

Skiascope

1

Skiascope

Skiascope

ISBN 91-87968-64-9

REDAKTÖRER / EDITORS
KRISTOFFER ARVIDSSON & JEFF WERNER

OMSLAGSBILD

COVER IMAGE

Endre Nemes. Retrospektiv utställning 1930–1972,
Göteborgs konstmuseum och Göteborgs konsthall 1973.

FOTO: IGNACY PRASZKIER, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Endre Nemes. Retrospective Exhibition 1930–1972,
the Göteborg Museum of Art and Göteborgs konsthall 1973.

FOTO: IGNACY PRASZKIER, GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



HÄNGDA OCH UTSTÄLLDA

– OM HÄNGNINGARNAS
OCH UTSTÄLLNINGARNAS HISTORIA PÅ
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

PERMANENT HANGINGS – TEMPORARY EXHIBITIONS

– ON THE HISTORY OF COLLECTION DISPLAY
AND EXHIBITIONS AT
GÖTEBORGS MUSEUM OF ART

DETTA ÄR DET FÖRSTA 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 museisalongerna. Ett finns på Göteborgs konstmuseum, sannolikt inköpt av Axel 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 museitrotthet 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. Eller – som i detta nummer – museihistoriska frågor och problem kring utställningar och hängningar.

THIS IS THE FIRST ISSUE OF **Skiascope,**
GÖTEBORGS MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

Skiascope takes its name from a contraption invented in the early twentieth century by the influential museum curator, Benjamin Ives Gilman. Concerned that art was hung too close together in over-large galleries, he designed the skiascope to help visitors focus on individual works of art. The Göteborg Museum of Art owns one, probably bought by Axel 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 recognise 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. Or – as in this issue – how the perennial problem of displaying the collections was tackled in one particular museum.

DEMONSTRATION AV ETT SKIASCOPE

ur Benjamin Ives Gilman,
Museum Ideals of Purpose and Methods,
Cambridge 1918, s. 238.

DEMONSTRATION OF A SKIASCOPE

from Benjamin Ives Gilman's,
Museum Ideals of Purpose and Methods,
Cambridge, 1918, p. 238.

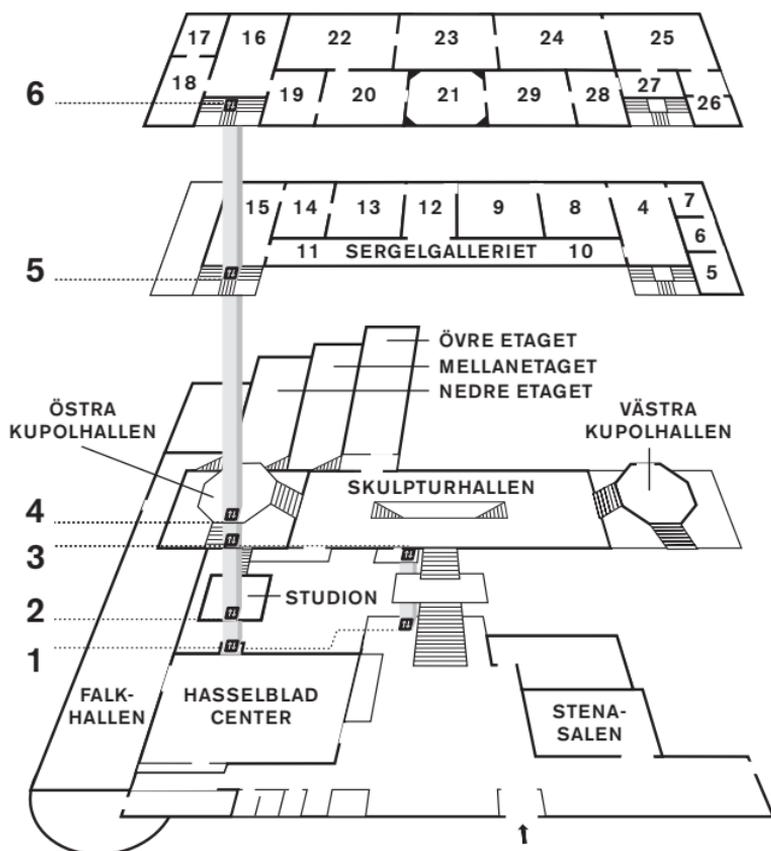
Skiascope

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE

GÖTEBORG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

VÅNING

FLOOR



SAL16-19 (FÜRSTENBERGSKA GALLERIET)
ROOM 16-19 (THE FÜRSTENBERG GALLERY)

SERGELGALLERIET - THE SERGEL GALLERY

ÖVRE ETAGET - THE UPPER ÉTAGE

MELLANETAGET - THE MIDDLE ÉTAGE

NEDRE ETAGET - THE LOWER ÉTAGE

SKULPTURHALLEN - THE SCULPTURE HALL

VÄSTRA KUPOLHALLEN - THE WEST CUPOLA

ÖSTRA KUPOLHALLEN - THE EAST CUPOLA

STUDIO - THE STUDIO

FALKHALLEN - THE FALK HALL



Museernas torg.

Götaplatsen med Göteborgs konstmuseum i fonden,
1930-tal.

FOTO: A.-B. GÖTEBORGS NYA KONSTFÖRLAG. GÖTEBORGS STADSMUSEUM

Meeting place for the Muses.

Götaplatsen with the Göteborg Museum of Art behind,
1930s.

PHOTO: A.-B. GÖTEBORGS NYA KONSTFÖRLAG. GÖTEBORG CITY MUSEUM

1

Hängda och utställda

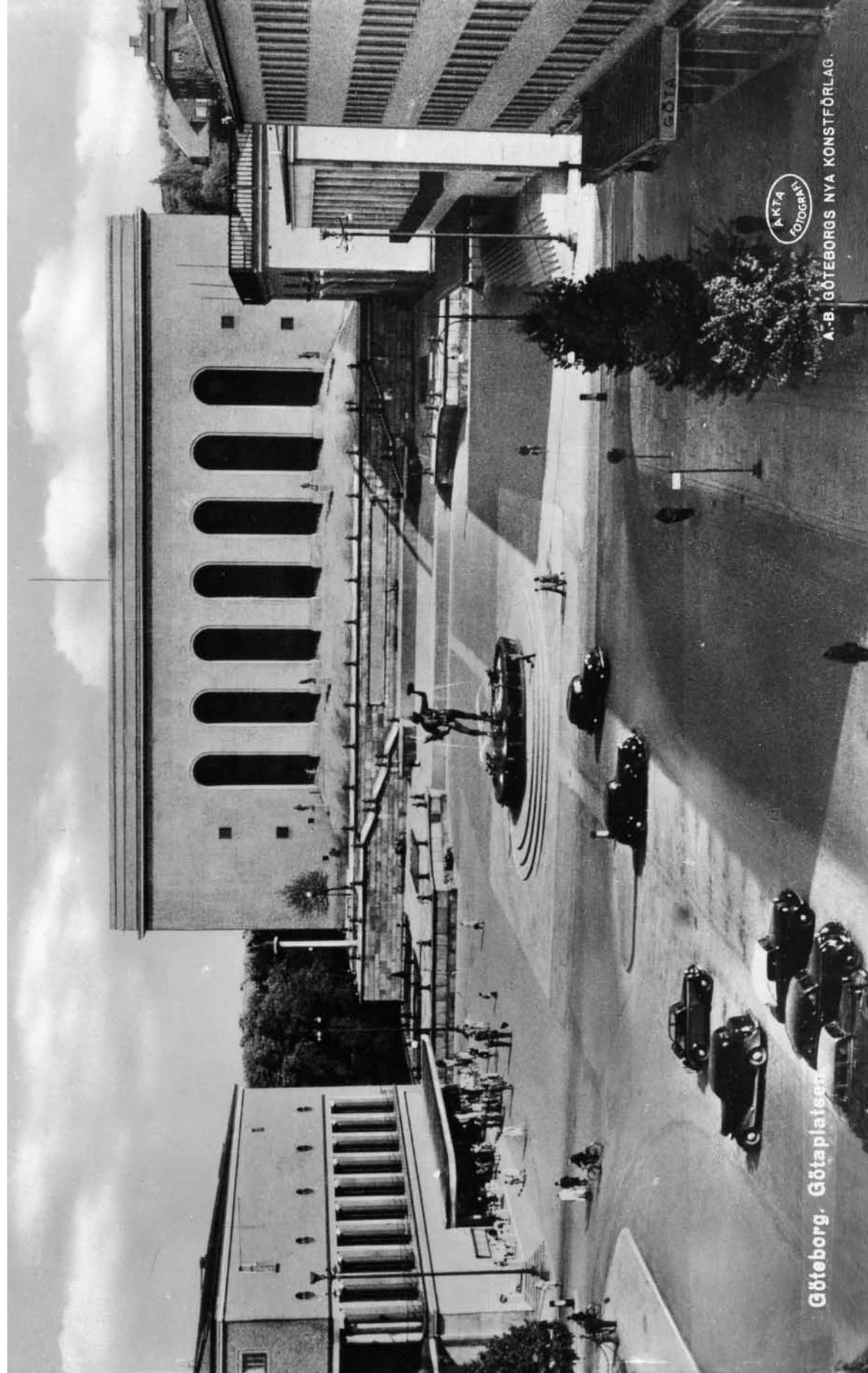
Permanent Hangings – Temporary Exhibitions

Skiascope

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE
GÖTEBORG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

REDAKTÖRER / EDITORS

KRISTOFFER ARVIDSSON & JEFF WERNER



Göteborgs konstmuseum flankerat av entréportalen till
utställningsområdet och Konsthallen
under *Göteborgsutställningen 1923*.

FOTO: A.-B. GÖTEBORGS NYA KONSTFÖRLAG. GÖTEBORGS STADSMUSEUM

The Göteborg Museum of Art flanked by the entrance to the
exposition grounds and the art gallery,
Gothenburg Exposition of 1923.

PHOTO: A.-B. GÖTEBORGS NYA KONSTFÖRLAG. GÖTEBORGS CITY MUSEUM

1

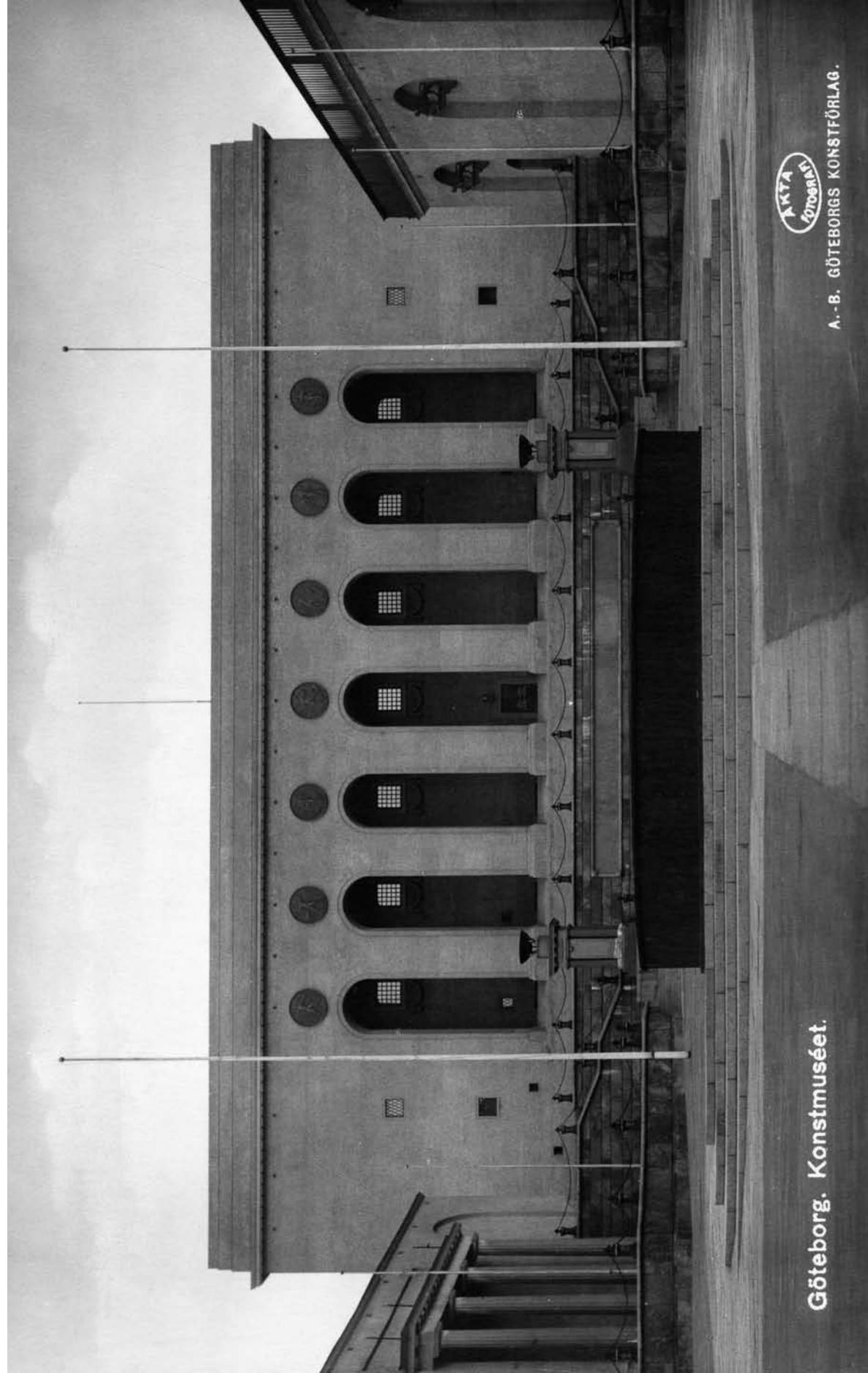
SKIASCOPE 1

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE
GÖTEBORGS MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES
GÖTEBORGS 2009

GRAFISK FORM / GRAPHIC DESIGN: PASCAL PROSEK
TRYCK / PRINT: PALMEBLADS
GÖTEBORGS 2009

Skiascope

ISBN 91-87968-64-9



Innehållsförteckning

Table of Contents

FÖRORD AV BIRGITTA FLENSBURG	10	PREFACE BY BIRGITTA FLENSBURG	11
INLEDNING AV JEFF WERNER	14	INTRODUCTION BY JEFF WERNER	15
HÄNG DOM HÖGT AV JEFF WERNER	58	HANG 'EM HIGH BY JEFF WERNER	59
INNFÄR OCH UTANFÖR AUTONOMIN UTSTÄLLINGSVERKSAMHETEN PÅ GÖTEBORGS KONSTMUSEUM AV KRISTOFFER ARVIDSSON	266	INSIDE AND OUTSIDE AUTONOMY EXHIBITION WORK AT THE GÖTEBORG MUSEUM OF ART BY KRISTOFFER ARVIDSSON	267

Bland björkarna.
Utställningen *Carl Larsson*,
Falkhallen 1971.

FOTO: IGNACY PRASZKIER, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Among the birches.
Exhibition: *Carl Larsson*,
Falk Hall, 1971.

PHOTO: IGNACY PRASZKIER, GÖTEBORG MUSEUM OF ART

Förord

Preface



Det är en glädje att annonsera Göteborgs konstmuseums nya skriftserie *Skiascope*, vars första nummer med temat *Hängda och utställda* på ett vetenskapligt sätt belyser museets historia om *hur* samlingarna presenterats men även *vilka* utställningar som visats.

Göteborgs konstmuseum har av Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur fått en frikostig donation för forskning under åren 2008–2010. Denna donation har gjort det möjligt för museet att rekrytera två disputerade forskare, Jeff Werner och Kristoffer Arvidsson, för att skapa en forskningsenhet vid museet och en kultur som är öppen för en dialog med de konstvetenskapliga och konstnärliga forskningsfälten i Göteborg, Sverige och på andra håll i världen.

I fokus står forskning på museets samlingar och resultatet kommer att bland annat presenteras i utställningar, seminarier och ytterligare nummer av *Skiascope*. Det är en förhoppning att denna skriftserie kommer att sprida kunskap om museets rikhaltiga samlingar och spännande historia till många intresserade läsare.

Arbetet med detta forskningsprojekt har på olika sätt involverat hela personalen vid Göteborgs konstmuseum som generöst delat med sig av sina kunskaper, erfarenheter och engagemang. Även personalen vid Göteborgs Stadsmuseum, Region- och Stadsarkivet Göteborg med Folkrorelsernas Arkiv samt Handskriftsavdelningen vid Göteborgs universitetsbibliotek har med råd och dåd bidragit till innehållet i denna skrift.

BIRGITTA FLENSBURG / MUSEICHEF

PREFACE

It is a joy to announce the Göteborg Museum of Art's new publication *Skiascope*, whose first issue with the theme *Permanent Hangings – Temporary Exhibitions* in a scholarly way highlights the history of the museum; *how* the collections have been presented as well as *which* exhibitions have been shown.

The Göteborg Museum of Art has been awarded a generous donation for research during 2008–2010 from Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur (Sten A Olsson's Foundation for Research and Culture). This donation has made it possible for the museum to recruit two scholars, PhD Jeff Werner and PhD Kristoffer Arvidsson, to develop a Research Department at the museum and form a culture open to a dialogue with the academic fields of art history and artistic research in Göteborg.

The focus is on research about the museum's collections and the result will among other things be presented in exhibitions, seminars and additional issues of *Skiascope*. It is a hope that this publication series will spread knowledge about the museum's full and varied collections and thrilling history to many interested readers.

The work with this research project has in different ways involved all of the staff at the Göteborg Museum of Art, who have been generous in sharing their knowledge, experience and commitment. The staff at the Göteborg City Museum, Region- och Stadsarkivet Göteborg med Folkrorelsernas Arkiv (the Region and City Archives of Gothenburg with the Archives of the Non-governmental Organisations) and the Manuscript Department at the Gothenburg University Library have with advice and assistance contributed to the contents of this publication.

BIRGITTA FLENSBURG / DIRECTOR

TRANSLATED FROM SWEDISH BY HENRIKA FLORÉN

Närstudier på utställningen *Färgs*,
Göteborgs konsthall 1972.

FOTO: IGNACY PRASZKIER, GÖTEBORG KONSTMUSEUM

Taking a closer look. Exhibition: *Colour*,
Göteborgs konsthall, 1972.

PHOTO: IGNACY PRASZKIER, GÖTEBORG MUSEUM OF ART

Inledning

Introduction



INLEDNING

”Hängda och utställda” skulle kunna vara titeln på ännu en deckare. Men denna bok – den första i en ny vetenskaplig skriftserie från Göteborgs konstmuseum – innehåller förhoppningsvis mer spännande stoff än så. Det finns förvisso de som anser att konsten dör när den flyttar in på museum – vi kan kalla dem museiskeptiker – men för de allra flesta är det på museet som konsten föds. Det är där vi uppfattar målningen eller skulpturen som konst, renskalad från många andra av dess funktioner: att hylla makten, att tjäna Gud eller kyrkan, att höja ägarens status, eller att förse konstnären och konsthandlaren med en hygglig utkomst för nämna några exempel. Mot museiskeptikernas argument om museet som skarprättare, kan motsatsen anföras: museet som konstens förlösare. Vi som omfattar denna hållning kan peka på att museerna är jämnåriga med det moderna konstbegreppets födelse under slutet av 1700-talet. Och för 1900-talets avantgarde-konst har många gånger museets potential att likt en demiurg omvandla skräp till guld varit avgörande för att få

INTRODUCTION

The first issue of a new scholarly periodical from the Gothenburg Museum of Art, *Displayed and Exhibited*, true to its penny dreadful title contains plenty of sensation, but of the aesthetic rather than the lurid variety. True, there are those who believe that art is killed stone dead when it is moved into a museum – we can perhaps call them museum sceptics – but for most of us museums are the place where art is born. It is here we understand painting or sculpture as art, peeled bare of many of its many other functions: the praise of power, the service of God or the Church, the flaunting of an owner’s status, or the provision of a livelihood to an artist or an art dealer, to name only a few. In answer to the museum sceptics’ conviction that museums are executioners, we can retort that museums are the midwives of art. We can point to the fact that museums are the same age as the very idea of art, a notion that dates to the end of the eighteenth century. And for the art of the twentieth-century avant-garde, the demiurge power of museums to transform trash into gold has always been crucial in defining artefacts and actions as art. Ever since Marcel Duchamp’s ‘ready-mades’ in the 1910s, the capacity of art institutions to comprehend both artefacts and gestures as art has been an important element in artistic life. Museums of art are constantly called on to protect art: they preserve it from the ravages of time; they make sure it is not forgotten; and they defend its claim to *be* art in the face of critical objections.

The hanging of fine art is thus far more a question of life than of death.

Of course, it does sound very odd to talk of hanging art, as if it were an execution. In the West, during the boom in the nineteenth century when museums were constructed and fitted out on an immense scale,

artefakterna och handlingarna in- och omskrivna som konst. Alltifrån Marcel Duchamps *ready-mades* på 1910-talet har konstinstitutionens kapacitet att omvandla såväl artefakter som gester till konst utgjort en viktig aspekt av konstlivet. Konstmuseerna skyddar många gånger konsten från de hot som riktas mot den. De bevarar den som fysiska objekt, de skyddar den mot glömskeprocesser och de förstärker dess status av att vara konst mot kritiska invändningar.

Hängningar på museum är alltså en fråga om liv mer än om död.

Visst låter det märkligt att hänga konst, som om det vore en avrättning? Under 1800-talets museiboom då konstmuseer uppfördes och inrättades i stor skala i västerlandet, var det dock en dominerande uppfattning att museerna berövade konsten dess liv och sanna betydelse. Museet var en artificiell och begränsande domän, vars dåliga inverkan på konsten på olika sätt måste motverkas för att erbjuda besökarna konstupplevelser.

Museiskepticismen var stark också i Skandinavien under 1800-talets andra hälft. Georg Göthe, amanuens på Nationalmuseum, beskriver 1876 konstmuseet som ”en nödfallsutväg, om också den enda praktiska utvägen, för att kunna visa det största möjliga antal människor det största möjliga antal konstverk”.¹ Verket var på museet ryckt ur sitt estetiska sammanhang, ansåg Göthe, som dock såg en möjlighet för betraktaren att använda sina kunskaper till att komplettera konsten med nödvändig kontext. Estetikprofessorn Carl Rupert Nyblom gav uttryck för en liknande ambivalens – tillgängliggörande sker till priset av att konstupplevelsen försvåras.

Detta synsätt kan idag tyckas främmande, i en tid när konstmuseet närmast tycks vara en förutsättning för konstupplevelser. Ändå stöter man stundtals på denna äldre form av museiskepticism, inte minst bland konsthistoriker som hävdar att verkens betydelse förändras, förminskas eller rentutav förstörs när de flyttas från sin ursprungliga miljö (en kyrka, ett kungligt porträttgalleri, etc.).

Hans Belting och Helen Atkins skriver att sann konst har kommit att existera endast innanför museets väggar.² Att endast se museer som samlingar är därför inadekvat. Museerna kan identifieras med en ny konstsyn, där konstverken befriats från alla andra hänsyn än de rent estetiska.³ På det ideala museets väggar hänger enbart mästerverk dvs. verk som överskrider tid och rum. Å andra sidan bryter denna transcendens mot konstmuseets vara och organisation som

there was a widespread notion that museums deprived art of its life and true significance. Museums were seen as artificial and limiting, and their many and bad influences had to be counteracted if visitors were truly to experience art.

Museum scepticism was equally strong in Scandinavia in the second half of the nineteenth century. In 1876 Georg Göthe, assistant curator at the National Museum, described fine-arts museums as ‘a dire expedient, if also the only practical expedient, that permits the display of the largest possible number of works of art to the largest possible number of people’.¹ In a museum works were ripped out of their aesthetic context, although he did believe that visitors had the opportunity to use their own knowledge to view the art in some kind of context. Carl Rupert Nyblom, a professor of aesthetics, expressed a similar ambivalence – accessibility was gained at the price of restricting the experience of art.

This view may be thought alien today, at a time when museums are thought to be a precondition for the experience of art. However, the older form of museum scepticism does surface now and again, not least amongst art historians, for whom the significance of a work is lessened, changed, or completely destroyed when it is removed from its original setting (a church, a royal portrait gallery, and so on).

Hans Belting and Helen Atkins have written that true art has come to exist only within museum walls.² It is thus insufficient to view museums simply as collections. Museums can be identified with a new view of art, by which a work of art is liberated from all other considerations than the purely aesthetic.³ On the walls of the ideal museum you find only masterpieces, works that transcend time and place. On the other hand, their very transcendence contradicts the museums’ existence and its organisation as an art-historical space. Masterpieces are unconstrained by cultural, historical, and social context. They do not lend themselves to being mixed with lesser works of primarily cultural and historical value.

Late Modernism and Postmodernism have produced a different kind of museum sceptic: museums are criticised as judges of taste, producers of ideology, commercial collaborators, etc. When, starting in the 1960s, art began to move out of museums, it was not to renew contact with long-lost contexts such as the Church or royalty, but to break with a view of art that was seen as dated, stale, and undemocratic.

The hanging of fine art bears witness to the power of different views.

konsthistoriskt rum. Mästerverken lösgör sig från sin kulturella, historiska och sociala kontext. De låter sig inte gärna beblandas med mindre betydelsefulla verk av främst kulturhistoriskt värde.

Under senmodernismen och postmodernismen har ett annat slags museiskepticism kommit att dominera: kritiken av museerna som smakdomare, ideologiproducenter, kommersiella kollaboratörer, etc. När konsten med början på 1960-talet önskade flytta ut från museerna var det inte för att återknyta kontakten med förlorade kontexter som kyrkan eller kungahuset, utan för att bryta med en konstsyn som ansågs föråldrad, förlegad och odemokratisk.

Hängningar vittnar om maktförhållanden.

Vad som ställs ut och hur det hängs avspeglar museernas syn på värde, historia, pedagogik, med mera. Det systematiska och symmetriska arrangemanget av samlingarna, som inleddes vid öppnandet av Göteborgs Museum 1861 och som varit det rådande paradigmet ändra fram till nutiden, avspeglar en syn på (konst)världen som möjlig att ordna och överblicka. Sambandet mellan museer och vetenskap framstår sällan som mer visuellt tydligt än i just dessa arrangemang. Men inom detta dominerande paradigm har många förskjutningar skett som gäller såväl vad som ställs ut som hur det ställs ut. Under senare decennier har dessutom själva grunden ifrågasatts: det till synes objektiva urvalet och det anonyma arrangerandet. Postmodernismens kritik av de stora berättelserna, feminismens ifrågasättande av (det manliga) geniet och mästerverket och postkolonialismens dissektion av västerlandets givna norm, har börjat avsätta spår i hängningar och utställningar.

Konstmuseer har kommit att bli själva sinnebilderna för det moderna, civiliserade samhället, hävdar den amerikanske museiteoretikern Andrew McClellan. Det är dit man går för att shoppa, äta och vara social, och kanske se en utställning eller en film, lyssna på en konsert eller delta i en debatt. Medan andra kulturinstitutioner upplever vikande eller stagnerande besöksiffror kan konstmuseerna räkna in en allt större publik. Vid millenniumskiftet 2000 var besökarna i västvärlden fler än 100 miljoner per år.⁴ Detta gör förstås konstmuseerna ytterst viktiga att granska.

Trots det är det främst etnografiska och antropologiska museer som blivit föremål för kritiska studier, antagligen för att de är de

What is exhibited and how it is hung reflect views on value, history, education, and more. From the very start in 1861, the systematic and symmetric arrangement of the Gothenburg Museum collections – which remains the dominant paradigm today – reflects a view that the (art) world can, and should, be organised and surveyed. Rarely does the link between museum and scholarship appear more clearly than in such arrangements. Yet within this paradigm, what is exhibited and how it is exhibited has shifted considerably. Indeed, in recent decades the very basis of the paradigm – the supposedly objective choices and anonymity of the organiser – has been questioned. Postmodernist criticism of great narratives, feminist questioning of (male) genius and masterpieces, and post-colonialist dissection of the West's accepted norms; all have begun to leave their mark on how works of art are hung.

Museums of art have become the emblem of a modern, civilised society, claims the American museum theorist Andrew McClellan. It is where you go to shop, to eat, to be sociable, perhaps to see an exhibition or a film, or listen to a concert, or join in a debate. While other cultural institutions are faced by stagnant or failing visitor numbers, museums of art can count on an ever-larger public. At the turn of this century, there were more than 100 million visitors a year to museums in the West.⁴ It is not only of academic interest to scrutinise museums of art.

Despite this, ethnographical and anthropological museums have attracted the lion's share of attention, possibly because they are so plainly controversial, but perhaps because many of the scholars and debaters have a background in the social sciences. Indeed, what little analysis of museums of art there is, is generally by social scientists. Not that there is anything wrong with this per se – on the contrary, it has shed light on such issues as how museums reinforce ethnical and Eurocentric assumptions, problems that have long languished on the side-lines of art history – but it has left many areas barely touched, amongst them the subject of this first issue of *Skiascope*.

Michel Foucault has taught us the importance of fixing our gaze on the apparently self-evident and unproblematic. The aim of this new periodical is thus to examine with a critical eye the activities of the museum where we work. Its collections, its exhibitions, and its role in Gothenburg, in Sweden, and in the world, are all fair game. The first results are presented here.

A theoretical discussion of museums, hangings, and exhibitions is combined in this issue with a historical analysis of how art has been

mest uppenbart politiskt laddade, men kanske också för att många av forskarna och debattörerna kommer från samhällsvetenskapligt håll. Även många av de kritiskt undersökande texter som rör konstmuseer har formulerats av samhällsvetare. Det är absolut inget fel på detta, tvärtom har det medfört belysning av frågor som länge varit perifert belägna på det konsvetenskapliga fältet, exempelvis hur museerna bidrar till etnotistiska och eurocentriska föreställningar. Men det har lämnat många områden av verksamheten sparsamt belysta, bland annat de som är föremål för föreliggande arbete.

Av Michel Foucault har vi lärt oss vikten av att rikta blicken mot det till synes självklara och oproblematiska. Ett viktigt syfte för denna nya skriftserie är att kritiskt granska verksamheten vid det museum som vi arbetar på. Samlingarna, utställningarna och museets roll i Göteborg, Sverige och världen, är saker som vi har för avsikt att undersöka. Och vi börjar granska här och nu.

Den teoretiska diskussionen om museer, hängningar och utställningar samsas i denna studie med en mycket konkret studie av hur konsten presenterats på Göteborgs konstmuseum och dess föregångare, Konstavdelningen vid Göteborgs Museum. God museiforskning måste baseras på en kombination av vassa teoretiska instrument och konfrontation med samlingar och arkiv. Skälet till att det finns så ytterst lite intressant skrivet om museihängningar överhuvudtaget är sannolikt att de akademiska teoretikerna befunnit sig för långt från museiverkligheten, och museernas intendent och forskare för långt från akademiernas teoretiska diskussioner. Vi hoppas att denna bok, och denna skriftserie, är ett första steg mot ett närmande mellan två miljöer som har allt att vinna på ett ökat utbyte.

NOTER

1. Maria Görts, *Det sköna i verklighetens värld: akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet*, (diss.) Stockholm 1999, s. 93.
2. Hans Belting och Helen Atkins, *The Invisible Masterpiece*, Chicago 2001, s. 39.
3. Belting & Atkins, 2001, s. 48.
4. McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Los Angeles och London, 2008, s. 1-3.

displayed at the Göteborg Museum of Art and its predecessor, the art department at the Gothenburg Museum. Good museum research must be based on sharp theoretical tools combined with a command of the collections and archives. Perhaps academics have been too far distant from the realities of museum life, and museum curators and researchers have been too far distant from academe, a dislocation which would go some way to explain the absence of significant work on how art is displayed, a subject that demands both theoretical and empirical skills. Our hope is that *Skiascope* will be a step in the establishment of closer relations between curators and academics, who can only win from the exchange.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY CHARLOTTE MERTON

NOTER

1. Maria Görts, 'Det sköna i verklighetens värld: akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet', (dissertation) Stockholm 1999, p. 93.
 2. Hans Belting och Helen Atkins, *The Invisible Masterpiece*, Chicago 2001, p. 39.
 3. Belting & Atkins, 2001, p. 48.
 4. McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Los Angeles & London, 2008, pp. 1-3.
-

Konstutställning. Otto Holmström,
Interiör från Konstutställningen, 1888,
akvarell 60 x 42 cm, privat ägo.

Experiering i konst. Otto Holmström,
An Interior from the Art Department, 1888,
watercolour, 60 x 42 cm, private collection.



Carl Larsson om installationen av Fürstenbergiska galleriet:

"Så här ser det ut genast man kommer in i Galleriet.

Den tafvan med hertiglig krona öfver (endast här i brefvet!)

är E.K.H.'s stammar [dvs prins Eugens *Skogen* 1892].

Under denna en liten, liten en av Hanna Pauli."

(Brev från Carl Larsson till prins Eugen,

Göteborg den 5 mars 1903.)

Carl Larsson on the installation of the Fürstenberg Gallery:

"This is the way it looks upon entering the Gallery.

The painting with the royal crown above it (seen in this letter

only) is Y.R.H.'s "trunks" [e.g. Eugen's *The Forest*, 1892].

Below it is a small, small piece by Hanna Pauli."

(Letter from Carl Larsson to Prince Eugen,

Göteborg, March 5, 1903.)



Så här ser det ut genast man kommer in i Galleriet. Den tafvan med hertiglig krona öfver (endast här i brefvet!) är E.K.H.'s stammar. Under denna en liten liten en af Hanna Pauli.

Molnet i hörnet.
Konstavdelningen 1905 med Eugens *Molnet* 1895.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

The cloud in the corner.
The Art Department, 1905, with Eugen's *The Cloud*, 1895.

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



Skulpturer i sidoljus.
Rum 26, Göteborgs Museum 1905.
FOTO: AXEL HARTMAN, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Sculptures with sidelight.
Room 26, Göteborg Museum, 1905.
PHOTO: AXEL HARTMAN, GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Förflyttad Fürstenberg.
Galleriet i Ostindiska huset 1911.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Relocated Fürstenberg.
The Gallery in the East India Company Building 1911.

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



Trådhängigt och konstvävt.
Interiörbild från sal 17 med svenskt 1890-tal
i Göteborgs Museum före 1918.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Suspended and woven.
Interior photo, Room 17, The Swedish 1890s,
Göteborg Museum (prior to 1918).

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



Modernism på museum.
Rum 11, Göteborgs Museum cirka 1920.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Modernism at the museum.
Room 11, Göteborg Museum, circa 1920.

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART

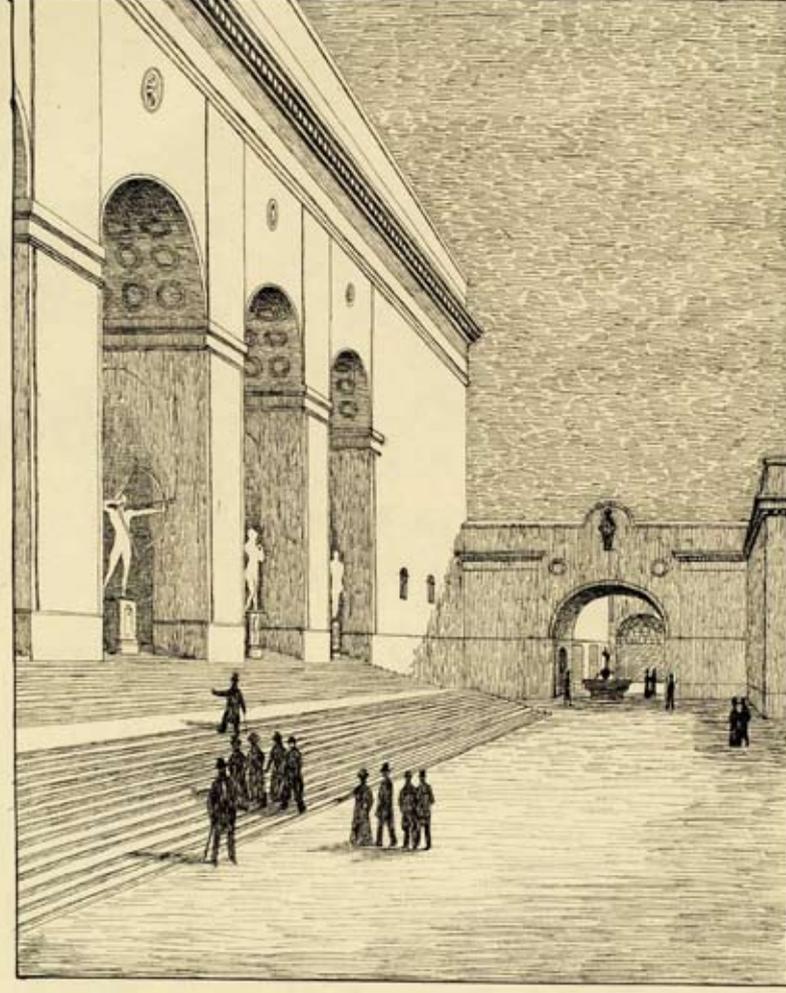


Konstens tempel.
 Skiss av det blivande konstmuseet
 i Brödernas krönika, cirka 1920.

FOTO: LARS NOORD. GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Temple of Art.
 A sketch of the proposed museum of art,
 the Brothers' Chronicle, circa 1920,

PHOTO: LARS NOORD. GÖTEBORG MUSEUM OF ART



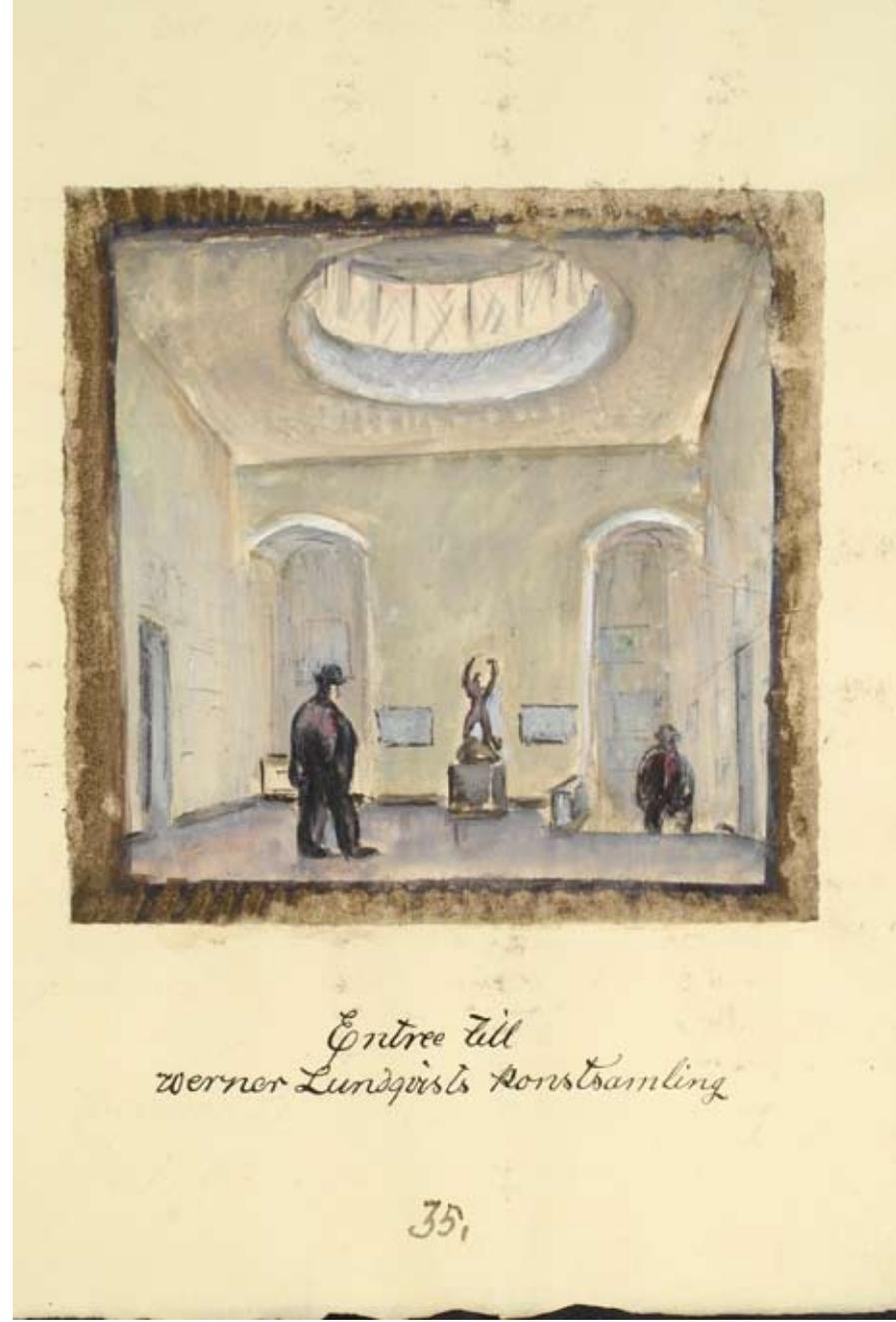
KONSTMUSEET

Portalfigur.
Entré till Werner Lundqvists samling
i Brödernas krönika, cirka 1920.

FOTO: LARS NOORD, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Prominent figure.
Entrance to Werner Lundqvist's collection
in the Brothers' Chronicle, circa 1920.

PHOTO: LARS NOORD, GÖTEBORG MUSEUM OF ART

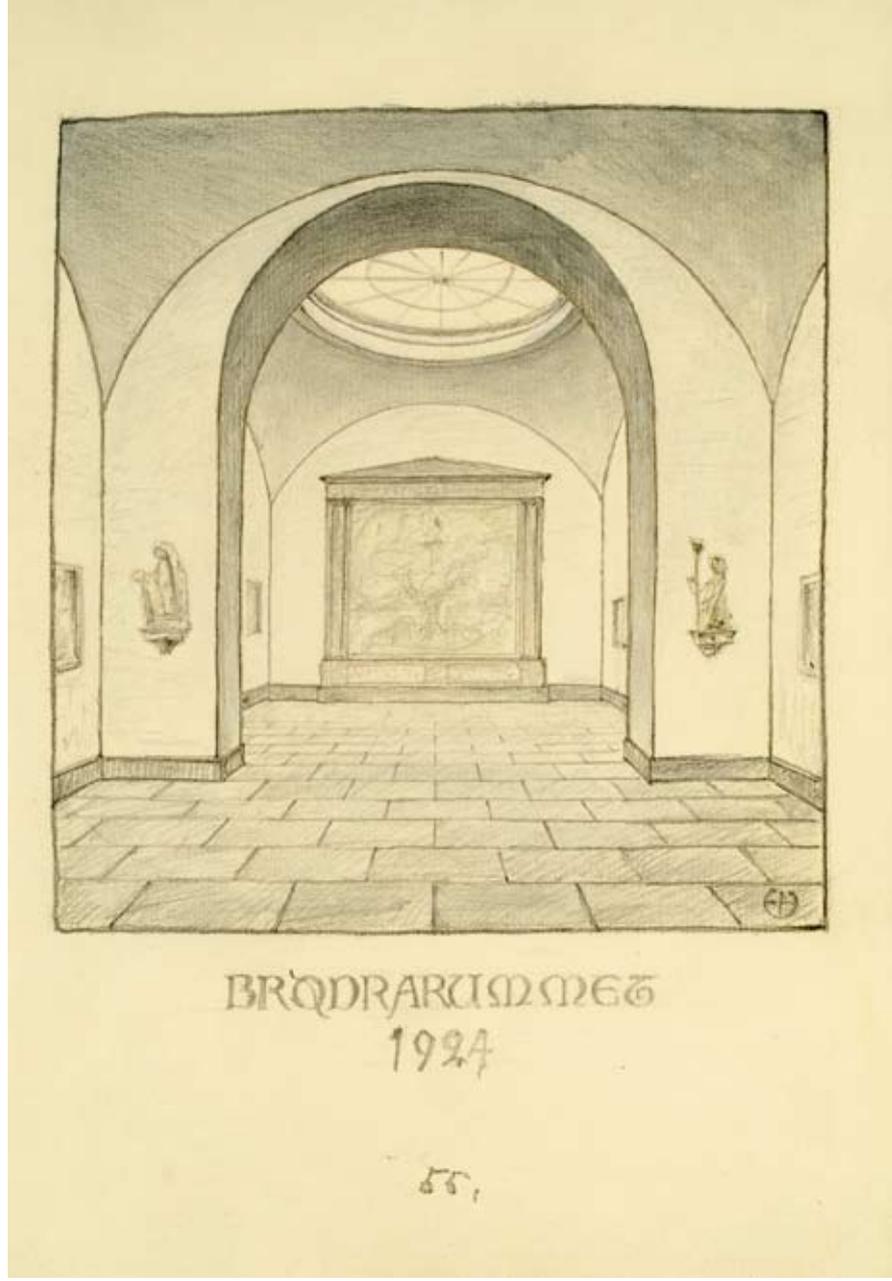


Brödrarummet i Brödernas krönika 1924,
ett år före öppnandet.

FOTO: LARS NOORD, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

The Brothers' room in the Brothers' Annual Records, 1924,
a year before the opening.

PHOTO: LARS NOORD, GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Kopior i konsthistoriens tjänst.
 Över dörren hänger Sofie Ribbings *Sjäckporträtt av Rembrandt*
 och ovanför bokhyllan
 Ernst Josephsons *Venus från Urbino* (efter Tizian).
 Studiesalen 14 mars 1924.

FOTO: FRITZ BRUCE, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Copies in the service of art history.
 Over the door hangs Sofie Ribbing's *Self-Portrait of Rembrandt*
 and above the book shelf
 is Ernst Josephson's *Venus from Urbino* (after Titian).
 The seminar room, March 14, 1924.

PHOTO: FRITZ BRUCE, GÖTEBORG MUSEUM OF ART

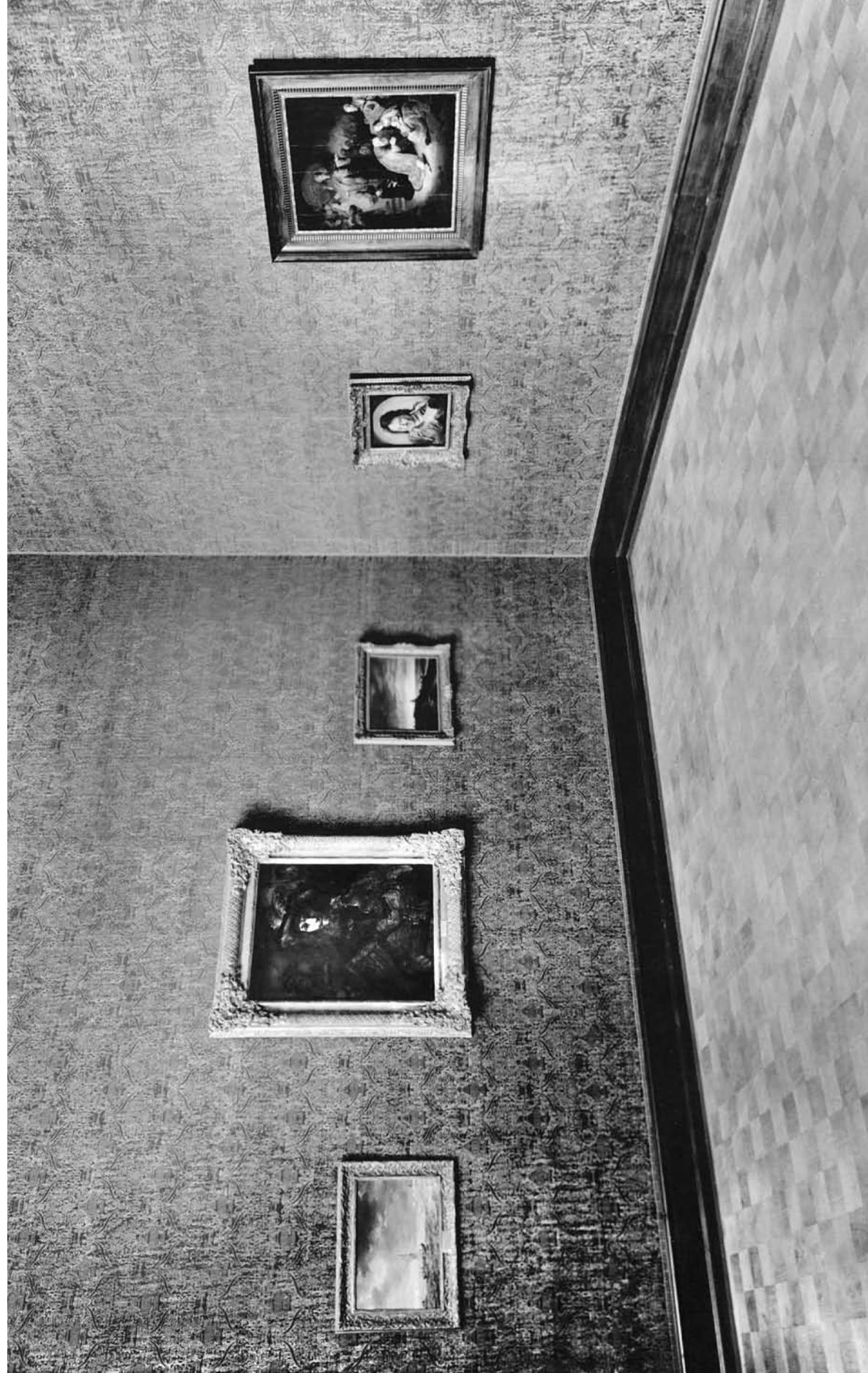


Rembrandts riddare med nederländska släktingar
i mars 1925.

FOTO: ANDERS WILHELM KARNELL, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Rembrandt's knight with Netherlandish kin,
March 1925.

PHOTO: ANDERS WILHELM KARNELL, GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Stilhistoriska bryggor.
 Rubens *Konungarnas tillbedjan* på textilklädd sockel,
 flankerad av två kandelabrar.
 Efter 1934.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Bridges to history and style.
 Rubens' *Adoration of the Magi* on a textile-covered base,
 flanked by two candelabra.
 After 1934.

PHOTO: GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Bara skulpturer.
Maillols torso *Sommaren* i förgrunden.
Före 1946.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Barely Nude.
Maillol's torso, *Summer*, seen in the foreground.
Prior to 1946.

PHOTO: GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Konst och kommers.
Skulpturhallen med övre entrén 1983.
FOTO: EBBE CARLSSON, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Art and commerce.
Sculpture Hall and its upper entrance, 1983.
PHOTO: EBBE CARLSSON, GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Nyhängt.

Stilleben i sal 8 våren 2009.

FOTO: LARS NOORD, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Recently hung.

Still life in room 8, spring 2009.

PHOTO: LARS NOORD, GÖTEBORG MUSEUM OF ART

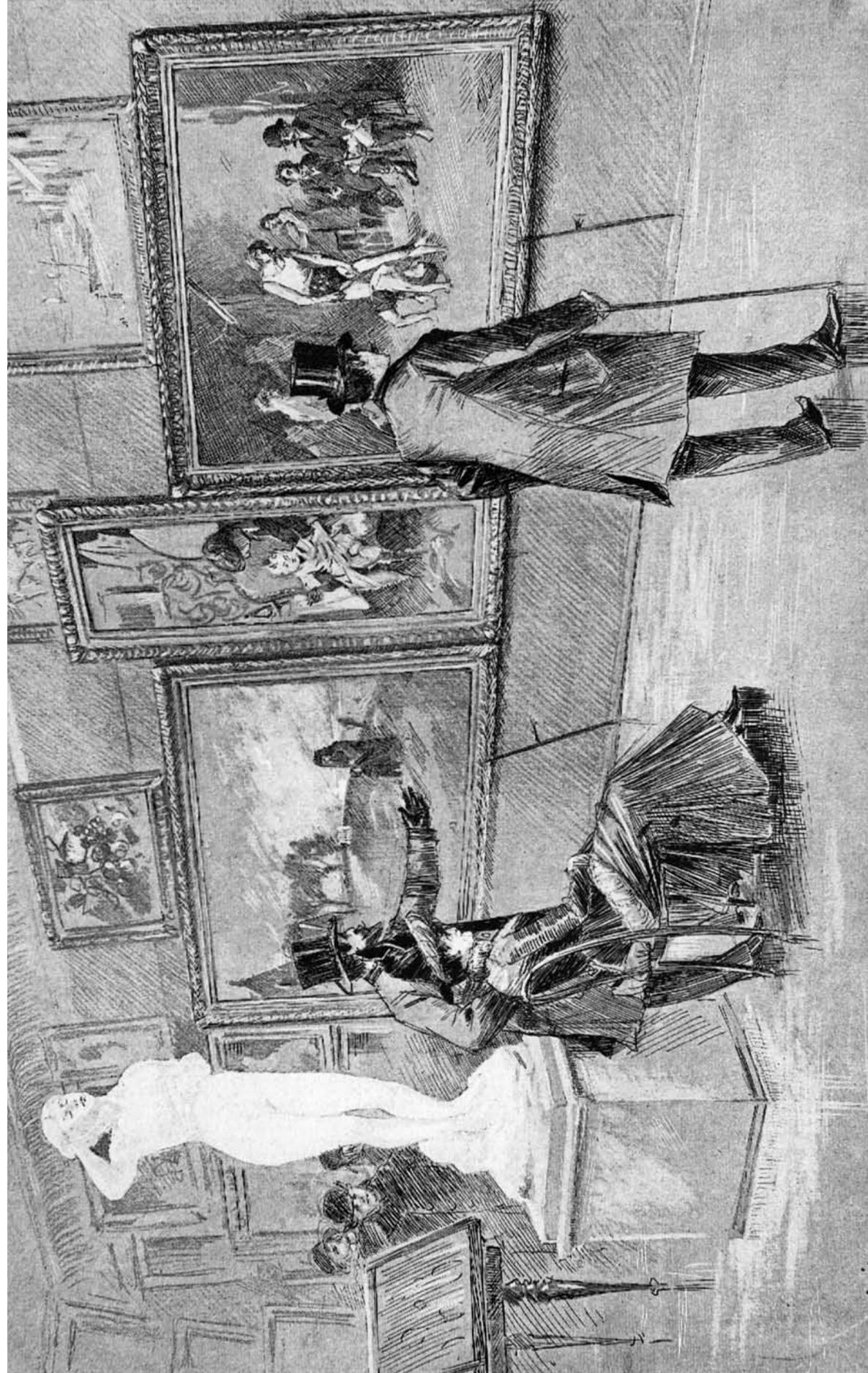


Konstbetraktelse. Gunnar Åberg,
Interiör från Göteborgs Museum, 1889.
Format och lokal okända.

Observing art. Gunnar Åberg,
An Interior from Göteborg Museum, 1889.
Format and locale unknown.

Häng dom högt

Hang'em High



Den 15 juni 1861 publicerades följande uppmaning i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*:

GÖTEBORGS MUSEUM. **Vördsam inbjudning.**

Då uti Göteborg en plan blifvit uppgjord och är under utförande, som afser att uti ett Museum sammanföra och ordna samlingar dels af allt sådant, som kan vara upplysande i afseende å vårt eget lands odling, vare sig uti arkäologiskt och ethnografiskt hänseende, eller i fråga om landets djur- och vextverld, dess geologiska och mineralogiska naturförhållanden m. m.. äfvensom hvad an-

On 15 June 1861, the following appeal was published in the local newspaper *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*:

GOTHENBURG MUSEUM.

A respectful invitation.

Whereas a plan has been devised, and is now in execution, that seeks to assemble and array in a Museum such collections that can illuminate the development of our own land, be it in respect of archaeology and ethnography, or in matters of the land's animal and plant life, its geological and mineralogical features, etc., as what pertains to its industrial development, and also foreign lands' endeavours in these areas; that can instill in us a greater interest in such matters as science, public education, and industriousness, so the Gothenburg Museum Board hereby respectfully invites each and every person who recognises the importance of such collections, to contribute gifts, be they large or small, within those areas that in the agreed plan are more fully set forth. The Board ought not to let it go unremarked, that in this manner many a rarity can be saved from oblivion and destruction, to be brought before the great generality of living and later generations.

går dess industriella utveckling, dels ock af främmande länders alster inom de områden; som kunna för oss erbjuda ett större intresse från vetenskapens, den allmänna bildningens och näringslivetens synpunkt, så vill Göteborgs Musei Styrelse härmed vördsamt inbjuda en och hvar, som fattar vigten af sådana samlingar, ätt till dem bidra, förmedelst större eller mindre gåfvor inom de områden, som å uppgjorda planen närmare angifvas. Styrelsen bör ej lemna oanmärkt, att på detta sätt mångt sällsynt föremål kan blifva räddadt undan glömska och förstöring, och bringas inför den större allmänheten af nu levande och kommande släkten.

Göteborgs Museum öppnade 1861 i Ostindiska huset med South Kensington Museum (senare Victoria and Albert) i London som närmaste förebild.¹ Idén hos Göteborgs borgarna, med Sven Adolf Hedlund i spetsen, var att museet skulle visa såväl de senaste tekniska landvinningarna, som natur- och konsthistoria.² Det skulle vara ett encyklopediskt museum, skriver Charlotta Hanner Nordstrand.³ Till skillnad från många andra konstmuseer har alltså Göteborgs inte sitt ursprung i någon omfattande kunglig, furstlig eller annan privat samling, även om stora privata donationer snart skulle komma att bli ytterst betydelsefulla för museets tillväxt. I Stockholm öppnades vid ungefär samma tid Nationalmuseum (1866) med samlingar som huvudsakligen hade sitt ursprung i de kungliga slotten. Redan från början fanns alltså en vilja i Göteborg att markera sin särart och samtidigt mäta sig mot huvudstaden.⁴

Bildkonsten tycks inte ha setts som det viktigaste fältet för det nya museet, som inspirationskällan South Kensington Museum indikerar. Men redan i de första museiplanerna räknade initiativtagarna med Göteborgs konstförenings lilla tavelssamling som börjat byggas upp 1856. I ovan citerade tidningsnotis finns emellertid förvånande nog ingen uppmaning att donera konst. På öppningsdagen fanns endast tre konstverk i museet: ett porträtt av Karl XI målat av David Klöcker Ehrenstrahl överfört från det naturhistoriska museet, en kopia av Alexander Roslins porträtt av Linné, skänkt av J. P. Westring, samt en gipsavgjutning av Fogelbergs Apolloskulptur som bar ”ett grönt skyнке om midjan, emedan konsten ännu icke hunnit uttränga an-

The Göteborgs Museum (the Gothenburg Museum) opened in 1861 in Ostindiska huset (the East India Company's House), modelled closely on the South Kensington Museum (later the Victoria and Albert) in London.¹ The idea put forward by Gothenburg's wealthier citizens, with Sven Adolf Hedlund in the lead, was that the museum would display the latest technical achievements as well as natural history and art.² It was to be an encyclopaedic museum, as Charlotta Hanner Nordstrand has observed.³ Unlike many other museums of art, the Gothenburg Museum did not originate in a large royal or private collection, although large private donations would soon be of the greatest importance for its expansion. In Stockholm, the Nationalmuseum (the National Museum) opened at more or less the same date (1866) with collections that were chiefly drawn from the royal palaces. Predictably, from the very beginning Gothenburg was determined to establish that it was distinct from Stockholm, while at the same time measuring itself against the capital.⁴

The visual arts do not seem to have been the most important field for the new museum, as its inspiration, the South Kensington Museum, would seem to indicate. Yet from the very first, the originators counted on the Gothenburg Society of Arts' small collection of paintings that had begun to be built up in 1856. Surprisingly, in the newspaper announcement quoted above there was no appeal for donations of art, however. On the day of its inauguration, there were only three works of art in the museum: a portrait of Charles XI painted by David Klöcker Ehrenstrahl, transferred from the Museum of Natural History, a copy of Alexander Roslin's portrait of Linnaeus, donated by J. P. Westring, and a plaster cast of Fogelberg's sculpture of Apollo that wore 'a green cloth around its waist, because art had not yet managed to supplant decency', as Berndt Lindholm dryly remarked.⁵ It was the Royal Society of Arts and Sciences in Gothenburg that had lodged this last with the museum.⁶

Three years later, in 1864, a department of art was inaugurated in a top-lit gallery in the northern part of the west wing. The driving force behind the decision was S. A. Hedlund, who had previously been the crucial figure in the foundation of Göteborgs konstförening (the Gothenburg Society of Art) in 1854. In his capacity as secretary of the museum board, it was he who was really in charge of the museum, according to Carl Lagerberg.⁷ From 1861 the person responsible for the department of art, by virtue of his membership on the museum board, was James J:son (Jameson) Dickson,⁸ while the curator was the town architect, Victor

ständigheten”, enligt Berndt Lindholm.⁵ Sistnämnda var en deposition i museet från Kungl. Vetenskaps- och Vitterhetssamhället.⁶

Tre år senare, 1864, inrättades Konstavdelningen i en sal med överljus i den västra flygelns norra del. Drivande bakom beslutet var S. A. Hedlund, som tidigare varit den avgörande kraften bakom inrättandet av Göteborgs konstförening 1854. I egenskap av museistyrelsens sekreterare var han, enligt uppgift från Carl Lagerberg, museets verkliga överhuvud.⁷ Ansvarig för Konstavdelningen i egenskap av museistyrelsemedlem var från och med 1861 James J:son (Jameson) Dickson,⁸ och intendent var stadsarkitekten Victor von Gegerfelt. Vid öppnandet upptogs en långvägg på översta våningen av Konstföreningens och museets samlingar, bland vilka två landskap av Edvard Bergh och Amalia Lindegrens porträtt av Adolph Tidemand särskilt märktes. På den motsatta väggen hängde de verk som ingick i årets utlottning på konstföreningen. Dessutom hade tre verk lånats av Bengt Erland Dahlgren: Tidemands *Den sårade björnjägaren*, Carl D’Unkers båda målningar *En spelsal i Wiesbaden* och *Ett konstberidaresällskap*.⁹

Vid årets slut uppgick museets samling till 30 verk, varav 25 målningar. Flertalet hade donerats. Följande år överlämnade Göteborgs konstförening sin samling om elva verk och fortsatte fram till 1878 att skänka konstverk till museet. Sammanlagt kom föreningen att ge 30 verk till museet. Ett museum som också upplät utställningslokaler till Konstföreningen, vars verksamhet kom att betraktas som en integrerad del av Konstavdelningens verksamhet.¹⁰

Expansionen fortsatte i ganska hög takt. 1869 hade samlingarna vuxit till 78 verk varav 63 målningar. Detta år utkom Octavia Carléns guidebok till Göteborg. Hon ägnar drygt 30 sidor åt att beskriva Göteborgs Museums samlingar och dess historia. Det är en noggrann och levande beskrivning av stort och smått – ända till Carlén når fram till Konstavdelningen. Denna behandlas på en knapp sida och består endast av en lista över ett tiotal verk samt namnen på ytterligare några representerade konstnärer.¹¹ För den som vill få en bild av konstens dåtida exponering finns tyvärr inget att hämta hos Carlén.

Victor von Gegerfelt ersattes 1874 av Magnus Lagerberg som samtidigt var intendent för Myntkabinettet (vilket också var hans stora intresse). 1877-1878 sköttes Konstavdelningen av poeten och

von Gegerfelt. At the inauguration, one of the longer walls on the upper floor was filled with the Society of Art’s and the museum’s own collections, of which Amalia Lindegren’s portrait of Adolph Tidemand and two landscapes by Edvard Bergh drew particular attention. On the opposite wall hung the works that had been selected for exhibition that year by the Society of Art. Three further works had been lent by Bengt Erland Dahlgren: Tidemand’s *The Wounded Bear-hunter*, and Carl D’Unker’s paintings *A Gaming-Room in Wiesbaden* and *Circus Company*.⁹

By the end of 1864 the museum’s collection comprised thirty works of art, of which twenty-five were paintings. Several had been donated. The following year the Gothenburg Society of Art donated its collection of eleven works, and until 1878 continued to donate works of art to the museum. Altogether it would give thirty works. The museum was also to lease exhibition premises to the Society of Art, and their activities came to be seen as integral to the department of art.¹⁰

The expansion continued with considerable speed. By 1869 the collection had grown to seventy-eight works, of which sixty-three were paintings. In that year, Octavia Carlén’s guidebook to Gothenburg was published in which she dedicated some thirty pages to a description of the Gothenburg Museum’s collections and its history. It is a careful and lively description, with no detail too small to be left out – until Carlén reaches the department of art, that is. It is treated in less than a page, and amounts to a list of ten art works plus the names of a few other artists who were represented.¹¹ For anyone who wants a sense of the installation of art works at that time, there is little to be learned from Carlén.

In 1874 Victor von Gegerfelt was replaced by Magnus Lagerberg, who at the same time was curator of the numismatic collection (his great passion). Then in 1877–8 the running of the department of art was taken on by the poet, and later critic, Carl David af Wirsén (1842–1912), who was also lectured and responsible for the library. He has gone down in history for his unusually conservative line as a critic and for his clashes with a list of Swedish notables, August Strindberg amongst them, but when it comes to his career as a museum official there is not much to go on. He had a Ph.D. in history of literature from Uppsala, and had worked for a time as a master at a grammar school. In 1871–2 he lived in Italy, ‘partly for the care of his health, partly for the pursuit of art-historical studies’.¹² He came to Gothenburg with the help of Viktor Rydberg, with whom he was soon to fall out, however.¹³

sedermåra kritikern Carl David af Wirsén (1842-1912), som också hade hand om biblioteket samt verkade som föreläsare. Han har gått till eftervärlden som en osedvanligt konservativ kritiker och för de strider som han var inblandad i med bland andra August Strindberg, men om hans gärning som museiman finns inte mycket information att hämta. Han hade disputerat i litteraturhistoria i Uppsala och arbetat en tid som lektor vid ett läroverk. 1871-1872 bodde han i Italien, ”dels för hälsans vårdande, dels för idkande av konsthistoriska studier”.¹² Till Göteborg kom han med hjälp av Viktor Rydberg, som han dock snart blev ovän med.¹³

Wirsén ”ordnade samlingarna och vägledde inköpen”, skriver Axel Romdahl i en historik. Han höll även föreläsningar på det estetiska området på Göteborgs Musei Ritskola (senare Valands konstskola) inrättades som 1865.¹⁴ Eftersom Konstföreningen hade en stark position är det möjligt att den, och kanske även Ritskolans lärare Geskel Saloman, kan ha varit behjälpliga. Saloman hade 1856 varit drivande bakom idén att Konstföreningen skulle börja bygga upp den konstsamling som blev en substantiell del av museets samlingar, och han fortsatte att utöva ett starkt inflytande över inköp och kvalitetsbedömningar.¹⁵ Även Wirsén satt i Konstföreningens styrelse. Det var på hans förslag som Carl Gustaf Hellqvists *Ludvig XI i sin lustgård* 1877 köptes in för det ansevärda beloppet 1000 kr och skänktes till museet.¹⁶ 1878 lämnade Wirsén Göteborgs Museum för att följande år bli invald i Svenska Akademien. Hans tjänst delades då upp i en intendents- och en bibliotekarietjänst. Detta är ett första steg i den professionaliseringsprocess som sker vid museet.

Liksom vid många andra museer i Europa inrättades alltså en konstskola i museet. Det första steget var att Slöjdföreningens skola, som bedrev kvällsundervisning ”för yngre och äldre personer av manskönet tillhörande de yrkesidkande klasserna” hade flyttat in i Ostindiska huset.¹⁷ Idén var att använda samma lokaler för en ”högre ritskola” dagtid. Den var tänkt att fylla en viktig funktion för handels- och industristaden Göteborg både som konstskola och som yrkesutbildning för exempelvis ingenjörer. Under långa perioder fungerade den också som bildningsskola för borgarklassens flickor. I nära anslutning till skolan kunde eleverna i Konstavdelningen studera god konst i form av både kopior och original. Enskilda konstnärers kopieringsverksamhet var fram till något decennium in på

Wirsén ‘managed the collections and guided acquisitions’, wrote Axel Romdahl in a historical note on the museum. He also lectured on aesthetics at Göteborgs Musei Ritskola (the Gothenburg Museum School of Drawing later the Valand School of Art) that had been established in 1865.¹⁴ Because of the Society of Art’s strong position in the museum it is possible that the society, and perhaps even the School of Drawing’s teacher Geskel Saloman, may have been of assistance in setting it up. In 1856 Saloman had pushed the idea that the Society of Art should begin to build up its art collection – which would later constitute a substantial part of the museum’s collections – and he continued to exert a strong influence over purchases and quality assessments.¹⁵ Wirsén also sat on the Society of Art’s board. It was at his suggestion that Carl Gustaf Hellqvist’s *Louis XI of France in his Pleasure Garden* (1877) was purchased for the considerable sum of 1,000 kronor and given to the museum.¹⁶ In 1878 Wirsén left the Gothenburg Museum, and in the following year was elected to the Swedish Academy. His post was divided into a curatorship and a librarianship. This was the first step in the process of professionalisation at the museum.

As in so many other European museums, a school of art was established in the museum. The first step had been to move the Slöjdföreningens skola (the Handicraft Society School), which gave evening classes’ to younger and older persons of the male sex from the professional classes’, into Ostindiska huset (East India House).¹⁷ The plan was to use the same premises for an ‘advanced drawing school’ in the daytime. It was thought it would fill an important function for the city, dependent as it was on trade and industry, both as a school of art and as a professional training ground for, say, engineers. For long periods it also served as a finishing school for middle-class girls. The proximity of the school to the department of art meant that pupils could study good art in the form of both originals and copies. Until well into the twentieth century, individual artists’ achievements as copyists were viewed as one of the most important activities pursued on the premises, and as such were carefully documented in the year-books. The museum also continued to acquire copies, with the aim of building up a historically representative collection; the most important works should be readily available to see in the original or, more likely, as copies.

The growth of the collections continued unabated. Bengt Erland Dahlgren donated some thirty works in 1878 along with – even more

1900-talet betraktad som en av de viktigaste aktiviteter som skedde i lokalerna och som sådan noga dokumenterad i årsskrifterna. Museet fortsatte även att förvärva kopior i syfte att bygga upp en konsthistoriskt representativ samling. De viktiga verken skulle finnas att se i original eller, mer troligt, som kopior.

Tillväxten av samlingarna fortsatte med oförminskad kraft. Bengt Erland Dahlgren donerade 1878 knappt 30 verk samt – än viktigare – en stor summa pengar vars avkastning renderat i åtskilliga inköp över åren och som fortfarande finansierar merparten av museets inköp.¹⁸ 1889 testamenterade John West Wilson ett knappt 70-tal verk. Vid denna tid hade även Pontus och Göthilda Fürstenberg börjat donera verk till museet. Andra viktiga donationer under Konstavdelningens första 25-årsperiod görs av James Dickson, James J:son Dickson, Oscar Dickson, Jonas Kjellberg och August Röhss. En sammanställning av samlingarna vid årsskiftet 1893 omfattar 272 oljemålningar, akvareller och pasteller, 66 miniatyrmålningar och 61 skulpturer.¹⁹ Gipsavgjutningarna efter antika skulpturer inte inräknade. Vid denna tid blir museets inriktning mot nordisk konst allt tydligare.

BERNDT LINDHOLMS TID 1878–1905

Med denna tämligen ansenliga samling tilltog behovet av genomtänkta hängningar och utvidgade lokaler. Tillväxten krävde ofta omhängningar som det är svårt att i detalj följa eftersom dokumentationen från de första åren är torftig. De tidigaste bilderna som finns av Konstavdelningen är från slutet av 1880-talet. En akvarell av Otto Holmström från 1888 visar en mycket tät hängning med de övre registrens målningar vinklade ut från väggen för att ge betraktaren möjlighet att se dem utan alltför mycket reflexer. Ett barn står lutat mot dörrkarmen och betraktar fascinerat Per Hasselbergs *Snöklockan* (marmorversionen 1885). Barnet och skulpturen bildar pendanger genom sina vridna kroppsställningar men samspelar även med alla diagonaler och vinklar i hängningen.

importantly – a large sum of money, the income from which has made possible a good many purchases over the years, and continues to finance the greater part of the museum's purchases today.¹⁸ In 1889 John West Wilson bequeathed some seventy works, and by this point, Pontus and Göthilda Fürstenberg had also begun to donate works to the museum. Other important donations during the department of art's first twenty-five years were made by James Dickson, James J:son Dickson, Oscar Dickson, Jonas Kjellberg, and August Röhss. An inventory of the collections taken at the end of 1893 comprises 272 oil paintings, watercolours, and pastels, 66 miniatures, and 61 sculptures,¹⁹ plaster casts of Greek and Roman sculptures not included. By this point the museum's focus on Nordic art was becoming all the more pronounced.

BERNDT LINDHOLM'S DAY, 1878–1905

With this tolerably large collection, the need for well thought-out hangings, not to mention larger premises, grew. The expansion often demanded rehangings that are difficult to follow in detail because the documentation from the early years is negligible. The earliest pictures to show the department of art date from the end of the 1880s. A watercolour by Otto Holmström of 1888 shows a very closely spaced hanging, with the paintings in the upper register angled out from the walls to enable the viewer to see them without too many reflections. A child stands leaning against the doorframe, absorbed in Per Hasselberg's *Spring Snowflake* (the marble version of 1885). With their twisted posture, the child and the sculpted flower are a foil for one another, but there is also interplay with all the diagonals and angles in hanging.

The other early piece of evidence is a drawing by Gunnar Åberg from 1889.²⁰ It shows the same gallery but from a different angle. Two gentlemen in top hats admire Nils Forsberg's *Acrobat Family before the Circus Manager*, that had been donated by August Röhss in 1883. A woman sits in front of *Spring Snowflake* on a bentwood chair. A few less aristocratic figures from the lower classes can be glimpsed in the background, perhaps artists.

FIG. 5

FIG. 22

FIG. 5

Den andra tidiga dokumentationen är en teckning av Gunnar Åberg från 1889.²⁰ Den visar samma sal men ur en annan vinkel. Två herrar i höga hattar beundrar Nils Forsbergs *Akrobatfamilj inför cirkusdirektören*, som hade skänkts av August Röhss 1883. En kvinna sitter framför *Snöklockan* på en böjträstol. Några mindre aristokratiska skepnader från de lägre klasserna skymtar i bakgrunden, kanske konstnärer.

Vi kan förstås inte ta teckningarna för sanningsvittnen i alla detaljer. Den till synes slarviga hängningen, med överlappande målningar, kan vara en konstnärlig överdrift. Men den professionella nivån på museet var vid tiden ganska låg, vilket inte minst avspeglas i att de publicerade katalogerna är fulla av felaktigheter.

Målningarna hänger tätt, de större nedtill och de mindre uppe under taklisten. Ansvarig för arrangemangen var den finlandssvenske konstnären Berndt Lindholm (1841–1914) som under 30 år, 1878–1905 var Konstavdelningens intendent och i praktiken även den som skötte Konstföreningens kontakter med konstnärer vid inlån, försäljningar, etc.²¹ Han anställdes mot en rätt blygsam ersättning som togs ur Dahlgrens donation. Fram till nybyggnaden 1891 hade Lindholm att slåss mot mörka och trånga lokaler, som knappast lämpade sig för att exponera konst. Den snabba tillväxten av samlingarna ledde till allt tätare hängningar, som alltså inte ska uppfattas som ett estetiskt val utan resultatet av ett synsätt där allt det insamlade skulle visas fram.

Lindholm var även en av lärarna vid Göteborgs Musei Ritskola. Där påbörjade han en modernisering och professionalisering av undervisningen, men blev 1885 på ett till synes oförskämt och nonchalant sätt sparkad av styrelsen och ersatt av Carl Larsson. Föga förvånande tillhörde han därefter skolans skarpaste kritiker. Han fortsatte ändå att ha vänskapliga relationer till efterträdaren, som i sin tur försvarade Lindholms kompetens att bedöma konst.²² Detta kan illustreras av att Lindholm satt modell för Larsson följande år när denne blivit ålagd att även undervisa i skulptur.²³ Lindholm och Larsson bodde grannar vid Victoriagatan där de spelade vira om kvällarna, enligt Jonas Gavel, som också noterar att sistnämnde gav finländaren ett porträtt av *Karin och Suzanne i Valand* (1886).²⁴

För Lindholm fortsatte det konstnärliga värvet vara minst lika viktigt som de byråkratiska sysslorna. Från de illa avlönade uppdra-

FIG. 22

Of course, we cannot take the drawings to be accurate in every detail. The apparently careless hanging, with overlapping paintings, may well be an artistic exaggeration but it must be borne in mind that the professional level at the museum was then relatively low, as is reflected not least in the mass of mistakes in its published catalogues.

The paintings hang close together, the larger ones below and the smaller ones up close to the cornice. The man responsible for this arrangement was the Finland-Swedish artist Berndt Lindholm (1841–1914), who for thirty years, between 1878 and 1905, was the department of arts' curator, and in practice the person in charge of the department's contacts with artists when it came to loans, sales, etc.²¹ He was employed on a modest salary that was drawn from Dahlgren's donation. Until the new building opened in 1891, Lindholm had to struggle with dark, cramped premises that were hardly suited to the display of art. The rapid growth of the collections led to ever-closer hangings, something that should not be thought of as an aesthetic choice, but rather as the result of the conviction that the entire collection should be on display.

Lindholm was also one of the teachers at the Gothenburg Museum School of Drawing. There he instituted the modernisation and professionalisation of the teaching, but in 1885, in apparently the most insulting and nonchalant manner possible, he was fired by the board to be replaced by Carl Larsson. It is hardly surprising that he was subsequently one of the schools' sharpest critics. Yet he remained on friendly terms with his successor, who in turn defended Lindholm's competence as a judge of art.²² The absence of rancour can be illustrated by the fact that Lindholm sat for Larsson the following year when the latter was appointed to teach sculpture as well.²³ Lindholm and Larsson were neighbours on Victoriagatan where they played Vira of an evening, according to Jonas Gavel, who also noted that the Larsson gave the Finn the portrait *Karin and Suzanne in Valand* (1886).²⁴

For Lindholm, his artistic pursuits were always at least as important as his bureaucratic duties. Despite concurrent, and admittedly poorly paid, positions as curator at the department of art, curator of the Gothenburg Society of Art (from 1878), director of the School of Drawing, and secretary of the museum's purchasing committee (from 1879), he took long annual leaves of absence to dedicate himself to painting, as Gavel has noted in the only scholarly study of Lindholm's Gothenburg years.²⁵ He also covers Lindholm's disputes with the museum bureaucracy, in Gavel's

gen som intendent för Konstavdelningen, intendent för Göteborgs konstförening (från 1878), föreståndare för ritkolan och sekreterare i museets inköpsnämnd (från 1879) tog han årligen långa ledigheter för att kunna ägna sig åt måleriet, skriver Gavel i den enda vetenskapliga studie som finns om Lindholms Göteborgsår.²⁵ Gavel beskriver Lindholms kontroverser med en museibyråkrati som mer liknar ett oscarianskt ämbetsverk än ett liberalt sinnad kulturinstitution.

Lindholm är märkligt frånvarande i den svenska konsthistorie-skrivningen. Inte heller i Finland har han en självklar position, kanske delvis som följd av att lejonparten av hans konstnärliga gärning skedde i Sverige. I den mån han alls förekommer i konsthistoriska verk framträder bilden av en tämligen konservativ målare. Hans måleri visar dock att även om han inte var en vägröjare var han mottaglig för nya idéer. Han lyckades ”finna en medelväg öfverensstämmande med sitt eget temperament”, skriver efterträdaren Axel Romdahl på Lindholms 70-årsdag.²⁶ Efter studier i Düsseldorf och Karlsruhe sökte han sig 1868 till Paris, där han påverkades av bland andra Corot och Daubigny. Han är, efter hemkomsten 1870, den som introducerar det nya valörmåleriet i Finland.²⁷ 1876 bosätter han sig i Göteborg, där han hade släkt på mödernet och varifrån hans hustru Carolina kom. Kanske hade han förväntat sig att det nya, franskinfluerade måleriet skulle vinna större gehör i Göteborg än i Helsingfors, men så blev inte fallet. ”Han var den förste målare av format, som ägnade den bohusländska naturen ett studium”, skriver Kjell Hjern.²⁸ En lång rad fina naturstudier finns på Göteborgs konstmuseum.

Romdahl beskriver alltså Lindholm som en medelvägens målare. Omdömet kan också gälla hans gärning som museiman. Särskilt energisk var Lindholm, enligt Romdahl, i museets inköpsnämnd, där han tappert slogs för sin uppfattning.²⁹ Under hans tid berikades samlingarna såväl med mer konventionella saker, som tämligen radikala. Många av hans förvärv tillhör idag museets mest välkända objekt. 1881 köps Hugo Salmsons *Vitbetsrensare i Picardie*, efter att ha refuserats av statens inköpsnämnd (Nationalmuseum), 1885 Johan Krouthéns *Halmstackar*, 1886 Gustaf Cederströms *Frälsningsarmén*, 1887 Hugo Birgers *Skandinaviska konstnärernas frukost i Café Ledoyen, Paris, fernissningsdagen 1886* och 1888 Bruno Liljefors *Tjäderlek*. Han ser 1891 till att Zorns *Ute* förvärvas och skriver i rapporten att ”impressionismen inom den svenska konsten” härigenom blivit

description a nest of nepotists and jobsworths, far from what a meritocratic, liberal-minded administration should be.

Lindholm is strangely absent from accounts of Swedish art history. Finland also tends to look past him, perhaps because the lion's share of his artistic work was restricted to Sweden. To the extent that he appears at all in the art history books, he is depicted as a relatively conservative painter. Yet his paintings show that even if he was not much of a pioneer, he was receptive to new ideas. He managed to ‘find a middle way that conformed with his own temperament’, wrote his successor, Axel Romdahl, on Lindholm's seventieth birthday.²⁶ In 1868, having completed his studies in Düsseldorf and Karlsruhe, Lindholm made his way to Paris, where he was to be deeply influenced by Corot and Daubigny. It was Lindholm, on his return home in 1870, who was to introduce the new style of painting with its subtle colour gradations to Finland.²⁷ In 1876 he moved to Gothenburg, where his wife Carolina's family came from and he had relatives on his mother's side. Perhaps he had expected that the new, French-influenced style would be met with greater sympathy in Gothenburg than in Helsinki, but that was not to be the case. ‘He was the first painter of the genre who gave himself to the study of Bohusland's nature’, wrote Kjell Hjern.²⁸ A long sequence of fine nature studies can be found in the Göteborg Museum of Art.

Romdahl's observation on his temperament referred to Lindholm the painter, a man who steered a middle course, yet the same can also be said to be true of Lindholm the museum official. Lindholm, again according to Romdahl, was a particularly energetic member of the museum's purchasing committee, where he fought valiantly to impose his point of view.²⁹ During his time the collections were enriched with both more conventional pieces and fairly radical ones. Many of his acquisitions are among the museum's most well known works. In 1881, Hugo Salmson's *Hoing White Beets in Picardy* was bought, having been turned down by the state purchasing committee (viz. the Nationalmuseum); in 1885, Johan Krouthén's *Haystacks*; in 1886, Gustaf Cederström's *The Salvation Army*; in 1887, Hugo Birger's *Scandinavian Artists' Lunch at the Café Ledoyen, Paris, on Opening Day 1886*; and in 1888, Bruno Liljefors' *Capercaillies' lek*. He saw to it that Zorn's *Outdoors* was acquired in 1891, and wrote in the yearbook that courtesy of this painting ‘Impressionism in Swedish art’ would be henceforth represented in the museum in ‘an excellent manner’.³⁰ In Lindholm's day there were further acquisitions that would later

representerad på ”ett förträffligt sätt”.³⁰ Under hans tid görs också för framtiden viktiga förvärv av bland andra Karl Nordström, Christian Krohg, Carl Wilhelmson, Ernst Josephson, Per Ekström och Akseli Gallen-Kallela. Ett inköp av Karl Nordströms *Det gula huset* försökte han dock stoppa 1892 med motiveringen att den inte passade på ett museum eftersom den var målad på opreparerad säckväv som snart skulle bli mörk och fläckig.³¹

Museets styrelse försökte hindra Lindholm från att recensera de inköpta målningarna i årsberättelserna, något han emellertid fortsatte att göra.³² Han framstår i dessa skrifter, som noterar verkens företräden och brister, som konstnär och kritiker, mer än som systematisk vetenskapsman. I takt med att museets verksamhet professionaliseras blir detta grunden för kritik från styrelsen. Han får kritik av revisorerna 1886 och måste betala tillbaka halva sin lön. Carl Lagerberg föreslår 1891 att tjänsten som intendent för Konstavdelningen skulle dras in men Lindholm räddas tillfälligt av litteraturhistorikern och tidningsredaktören Karl Warburg som dessutom tjänstgjorde som bibliotekarie vid museet. På ett sammanträde som Lindholm inte deltog i 1905 fick den långvariga konflikten sitt slut: hans tjänst drogs in samtidigt som en ny utlystes med krav på akademiska meriter.³³ Den kom att gå till Axel Romdahl.

Romdahl är också den ende som tidigare skrivit om företrädarens hängningspolicy. Lindholm ”hade nog placerat tavlorna efter ungefär samma grunder som Dante fördelat sina personager i himmel, skärseld och inferno”, skriver Romdahl. Konstnärsförbundarna, som Lindholm ogillade, fick de sämsta platserna och Eugène Janssons *Nocturne* hade han demonstrativt hängt upp-och-ner.³⁴ Det finns inget skäl att betvivla Romdahls uppgifter, även om han har en förkärlek för drastiska och humoristiska formuleringar. De ömsesidiga antipatierna mellan Lindholm och Konstnärsförbundarna bekräftas även av Anders Hedvall.³⁵

Av det fotografiska materialet att döma är Romdahls beskrivning emellertid inte helt rättvis. Även Konstnärsförbundarna fick ofta framträdande placeringar. 1891 hängde Lindholm exempelvis Per Ekströms *Sol i snö* i det innersta rummet öster om trapphuset så att den var väl synlig när besökaren kom upp för trappan. Att låta verken inramas av dörröppningen för att skapa förväntan inför den fortsatta vandringen är ett effektivt grepp som Lindholm visste att

be very important, amongst them works by Karl Nordström, Christian Krohg, Carl Wilhelmson, Ernst Josephson, Per Ekström, and Akseli Gallen-Kallela. He tried to put a stop to the purchase in 1892 of Karl Nordström's *The Yellow House*, however, arguing that it was not suited to a museum because it was painted on unprepared sacking that would soon become dark and blotchy.³¹

The museum board did its best to prevent Lindholm from reviewing the new acquisitions in the museum year-books, but he continued regardless.³² Published every year, his notes on the works' merits and flaws show him more in the guise of an artist and critic than of a methodical scholar. In pace with the professionalisation of the museum's activities, this became a bone of contention with the board. He was criticised by the accountants in 1886, and had to pay back half his salary. Carl Lagerberg suggested in 1891 that the position of curator of the department of art should be withdrawn, but the literary historian and newspaper editor Karl Warburg, who also served as the librarian for the museum, saved Lindholm temporarily. At a meeting held in Lindholm's absence in 1905, the drawn-out conflict reached its conclusion: his position was withdrawn, while it was agreed a new post should be advertised that required academic qualifications.³³ This was the job that went to Axel Romdahl.

Romdahl was also the only contemporary to have written about his predecessor's approach to hanging art. Lindholm 'would probably have placed the pictures on pretty much the same basis that Dante divided his characters between heaven, purgatory, and Inferno', wrote Romdahl. Members of Konstnärsförbundet (the Artists' Association), an organisation Lindholm disliked, were given the worst places, and he had Eugène Jansson's *Nocturne* demonstratively hung upside down.³⁴ There is no reason to doubt Romdahl's account, even with his predilection for sweeping generalisations and humorous touches. The mutual antipathy between Lindholm and the Artists' Association is confirmed elsewhere by Anders Hedvall.³⁵

Judging by the photographic material, Romdahl's description was perhaps not entirely fair. Even members of the Artists' Association were often hung prominently. In 1891, for example, Lindholm hung Per Ekström's *Sun and Snow* in the inner room east of the stair so that it was clearly visible as the visitor came up the stairs. Placing an artwork so it was framed in a doorway, to create a sense of anticipation before the visitor entered the room, was an effective trick that Lindholm knew how to

utnyttja. Han försökte också reglera ljusinsläppen från takfönstren med "vela".³⁶ Av fotografier att döma var det både frågan om baldakinliknande arrangemang (salen väster om trapphuset), utdragbara gardiner (takfönstren i skulptursalarna på tredje våningen) och uppspända, vinklade dukar (trapphuset).

Allt måleri hängde inte i Konstavdelningen. Även i de så kallade Högreständsinteriörerna i den Historiska avdelningen fanns många målningar, men till skillnad från i konstsamlingarna betonades inte deras estetiska värde. Det gäller även andra målningar och teckningar som museet samlade av historiska skäl. En liknande differentiering gjordes senare när marinmåleriet skiljdes ut och placerades på Sjöfartsmuseet.

Konstmuseer har nästan alltid heterogena samlingar. De innehåller verk i olika tekniker, från olika tider och konstnärer, av olika storlek, färg och form. Endast i undantagsfall har museerna beställt verk av konstnärer för att hänga i särskilda rum, till skillnad från större privata och furstliga samlingar där detta inte är ovanligt. För att motverka det disparata uttrycket grupperar och arrangerar museer verken efter specifika estetiska principer, exempelvis färgkorrespondenser och rytmiska grupperingar. Färgsättningen av väggarna anpassas ofta efter de verk som salarna är avsedda att inrymma, åtminstone fram till senmodernismens vita eller beige rum. Det har också varit vanligt att målningarna ramats om för att ge ett mer enhetligt intryck (ett bruk som varit vanligt hos privatsamlare sedan renässansen). Vid Altes Museum i Berlin designade arkitekten Karl Friedrich Schinkel stilhistoriskt passande ramar för samlingarna.³⁷ I Göteborg förefaller konstnären Geskel Saloman ha tillverkat ramar för Konstföreningen från och med 1858, varav några fortfarande finns i museets ägo.³⁸

Det hängningssystem som vid tiden rådde på så gott som samtliga museer och publikt tillgängliga privatsamlingar arbetade efter två axlar: kronologi och attribution. Målningar av samma konstnär, skola och från samma land grupperades tillsammans, och vandringsen i salarna följde ett i stort sett ett kronologiskt upplägg. Detta konsthistoriska paradig hade under 1700-talets mitt börjat ersätta ett tidigare sätt att arrangera konstverken där man strävade efter kontrastverkan.³⁹ En målning av till exempel Rubens kunde då hängas bredvid en av Poussin. Måleriska effekter kontrasterades då mot teckning och komposition. Skillnaden mellan hängningarna kan

exploit. He also experimented with adjusting the light from the skylights using 'vela', or sail-like arrangements.³⁶ From the photographs, he seems not to have stopped there, employing baldachins (the gallery west of the stair), blinds (the skylights in the sculpture gallery on the third floor), and scrimms (stretched, angled cloths used in the stairwell).

Not all the paintings were hung in the department of art. Even the so-called upper-class interiors over in the museum's department of history displayed a number of paintings, but unlike those in the art collections, the emphasis was not on their aesthetic qualities. This was true of the other paintings and drawings that the museum had collected for historical reasons. A similar differentiation was made later when the marine painting was separated out and placed at the Maritime Museum.

The collections held at museums of art are nearly always heterogeneous. They contain works of different techniques, from different periods and artists, of different sizes, colours, and forms. Only in exceptional cases did museums commission work direct from the artist to hang in specific spaces, unlike the larger private and royal collections where this was very much the norm. In order to counteract the disparate impression their collections create, museums group works according to specific aesthetic principles such as colour correspondence or rhythm. The colour of the gallery walls is often chosen to suit the works that are to be hung there, or so was the case until the rise of the all-white or beige room of late Modernism. It was also common for paintings to be reframed in order to give a more unified impression (a standard practice amongst private collectors since the Renaissance). At the Altes Museum in Berlin, the architect Karl Friedrich Schinkel designed historically appropriate frames for the collections.³⁷ In Gothenburg it seems that the artist Geskel Saloman made frames for the Society of Art, beginning in 1858, of which several remain in the museum's possession.³⁸

The system of hanging artworks then customary in most museums – and the private collections that were open to the public – operated along on two axes: chronology and attribution. Paintings of the same artist, school, and country were grouped together, and the visitor's progression around the rooms was designed to follow a broadly chronological sequence. This was the historical paradigm that in the middle of the eighteenth century had begun to replace the previous method of arranging art, which had aimed for contrasting effects.³⁹ Under to the older disposition, a Rubens might well be hung next to a Poussin; painterly effects were

förstås i termer av diskursiva rum. Inför de äldre hängningarna förväntades besökarna reflektera och diskutera olika konstverks kvaliteter genom kontrastverkan. Beträktarens förmåga mättes i hur väl han eller hon kunde formulera sina analyser av verkens styrkor och svagheter. Konnässörskap var en performativ egenskap, som förutsatte visuella färdigheter och sociala och verbala förmågor, enligt Andrew McClellan.⁴⁰

I den konsthistoriska hängningen understryks istället likheten mellan det som installerats i en sal. Inför en rad målningar från samma land, tid, region eller konstnär förväntas (den ideale) besökaren kunna peka ut det generella i fråga om stil, handlag, teknik etc. Han eller hon ska också kunna förstå det aktuella rummets relation till museets övergripande struktur, som alltså sammanfaller med konsthistoriens narrativa struktur, kronologiskt och geografiskt.

Båda hängningarna kräver mycket av sina besökare, om än olikartade kunskaper och färdigheter som skulle kunna rubriceras estetisk urskillningsförmåga vs konsthistorisk översikt-kunskap. Frågorna som efter cirka 1750 ställs inför verken är inte längre om Rubens är en bättre målare än Poussin, utan om målningen är av Rubens hand eller från hans verkstad, om det är ett tidigt eller sent verk, vilka influenser som kan spåras i det eller hur det pekar fram mot det som sker senare i konsthistorien (dvs. i de följande salarna).

Från båda paradigmen finns mängder av historiska dokument som pekar på att besökarna inte alltid motsvarade förväntningarna. Det handlar exempelvis om olika slags pedagogiska vägledningar, skämtteckningar som driver med okunniga besökare och skyltar som hjälper till att identifiera och förklara de utställda objekten.

När Louvren öppnade 1793 fanns skyltar som förklarade verkens proveniens. För den franska revolutionen var historien viktig eftersom museet visade vad som tidigare dolts för allmänheten i slott och herresäten. Med allt fler besökare utan större konsthistoriska kunskaper växte under 1800-talet behovet av information, antingen i form av skyltar eller olika slags tryckta guider och informationsblad. Men arkitekter och museimän accepterade ytterst motvilligt förfulande skyltar på ramarna eller väggarna. Ur striderna om Glyptoteket i München gick Leo von Klenze segrande: inga skyltar och inga sittplatser störde arkitekturen eller konsten.⁴¹ En mer diskret lösning var tryckta vägledningar som kunde köpas eller lånas.

contrasted with drawing and composition. The difference between the two styles of display is perhaps best understood in terms of discursive space. Confronted with the older style of hanging works of art, the viewer was expected to reflect on the qualities of the different works in terms of the contrasts between them. A viewer's ability was measured by how well he or she could formulate an analysis of the strengths and weaknesses of a series of artworks. Connoisseurship was a skill that existed to be performed, and assumed visual, social, and verbal proficiency on the part of the viewer, as Andrew McClellan has observed.⁴⁰

Turning to the art-historical style of hanging, the focus is instead on the similarities between the works displayed in a gallery. When confronted with a series of paintings from the same country, period, region, or artist, the (ideal) viewer was expected to be able to expound on general style, proficiency, technique, etc. He or she was also expected to understand the particular room's position within the overall hierarchy of the museum, a hierarchy that coincided, both chronologically and spatially, with the narrative structure of art history.

Both styles of hanging demanded much of their audience – albeit in different ways – by requiring different kinds of knowledge that can be summed up as aesthetic discrimination versus historical summation. After about 1750, the questions prompted by that hypothetical Rubens were no longer whether he was a better artist than Poussin, but whether the painting was by Rubens or by his workshop, whether it was an early or a late work, what its influences were, or whether it anticipates later moments in art history (that is to say, works in subsequent galleries in the museum).

For both paradigms there are masses of historical documents that bear out the fact that visitors did not always match up to expectations: there are different kinds of educational guides; cartoons that make fun of ignorant visitors; and signs to help identify and explain the objects on display.

When the Louvre opened in 1793, signs were put up that explained the provenance of each work. For the French Revolution, each such story was crucial, for the museum displayed what previously had been hidden away from the nation in castles and mansions up and down the country. In the nineteenth century, with the increasing numbers of visitors who had little or no knowledge of art history, the need for information grew, and was met either with signs or with different kinds of printed guides

Göteborgs Musei Konstavdelning började ge ut tryckta förteckningar och över samlingarna 1881.⁴² För dem som inte ville eller kunde lägga pengar på en förteckning eller vägledning fanns mässingsskyltar på målningarna och etiketter på socklarna till statyerna som berättade om konstnär, motiv och år. Kombinationen av tryckta vägledningar och mässingsskyltar förblev i stort sett oförändrad fram till omkring 2005 när informationen flyttade ut till väggarna bredvid målningarna. I avdelningen för konst efter 1945 hade denna process inletts tidigare, bland annat av skälet att det inte alltid finns en ram att fästa informationen på.

Förteckningar, vägledningar och skyltar är en del av museernas pedagogiska program. Redan från start fanns vid Göteborgs Museum en folkbildande tanke liksom vid de brittiska förebilderna, men entréavgifterna var inledningsvis relativt höga med följderna att större delen av stadens befolkning utestängdes. Ordinarie inträde var 50 öre. Onsdagar, lördagar och söndagar kostade det 25 öre. Enskild person kunde lösa årskort för 3 riksdaler och en familj för 5 riksdaler.⁴³ (Som jämförelse betalades ett dagsverke 1860 med cirka 1,50 riksdaler.)⁴⁴ 1884 infördes fri entré på söndagar, från våren 1887 fick även onsdagar och lördagar fritt inträde. Övriga dagar kostade det nu 25 öre. På grund av att renhållningen av lokalerna efter fridagarna blivit alltför kostsam återinfördes 1889 under en period åter entréavgift på lördagarna, men den generella trenden var att allt fler dagar fick fritt inträde. Vid sekelskiftet 1900 var endast tisdagar och fredagar avgiftsbelagda.⁴⁵ Statistik från de första åren kring 1890 visar att nio av tio besökare valde att komma när det var gratis. Antalet besökare under denna period låg på cirka 60 000 per år, för att vid sekelskiftet ha ökat till omkring 100 000.⁴⁶ Göteborgs befolkning uppgick år 1900 till drygt 130 000.⁴⁷ Detta kan tolkas som en avsevärd breddning av publiken (borgarklassen fortsatte antagligen av sociala skäl att gå på betaldagarna). *Göteborgs Aftonblad* skriver 1891 från museet: ”Vi ha där sett män och kvinnor af arbetarklassen som vi söndag efter söndag känt igen...”⁴⁸ Förhållandet var detsamma på konstmuseer i Frankrike, Tyskland och Storbritannien under 1800-talet. Den stora andelen lågutbildade besökare motiverade framväxten av pedagogiska avdelningar, ofta bemannade av välutbildade kvinnor.⁴⁹ Idag är andelen arbetarklass bland museibesökarna väsentligen mycket lägre än under 1800-talet.⁵⁰ Statistiken under 2000-talet har pendlat

and information sheets. However, architects and museum officials only reluctantly tolerated the blight caused by frame labels and signs. In the clashes over the Glyptotek in Munich, Leo von Klenze emerged victorious: no signs and no seats were to disturb either the architecture or the art.⁴¹ A more discreet solution was printed guides that could be bought or borrowed.

Gothenburg Museum's department of art began to publish lists of its collections in 1881.⁴² For visitors who would not or could not spend money on a list or guide, there were brass labels on the frames and plinths that gave the artist, subject, and year. The combination of printed guides and brass signs remained more or less unchanged until 2005, when the information was transferred onto the walls next to the paintings. (Admittedly, in the section that handles post-war art this process had begun earlier, if for no other reason than there was not always a frame to which the information could be attached.)

Lists, guides, and signs are integral to any museum's educational agenda. From the very start the Gothenburg Museum had high ideals when it came to public education, just like its British models, but initially the entrance fees were relatively high, with the result that the vast majority of locals were excluded. The ordinary price of admission was 50 öre, while on Wednesdays, Saturdays, and Sundays it was 25 öre. Individuals could buy annual membership for 3 riksdaler, while for families it cost 5 riksdaler.⁴³ (By way of comparison, the wages for a day's labour in 1860 was 1.5 riksdaler.)⁴⁴ 1884 saw the introduction of free entry on Sundays, which was extended in the spring of 1887 to Wednesdays and Saturdays. The remaining days now cost 25 öre. Because cleaning the galleries after the three free days had become too expensive, admission charges were reintroduced for Saturdays for a period in 1889, but this ran against the general trend, and by 1900 admission was only charged on Tuesdays and Fridays.⁴⁵ Statistics from the early years of free admission, around 1890, showed that nine of ten chose to visit the museum when it was gratis. The number of visitors in this period was some 60,000 per year, increasing by the turn of the century to about 100,000.⁴⁶ Given that Gothenburg's population in 1900 was approximately 130,000,⁴⁷ the figures demonstrate significant broadening of audience (the middle classes, presumably for social reasons, continued to visit on days when admission was charged). Writing about the museum, the newspaper *Göteborgs Aftonblad* noted in 1891: 'We have seen men and women of the working classes there that we

mellan 102 000 och 248 000 besökare per år. Staden har drygt en halv miljon invånare.

Konstavdelningen använde sig i princip av en konsthistorisk hängning så snart samlingarna började växa och omfatta flera rum, men Berndt Lindholm var ingen slav under kronologi och skola. Om helheten såg bättre ut genom att bryta upp ensembler tycks han inte ha tvekat. Tilläggas kan att införlivandet av sammanhållna privatsamlingar, som den Fürstenbergska, ofrånkomligt bröt upp de konsthistoriska hängningarna, vilket också är tydligt på många amerikanska museer med idag omfattande donationsavdelningar som exempelvis Metropolitan Museum of Art.

En insändare i *Handelstidningen* 1898 kritiserar Lindholm för att blanda målningar från olika epoker: ”Taflor från sista hälften, ja sista årtiondet af detta århundrade, värdefulla arbeten i modern riktning emellan gamla modeporträtt från 1700-talet. Fint stämde färgharmonier emellan starkt kolorerade innehållslösa landskap, hvilka döda sin omgivning genom sina skarpa, ofta skrikande färger. [--] Det bästa sida vid sida med det sämsta, det fina bredvid det grofva, olika riktningar, olika tidsperioder – allt blandadt samman huller om buller.”⁵¹

I WILSONS FLYGEL

Huvudproblemet var alltså, liksom vid andra museer, att samlingarna växte fortare än lokalerna. Avdelningen präglades av en inriktning på samlande. Generellt kom kraven på selektion kring sekelskiftet 1900 för många av de europeiska konstmuseerna, även om de största som Altes Museum i Berlin tvingades göra urval långt tidigare.⁵² Med ackumuleringen av verk blev museerna alltmer lika magasin. Redan arkeologen Quatremère de Quincy hade, angående Louvren, påtalat att om allt ställs ut blir allt samtidigt neutraliserat, och museet blir lik en lagerlokal över all konsthistoria.⁵³ Kraven på att göra kvalitetsmässiga urval växte under 1800-talet. Vid Nationalmuseum gjordes den första omfattande reduceringen av utställda objekt på 1880-talet.⁵⁴

have recognised Sunday after Sunday.⁴⁸ Circumstances were similar at art museums in France, Germany, and Great Britain during the nineteenth century. The large proportion of visitors with little education to speak of was the reason for the growth of education departments, often staffed by well-educated women.⁴⁹ Today the proportion of working-class visitors is considerably lower than it was in the nineteenth century:⁵⁰ in the twenty-first century the number of visitors varied from 102,000 to 248,000 per year in a city of some 500,000 inhabitants.

The department of art adopted the historical approach to hanging art as soon as the collections began to grow and spread to more rooms in the museum, but Berndt Lindholm was no slave to chronology and school. If a better overall impression could be achieved by breaking up ensembles, he does not seem to have hesitated. It should be added that the accession of cohesive private collections, such as the Fürstenbergs', inevitably interrupted the historical hanging sequence, as is very much in the case today at the many American museums that house extensive donations, such as the Metropolitan Museum of Art.

A letter to the editor published in *Handelstidningen* in 1898 criticised Lindholm for mixing paintings from different epochs: ‘pictures from the last half, yes even the last decade of this century, important work of a modern bent, opposite old-fashioned portraits from the eighteenth century. Finely judged colour schemes amongst strongly coloured sparse landscapes, which deaden all around them with their garish, often loud, colours. [...] The best alongside the worst, the fine next to the coarse, different directions, different periods – all mixed higgledy-piggledy.’⁵¹

IN WILSON'S WING

The main problem, just like at other museums, was that the collections were growing faster than the available space, a problem compounded by the department of art, which had a strong focus on collecting. Generally, the need to start selecting came at the turn of the century for many of the European museums of art, even if the largest, such as the Altes Museum in Berlin, had been forced to make choices long before that.⁵² With the ac-

Med donationer och de Dahlgrenska medlen för inköp uppstod ett behov av en utbyggnad av Göteborgs Museum, alternativt en ny byggnad. Bland annat väcktes förslag om ett nytt konstmuseum vid Kungsportsavenyn. Lösningen blev istället att Kronan, Telegrafan och Musei rit- och målarskola flyttade ut från Ostindiska huset som genomgick flera ombyggnader. En ny flygel mot Köpmansgatan stod klar 1891 efter ritningar av Hans Hedlund och Yngve Rasmussen, uppförd med medel som testamenterats av skeppsredaren John West Wilson. Museet bestod härmed av fyra längor kring en gård, vilket faktiskt var den ursprungliga planen för Ostindiska huset. Den nya flygeln bestod av två utställningsvåningar på en hög källare.

Arkitekturen i den nya, så kallade Wilsonska flygeln, följer i stort sett det mönster som sattes med Altes Museum. Flygeln har alltså den kombination av överljus och sidoljus som användes i nya museibygnader över hela Europa. Ljusförhållanden är ett kärt diskussionsämne bland museimän, arkitekter och museibesökare. Ett diffunderat överljus ansågs av många vid denna tid vara bäst för måleriet, medan skulpturerna krävde sidoljus för att deras plastiska kvaliteter skulle framträda. Eftersom dagsljuset varierar över dagen och med väder och årstid har museerna ofta försetts med norrfönster som ger ett kallare och mer stabilt dagsljusinflöde, något som sedan länge varit legio i konstnärateljéer. Överljussalarna på översta våningen användes huvudsakligen för måleri, medan de sidoljufsörsedda rummen på mellanvåningen företrädesvis installerades med skulptur. Detta arrangemang hade även en symbolisk dimension som hölls levande under 1800-talet: senare tiders konst vilade på antikens förebilder, representerade av grekiska och romerska skulpturer. Lindholm fick också utrymme att i den västra flygeln ställa ut teckningar och grafik, i nära anslutning till sitt kontor.⁵⁵

Belysningsfrågan har att göra med vem museibygnaden är till för. Blir svaret ”för konsten” vore totalt mörker det bästa ur bevarandesynvinkel. Naturligt ljusinsläpp har därför blivit mindre vanligt till förmån för konstljus som kan dämpas eller släckas när inga besökare finns i salarna. Även om norrljus ofta föredras av konstnärer vill arkitekterna ofta ha ett mer varierat ljus och utsikter för besökarna att njuta av. Redan Leo von Klenze betonade i projekteringen av Glyptoteket i München (1815–1930) att detta var en publik plats för att visa konstskatter, inte en arbetsplats för konstnärer. Han avfärdade därför en byggnad med enbart norrljus.⁵⁶

cumulation of works, the museums began increasingly to resemble store-rooms. The archaeologist Quatremère de Quincy, thinking of the Louvre, had already protested that if everything was put on display it would all be rendered equally neutral, and the museum would wind up a stock room for the history of art.⁵³ The need to make qualitative choices grew during the nineteenth century. At the Nationalmuseum in Stockholm the first sweeping reduction in the number of items on display was made in the 1880s.⁵⁴

With continued donations and Dahlgren-financed purchases, the need arose for an extension to the Gothenburg Museum or alternatively the construction of a new building. Amongst the suggestions was a proposal for a new museum of art on Kungsportsavenyn. Instead, the solution was that the Crown, the telegraph office, and the School of Drawing and Painting moved out of Ostindiska huset, which then underwent a series of alterations. A new wing facing Köpmansgatan was complete in 1891, designed by Hans Hedlund and Yngve Rasmussen and paid for by money bequeathed by the ship-owner, John West Wilson. The museum now consisted of four wings surrounding a courtyard, which had in fact been the original intention. The new wing consisted of two exhibition floors built over a high cellar.

The architecture of the new Wilson wing largely follows the pattern established by the Altes Museum. The wing thus had the combination of top lighting and side lighting that was being used in new museum buildings all over Europe. Lighting is a cherished subject amongst museum officials, architects, and museum visitors. A diffuse top light was then held by many to be best for paintings, while sculptures required side light in order that their plastic qualities appear at their best. Since daylight varies according to the time of day, the weather, and the seasons, museums have often been supplied with north-facing windows that give a cooler and more constant light, something that had long been standard in artists' studios. The top-lit galleries on the upper floor were mostly used for paintings, while the side-lit rooms on the middle floor housed sculpture. This arrangement retained the symbolic dimension that had been kept alive throughout the nineteenth century: recent art, if not standing on the shoulders of classical prototypes, embodied by Greek and Roman sculpture, then at least housed overhead. In addition, Lindholm found space in the west wing to exhibit drawings and prints, in a room adjacent to his office.⁵⁵

Frågan om dagsljusbelysningen kom efterhand att förändras med den ökade användningen av konstljus. Gasljus hade redan 1857 införts i Kensington som även skiftade till elbelysning så tidigt som 1880.⁵⁷ Även om belysningen var svag med dagens mått mätt möjliggjorde det längre öppethållande. Kritik riktades också mot dess allt för varma färg (temperatur). Att frågan var aktuell även i Göteborg framgår av att den togs upp i pressen så tidigt som 1891.⁵⁸ Vid invigningen av den nya museibygnaden vid Götaplatsen under jubileumsutställningen 1923 var så kallad dagsljusarmatur installerad i taken.⁵⁹ Men det skulle dröja till 1950-talet innan konstbelysningen var tillräckligt bra för utgöra ett reellt alternativ till dagsljus.

Bernt Lindholm konstaterar nöjd i årsberättelsen för 1891 att konstverken nu kan ”komma till sin fulla rätt” i de nya ljusa salarna. En del av skulpturerna återflyttades samtidigt till det äldre, västra galleriet där de ställdes upp tillsammans med antika gipsavgjutningar som under året förvärvats av Karl Warburg. Förvärvet av gipserna möjliggjordes av en donation (överste Paul Melin). Den betydelse som tillmättes gipssamlingen visas av att kostnaden för den översteg Konstavdelningens alla andra förvärv vid denna tid.⁶⁰ 1896 sker en ny omhängning till nya, mer rymliga salar. De Melinska antiksamlingarna delas nu upp i tre salar, en för varje tidsepok.⁶¹ Detta är gipsernas storhetstid. Därefter sker en successiv kompression av utställningsutrymmet och magasinering av skulpturerna.⁶²

Trots att ryktet säger motsatsen var Lindholm nyskapande vad gäller hängningarna. Ett fotografi från 1905 visar en ganska gles hängning. Mitt i rummet finns en generöst tilltagen soffa som tillåter vyer åt alla håll. En baldakin skyddar besökaren från ljuset från takfönstret. Målningarna är trådhängda. De översta lutar ut från väggen för att synas ur bättre vinkel och undvika reflexer. Prins Eugens *Molnet* hänger, lite överraskande, diagonalt över ett hörn. Målningen hade donerats av konstnären till museet två år tidigare. Att hörnhängningen inte var en engångsföreteelse bekräftas av fler fotografier från andra rum.

Hörnhängningarna kan ha varit ett sätt att bättre utnyttja lokalerna och ljuset. Takfönstren lägger ofta hörnen i halvsugga. Diagonala accenter var vanliga också i det sena 1800-talets inredningsetik. Men att hänga tavlor över hörn tycks inte ha förekommit vid andra museer eller utställningar i Sverige vid denna tid. Inte heller i

The issue of lighting hinges on what the museum building is for. If the answer were ‘for art’, then from the perspective of preservation total darkness would be the best solution. Natural light has therefore become less usual, in favour of artificial light that can be dimmed or turned off completely when there are no visitors in the galleries. Even if artists often prefer north light, architects often want to have a more varied light – and views – for visitors to enjoy. Back in Leo von Klenze’s day, he had to emphasise in his planning of the Glyptotek in Munich (1815–1930) that this was a public space to exhibit art treasures, not a workplace for artists. For this reason, he dismissed the idea of a building with only north light.⁵⁶

The issue of daylight would eventually alter with the increased use of artificial light. As early as 1857, gas lighting had been introduced in Kensington, and the museum was also quick to switch to electric light, as early as 1880.⁵⁷ Even if the lighting was weak by modern standards, it made longer opening hours possible. Then again, criticism was directed against its colour (temperature), which was held to be far too warm. That the issue was relevant to Gothenburg is apparent from the fact that it was taken up in the press as early as 1891.⁵⁸ At the inauguration of the new museum building on Götaplatsen during the Jubilee exhibition in 1923, so-called daylight fittings were installed in the ceilings,⁵⁹ but it would not be until the 1950s that artificial light would be of sufficiently high quality to constitute a real alternative to daylight.

Bernt Lindholm noted with satisfaction in the year-book of 1891 that the art works could now ‘do themselves full justice’ in the new, bright galleries. At the same time, a number of sculptures were returned to the older West Gallery, where they were exhibited with plaster casts of classical sculptures that had been acquired by Karl Warburg the same year. The purchase of the plaster casts had been made possible by a donation from Colonel Paul Melin. The significance accorded the plaster cast collection is demonstrated by the fact that their purchase cost exceeded all the other department of art’s acquisitions at this time.⁶⁰ In 1896 another rehanging took place in new, more spacious galleries. The Melin collection of antiquities was now divided up between three galleries, one for each epoch.⁶¹ This was the heyday of the plaster cast; later there would be a successive reduction in exhibition space, matched by the increasing storage of sculptures.⁶²

Despite claims to the contrary, Lindholm was an innovator when it came to hanging the collections. A photograph from 1905 shows a fairly

• FIG. 40

• FIG. 8

• FIG. 40

• FIG. 8

Tyskland, Frankrike eller England, andra möjliga inspirationskällor för Göteborgs Museum och Lindholm, förefaller det ha förekommit, vare sig på museer eller tillfälliga utställningar. Inspirationen tycks snarare ha kommit öster ifrån. I Ryssland är det inte ovanligt att hänga ikoner över hörn, ett bruk som Kazimir Malevitj överförde till den moderna konstvärlden på 1910-talet. På ryska museer praktiserades hörnhängningar som ett mer intimt sätt att arrangera samlingarna.⁶³ Också i Lindholms födelseland Finland, som ju vid tiden var ett ryskt storfurstendöme, hängde intendenterna på Ateneum målningar över hörn under 1800-talets senare hälft.⁶⁴

Den sista stora förändringen av Konstavdelningen under Lindholms regim påbörjades 1902 när Pontus Fürstenberg. I ett testamente från 1898 hade han och hans hustru Göthilda testamenterat fastigheten i Brunnsparken och dess konstsamlingar till staden Göteborg. Testamentet tolkades som att det förelåg två alternativ: antingen behöll man konsten i det Fürstenbergska galleriet eller så flyttades den över till lokaler i Göteborgs Museum. En kommitté med bland andra Carl Lagerberg och Berndt Lindholm föreslog överflyttning av samlingarna. Två ledamöter reserverade sig, däribland konstnären Reinhold Callmänder.

Frågan föranledde en hätsk diskussion i konstvärlden. Prins Eugen, Richard Bergh, Anders Zorn, Georg och Hanna Pauli, Bruno Liljefors, Karl Nordström, Nils Kreuger och Eugène Jansson lämnade in en skriftlig protest, medan Carl Larsson, föreståndare för Valands konstskola, stödde beslutet. Larsson adjungerades till den beredning som hade ansvar för överflyttningen av konsten samt delar av inredningen. Nordström höll Lindholm för ansvarig och skriver i ett brev till Georg Pauli om hur resultatet av deras kamp nu hamnat i den föraktade museimannens händer: "Och så att ge det i händer på denna inskränkta finndjävul med sitt hat mot den konst, som gjort honom själv överflödig och obetydlig."⁶⁵

Interiörerna och samlingarna installerades i två mindre rum på första våningen (öster om trappan) samt två större salar på översta våningen i Wilsonska flygeln. Eftersom det var frågan om existerande rum med givna mått fick interiörerna, inklusive Per Hasselbergs gesimsfigurer, anpassas till de nya förhållandena. Dessutom handlade det för Lindholm, kanske med Carl Larssons hjälp, om att sammanfoga konst både från det offentliga Fürstenbergska

• FIG. 10

sparse hanging. In the middle of the room is a generous sofa that allows views in all directions. A baldachin protects the visitor from direct light from the skylight. The paintings are hung on wire. The uppermost lean out from the wall, to make it easier to see them and to avoid reflections. Prince Eugen's *The Cloud* hangs, a little surprisingly, diagonally over a corner. The artist had given the painting to the museum two years before. Several photographs of other rooms confirm that this corner hanging was not a one-off.

Corner hanging may have been a way to exploit the room and the light to better effect. Skylights often leave the corners of a room in half shade. Diagonal accents were also a familiar element in the aesthetics of late nineteenth-century interior design. But the habit of hanging paintings over corners is not to be found in any other museum or exhibition in Sweden at this point. Nor, if it comes to that, in Germany, France or England, other possible sources of inspiration both for the museum and for Lindholm. Instead, the inspiration seems to have come from the east. In Russia it is not unusual to hang icons over a corner, a practice that Kazimir Malevitj passed on to the modern art world in the 1910s. In Russian museums, corner hanging was practised as a more intimate way of arranging collections.⁶³ Similarly, in Finland, the land of Lindholm's birth, which at that time was a Russian Grand Duchy, the curators at the Ateneum in Helsinki hung paintings over corners in the latter part of the nineteenth century.⁶⁴

The last significant change to the department of art in Lindholm's day came in 1902, courtesy of Pontus Fürstenberg, who together with his wife Göthilda had bequeathed their mansion in Brunnsparken and its art collections to the city of Gothenburg back in 1898. The will was read as offering two alternatives: either the museum had to keep the art in the Fürstenberg gallery, or it had to be moved to premises in the Gothenburg Museum. A committee which included Carl Lagerberg and Berndt Lindholm proposed the transfer of the collections. Two committee members dissented, the artist Reinhold Callmänder being one.

The decision sparked a rancorous discussion in the art world. Prince Eugen, Richard Bergh, Anders Zorn, Georg and Hanna Pauli, Bruno Liljefors, Karl Nordström, Nils Kreuger, and Eugène Jansson all wrote in protest, while Carl Larsson, director of the Valand School of Art, supported the decision. Larsson was co-opted to the working committee responsible for the transfer of the art and some of the furnishings. Nordström

galleriet och verk som funnits i de privata delarna av hemmet. Den 9 mars 1903 öppnades de Fürstenbergska salarna i Ostindiska huset.⁶⁶ Göteborg fick därmed inget personmuseum i kontrast till Stockholm, som senare skulle få bland andra Thielska galleriet och Waldemarsudde, men väl en av landets yppersta samlingar av sent 1800-tals måleri.

ROMDAHLS RUM 1906–1923

Axel Romdahl (1880–1951) tillträdde som intendent för Konstavdelningen 1906. Efterträdaren Alfred Westholm beskriver Romdahl som en jovial och hjärtlig person, som generöst delade med sig av idéer och uppslag. Han drev Konstmuseet med ett minimum av personal och ”avskydde byråkrater och byråkrati mer än någon annan människa jag träffat”, skriver Westholm. ”Han hade ett förakt för fasta arbetstider, räknade med som en självklarhet att alla av intresse gjorde mer än de var tvungna till och att de sökte upp arbetsuppgifter på museet och arbetade fritt med allt som skulle göras.”⁶⁷

Romdahl hade tidigare arbetat som amanuens vid gravyravdelningen på Nationalmuseum och Nordiska museet, men beskrev sig själv som ”en grön ung herre” som tog över ansvaret i Göteborg.⁶⁸ Björn Fredlund har ändå pekat på att arbetet vid Nordiska Museet under Bernhard Salin hade stor betydelse för Romdahls syn på utställningsetetik och museipedagogik.⁶⁹ 1905 hade Romdahl disputerat i Uppsala på en avhandling om Pieter Brueghel den äldre. Mycket av forskningen hade skett på kontinenten, han hade bland annat bott ett halvår i Berlin, och avhandlingen var skriven på tyska. Som intendent och senare museichef och professor skulle Romdahl flitigt använda sig av kontakterna på kontinenten han skaffade. Redan 1906 gjorde han som nyutträd intendent i Göteborg en tvåveckorsresa till Tyskland, för att studera ”anordningar, utställnings- och katalogiseringsmetoder”. Han besökte museer i Berlin, Dresden, Leipzig, Braunschweig och Hamburg. På vägen stannade han även till i Köpenhamn.⁷⁰ Denna resa skulle följas av många fler.

held Lindholm responsible, and wrote to Georg Pauli that the result of all their efforts had now fetched up in the hands of the much-loathed museum official: ‘And then to put it into the hands of this narrow-minded Finnish fiend, with his hatred of the art that has made him superfluous and insignificant.’⁶⁵

FIG. 10

The interiors and the collections were installed in two smaller rooms on the first floor (east of the stair) and in two larger galleries on the upper floor in the Wilson wing. Since it was a matter of using existing space of fixed dimensions, the interiors, including Per Hasselberg’s cornice figures, were adapted to fit their new surroundings. For Lindholm, perhaps with Carl Larsson’s help, it was also a matter of combining art from the public Fürstenberg gallery with works that had been in the private rooms of the Fürstenbergs’ home. On 9 March 1903 the Fürstenberg galleries in Ostindiska huset were opened.⁶⁶ Gothenburg now had no privately owned museum – unlike Stockholm, which later would have the Thiel gallery and Waldemarsudde, amongst others – but it still had one of the country’s finest collections of late nineteenth-century painting.

ROMDAHL'S ROOMS, 1906–1923

Axel Romdahl (1880–1951) became curator of the department of art in 1906. His successor, Alfred Westholm, described Romdahl as a jovial character who generously shared ideas and suggestions. He ran the Museum of Art with the minimum of staff and ‘loathed bureaucrats and bureaucracy more than any other man I have met’, as Westholm put it. ‘He disdained fixed hours of work, took it as a matter of course that everyone from sheer interest would do more than they were meant to do, that they would be on the hunt for work to do at the museum, and willingly take care of everything that had to be done.’⁶⁷

Romdahl had previously worked as an assistant curator in the department of engravings at the Nationalmuseum and the Nordiska Museet (the Nordic Museum) in Stockholm, and described himself as ‘a green young man’ when he took over the reins in Gothenburg.⁶⁸ Still, as Björn Fredlund has pointed out, Romdahl’s work at the Nordic Museum under

Den nye intendenten hade en mångsträngad lyra. Han var en omvittnat stor social begåvning och medlem av mångahanda sällskap och föreningar varav inte minst Hemvärnet låg honom varmt om hjärtat. Som museiman uppvisade han också en remarkabel bredd. Han tycks ha varit lika intresserad och fascinerad av all konst, oavsett teknik eller ålder. Under Romdahls tid växte de äldre historiska samlingarna samtidigt som han var angelägen att visa upp den senaste konstutvecklingen. Det kan vara värt att påminna om att när Romdahl vid 26 års ålder kom till Göteborg var konstnärsförbundarna ännu i hög grad aktuella. De var visserligen en generation äldre än honom, men han blev god vän med flera av dem, och beundrade deras konst under hela livet. Under åren skulle Romdahl komma att intressera sig också för den modernistiska konsten, och därmed föryngra museets samlingar. Han skriver i museets årstryck 1909 att man inte bör ”sluta museisalongerna för den tid som kommer”.⁷¹

Han hade två konkurrenter om intendentstjänsten, Karl Wählin vid Nationalmuseum och den svensk-amerikanske konstnären Birger Sandzén. Valet av Romdahl som efterträdare till Berndt Lindholm kan uppfattas som ett paradigmskifte. Från och med 1906 leddes konstavdelningen, och sedermera konstmuseet, av en disputerad konsthistoriker, inte en konstnär.

Romdahl tog tjänsten i Göteborg, bland annat för att en docentur i konsthistoria vid Göteborgs Högskola hade utlovats honom. Redan från början var han alltså inriktad på att verka inom två fält, akademiens och museets. Han betonade ofta att detta var ömsesidigt berikande, och beklagade de tendenser till separering mellan fälten som han tyckte sig se. 1919 fick Romdahl en personlig professur vid Göteborgs högskola.

Detta är inte platsen att undersöka hur museiarbetet påverkade läraren och forskaren Romdahl – en i och för sig nog så intressant fråga – men däremot hur konsthistorikern Romdahl påverkade hur museimannen och esteten Romdahl arrangerade konsten i sitt museum. Det är förhållandevis lätt att följa hans arbete. Han skriver utförligt om förvärv och hängningar i årstrycken, samt i artiklar i tidningar och tidskrifter. Dessutom använder han fotografier för att dokumentera arbetet i högre grad än såväl föregångare som efterträdare på posten.

Romdahl verkade för att museet skulle förvärva och ställa ut teckningar och grafik. Han lyckades få de restriktioner som fanns angående

Bernhard Salin was of great significance for his subsequent views on exhibition aesthetics and museum education.⁶⁹ In 1985 Romdahl had taken his Ph.D. in Uppsala with a thesis on Pieter Brueghel the Elder. Much of his research had been done on the Continent – to the extent that he had lived in Berlin for six months – and the thesis was written in German. As a curator, and later as director of the museum and a professor, Romdahl diligently cultivated his contacts on the Continent. As early as 1906, as a newly appointed curator in Gothenburg, he took a two-week trip to Germany in order to study ‘disposition, and exhibition and cataloguing methods’. He visited museums in Berlin, Dresden, Leipzig, Brunswick, and Hamburg, stopping off in Copenhagen on the way.⁷⁰ The trip would be followed by many more.

The new curator had many strings to his bow. He possessed great social skills, and was a member of any number of societies and associations, of which the Home Guard was especially close to his heart. As a museum official he demonstrated an equally remarkable breadth. He seems to have been fascinated by all art, regardless of technique or age. In Romdahl’s day not only did the older historical collections grow, but he was eager to put on show the most recent artistic developments. It is worth remembering that when Romdahl arrived in Gothenburg at the age of twenty-six, the Artists’ Association was still very much forced be reckoned with. Despite being a generation older than he was, he became good friends with a number of them, and admired their work throughout his life. In due course, Romdahl became interested in Modernist art too, rejuvenating the museum’s collections in the process. He wrote in the museum’s year-book in 1909 that one should not ‘bar museum galleries against the time to come’.⁷¹

He had had two competitors for the position of curator, Karl Wählin at the Nationalmuseum and the Swedish-American artist Birger Sandzén. The choice of Romdahl as Berndt Lindholm’s successor can be understood as paradigm shift. From 1906 onwards, the department of art, and later the Museum of Art, was led by an academically qualified art historian, not an artist.

When Romdahl took the post in Gothenburg, one of the main incentives was the senior lectureship at Gothenburg University that had been promised him. Thus from the very beginning he was used to working in two fields: the museum world and academe. He often stressed that they were mutually enriching, and bewailed what he chose to see as their

de inköp av handteckningar och grafisk konst avskaffade.⁷² Inköpen inriktades framför allt på samtidskonst. Han argumenterade tidigt för att teckningarna ger betraktaren en möjlighet att följa konstverkets födelse. Oljemålningar flyttades undan för att ge rum åt teckningar och akvareller 1907 och museet skaffade 20 så kallade växelramar av svartbetsad fur för att snabbare kunna skifta utställningar.⁷³

Listan över hans publicerade verk är omfattande. Han var en populär föredragshållare – även i det nya mediet radio – och han tycks lika gärna ha tagit med sig grosshandlare som skolklasser på en tur genom museets salar. När han 1932 reflekterade över museets hängningar konstaterade han att ett samtidskonstmuseum med tiden nödvändigtvis blir ett konsthistoriskt museum. När museet köpte 1880-talsmåleriet ”voro tavlorna så nya att de luktade oljefärg och fernissa”, nu doftar de av historia.⁷⁴

Samma år som Romdahl började vid Göteborgs Museum skrev han om installationsfrågor i tidskriften *Maneten*. Texten kan läsas som ett försök från Romdahl att komma till klarhet med sin egen uppfattning, och det är uppenbart att historikern och museimannen inom honom för livliga diskussioner. Å ena sidan beskrivs konsten som en källa till historiska kunskaper, å andra sidan skildras det optimala museibesöket som ”en vederkvickelse, ett slags andakt”.⁷⁵ Romdahl föreslår inköp av grafik och skulpturavgjutningar. ”Gamla kopparstick”, skriver han, ger både skönhetsupplevelser ”och historiska kunskaper om mångahanda ting”, som hur människor bodde, klädde sig och levde.⁷⁶

I texten framträder ett kritiskt och ambivalent förhållande till museet som institution, som Romdahl på olika sätt skulle återkomma till senare i yrkeslivet. ”Museer äro ett nödvändigt ondt”, slår han fast. Visserligen ger de många tillgång till konsten, men de hotar samtidigt att osynliggöra den. ”[D]en intima och förtroliga konsten, den tysta bikten, kan icke göra sig förnummen genom sorlet af hundratals röster ...”⁷⁷ Syns bäst gör tyvärr den som tar plats och hojtar högst.

Romdahl intar här en position som museiskeptiker.⁷⁸ Till konstens osynliggörande på museerna bidrar, enligt Romdahl, besökarna som strömmar förbi den: ”ingenting är fördärfligare än [...] promenera i tafvelgallerier som på en gata”.⁷⁹ Allt ser vardagligt bekant ut, men det mesta betraktas med likgiltighet. Några verk hälsar vi måhända flyktigt på, men utan att tala med dem. Romdahls ideal är ett annat:

tendency to diverge. In 1919 Romdahl was given a personal chair at the university.

This is not the place to consider how museum work influenced Romdahl the teacher and researcher – an in itself interesting question – but the question of what influence the erudite pursuit of art history had on Romdahl the working museum official, and the choices he made arranging the art in his museum, is highly relevant. It is also relatively easy to follow. He wrote in detail about acquisitions and hangings both in the year-books and in articles in newspapers and periodicals. Furthermore, he used photographs to document his work to a greater extent than both his predecessors and his successors in the post.

Romdahl saw to it that the museum acquired and exhibited drawings and prints. He managed to get the restrictions on the purchase of drawings and prints lifted.⁷² Acquisitions were focused primarily on contemporary art. He was an early advocate of drawings as a means for the viewer to follow the birth of a work of art.

In 1907 oil paintings were removed to make way for drawings and watercolours, and the museum acquired twenty so-called ‘interchangeable frames’ of ebonised pine in order to switch exhibits more rapidly.⁷³ The list of his published works is extensive. He was a popular lecturer – including on the new medium of the radio – and he seems to have been equally happy taking wholesalers and school classes on a tour of the museum’s galleries. When in 1932 he reflected on the museum’s hangings, he stated that in time a contemporary art museum necessarily became an art historical museum. When the museum bought paintings in the 1880s ‘the paintings were so new that they smelt of oil paint and varnish’; now they reeked of history.⁷⁴

In the same year that Romdahl started work at the Gothenburg Museum, he wrote on the subject of art installation for the periodical *Maneten*. His article can be read as an attempt on Romdahl’s part to come to grips with his own beliefs, and it is obvious that the historian and museum official within him did not always follow the same line. On the one hand art is described as the source of historical knowledge, on the other the optimal museum visit is described as ‘an invigoration, a form of devotion’.⁷⁵ Romdahl proposed purchasing prints and casts of sculptures. ‘Old copperplates’, he wrote, give both the experience of beauty ‘and historical knowledge of many things’, such as how people dressed, and lived.⁷⁶

det kontemplativa studiet, absorption, men han tycks osäker på om detta verkligen kan uppnås på ett museum. Han slits mellan viljan att betrakta konsten i avskildhet och att göra den offentligt tillgänglig. Romdahl arbetade målmedvetet med att locka publik till museet, inte minst genom offentliga visningar av samlingarna, men insåg att han tillgängliggjorde konsten på ett vis som stred mot hans uppfattning om hur man borde möta den. Själv njöt han när han kunde vandra genom de folktomma salarna utanför öppettiden och stanna till inför verk utan att bli störd.

Om nu museet är ett ”nödvändigt ondt” får man arbeta med de medel som står till buds. Romdahls lösning för att göra konsten så synlig som möjligt var att arbeta med hängningen. Om man måste hänga samman tavlor i större antal, skriver han, ”måste de åtminstone hängas familjevis. Likväl är nog ej att förorda att placera makar och syskon tätt invid hvarandra, hållre då föräldrar och barn, kusiner och syslingar.” Romdahls tanke är att målningar från samma tid och skola skulle hänga tillsammans, men att det ytterst alltid är det estetiska intrycket som måste avgöra arrangemanget. Man ska inte sammanföra verk som stör varandra bara för att de konsthistoriskt hänger samman: ”...man får ej skada ett konstverks intryck medvetet, i afsikt att fägnas åt en filiströst kvasivetenskaplig historieskrifning ’oppåt väggarna.’”⁸⁰

Romdahl föreslår också att samlingarna då och då hängs om, för att hållas i liv. I och med att målningarna får nya platser kan besökarna upptäcka dem på nytt. Han vänder sig, i samma andetag, mot den utbredda uppfattningen ”att platserna vid cimaisen äro de finaste” (dvs. de i ögonhöjd. Cimaisen är en arkitekturterm som betecknar bröstpanelens krönande list). 1800-talets konsthistoria är fylld av konstnärer som uttrycker sin besvikelse över att ha fått sina ”mästerverk” hängda alltför högt upp på väggarna på de stora utställningarna. Men, skriver Romdahl, många verk – inte bara de med monumental hållning – vinner på att flyttas upp mot taket.⁸¹ Detta är dock en uppfattning som han gradvis kom att ändra under påverkan av nya hängningsparadigm under mellankrigstiden.

Romdahl genomförde en mer konsthistorisk hängning än Lindholm. Han skiljde på konsten före 1880-talet och samtiden, samt mellan svenskt och skandinaviskt. När museets äldre samlingar så småningom växer grupperas också dessa i egna salar. En viss frus-

The article displays a critical and ambivalent relationship with museums as institutions, something to which Romdahl would return in different ways later in his career. ‘Museums are a necessary evil’, he concluded. Certainly, they gave many people access to art, but at the same time they threatened to render it invisible. ‘The intimate and private art, the silent confession, cannot make itself felt through the buzz of hundreds of voices’.⁷⁷ Unfortunately, whatever seizes pride of place and shouts loudest will be most visible.

Romdahl here adopts the stance of a museum sceptic.⁷⁸ For him, art is rendered invisible at museums thanks in part to the visitors who stream past it: ‘nothing is more pernicious than [...] to stroll around picture galleries as if sauntering down the street’.⁷⁹ Everything looks familiar in a humdrum way, yet most of it is viewed with indifference. We might perhaps drop in on a few works in passing, but without speaking with them. Romdahl’s ideal is altogether different – the contemplative study, absorption – but he seems to be uncertain whether this can really be achieved in a museum. He is torn between a desire to view art in seclusion and to make it publicly accessible. He worked hard to attract the public to the museum, not least with public tours of the collections, but realised that he was making the art available in a way that conflicted with his notion of how people ought to encounter it. He himself delighted in walking through the empty galleries when the museum was closed, able to stop in front of a work without being disturbed.

If museums really are ‘a necessary evil’, you have to work with the means that come to hand. His solution to the problem of making art as visible as possible was to work with how it was hung. If you have to hang pictures together in large numbers, he wrote, ‘they must at least be hung by family. Equally, it is probably not to be recommended to place spouses and siblings close to one another; rather, then, parents and children, cousins and second cousins.’ Romdahl’s idea was that paintings from the same period and school should hang together, but ultimately it was always aesthetic impressions that determined the arrangement. You cannot bring together works that grate on each other simply because they go together in an art-historical sense: ‘... one may not consciously damage a work of art’s impression, intent on satisfying a Philistine, quasi-scholarly version of history ‘up on the walls’.”⁸⁰

Romdahl also suggests that the collections should be rehung now and again in order to keep them alive. Once the paintings are repositioned,

tration kan dock anas hos organisatören Romdahl: ”Lokalernas storleksförhållanden ha tyvärr ej möjliggjort full konsekvens”, konstaterar han 1911.⁸²

Jämfört med Lindholms tid arrangerades samlingarna glesare. Målningarna hängdes inte längre över hörn eller ram mot ram. I ett samtida vittnesmål beskriver konsthistorikern Georg Nordensvan 1906 salarna som ljusa och rymliga, där konstverken inte behövde trängas. Samlingen hade vuxit till omkring 600 målningar och 150 skulpturer, varav upp mot tre fjärdedelar var donationer.⁸³ Romdahl beklagar de besvärliga lokalerna, i synnerhet de i den äldre västra flygeln. För att dämpa ljuset sätts ytterligare jalousier upp. I en första omhänkning 1906 grupperar han verken efter konstnär. Det kan tyckas som en konsthistorisk reaktion mot Lindholms hängning som främst styrdes av estetiska hänsyn. Den nya konstintendenten understryker emellertid att skälet minst lika mycket varit konstnärliga som historiska.⁸⁴ Romdahls teori och praktik ligger under dessa år nära vad som händer i andra länder. Han hade, som nämnts, nära kontakter med museivärlden i Tyskland och följde utvecklingen på den internationella scenen genom *Burlington Magazine*, som under början av 1900-talet regelbundet diskuterade museitekniska frågor.

Romdahl började placera möbler längs väggarna, inte att sitta på, utan som stilhistoriska accenter. Idén kom förmodligen från Tyskland, även om denna utställningsteknik i början av seklet tagits upp på flera håll, inklusive Louvren.⁸⁵

1902 hade alltså Romdahl, liksom tidigare Johnny Roosval, sökt sig till Berlin för att studera för Heinrich Wölfflin och Adolph Goldschmidt. Romdahl skriver uppskattande om Wölfflins medryckande undervisning, men konstaterar att Goldschmidt stod närmre ”Bode och museikretsarna” med sin sakliga och exakta ton.⁸⁶ Forskningsresorna (som för Romdahls del även inbegrep mycket av livets goda) förde honom till Europas ledande museer. Han var märkta imponerad av Wilhelm von Bodes hängning av målerisamlingarna på Altes Museum i Berlin. Som intendent och senare museichef på Kaiser Friedrich Museum (1954 omdöpt till Bode-Museum) gjorde Bode Berlin till en ledande museistad. Han använde ofta tyger som fond för målningarna, ett bruk som hämtades från 1800-talets sätt att arrangera konst i privatsamlingar. Tillsammans med äldre möbler och andra historiska föremål gav det konsten en (stil)historisk kon-

visitors can discover them afresh. In the same breath, he turns on the widespread notion ‘that the places at the *cimaise* are the finest’ (that is to say, the places at eye level; *cimaise* is an architectural term for the upper edge of a dado). Nineteenth-century art history is full of artists moaning at having their ‘masterpieces’ hung far too high up the walls in the large exhibitions. But, wrote Romdahl, many works – and not only those with monumental tendencies – benefit by being moved up towards the ceiling.⁸¹ It was a conviction he gradually would shed under the influence of the new hanging paradigm in the inter-war period.

Romdahl adopted a more historical style of hanging than Lindholm. He differentiated between art from before the 1880s and contemporary art, and between Swedish and Scandinavian. As the museum’s older collections slowly grew, they were also grouped in their own galleries. A certain frustration can be sensed in Romdahl the organiser, however: ‘the relative size of the rooms unfortunately has not made full consistency possible’, he noted in 1911.⁸²

Compared with Lindholm’s time, the collections were arranged more sparsely. The paintings were no longer hung over corners or with frames touching. In one contemporary account from 1906, the art historian Georg Nordensvan described the galleries as light and spacious, where the works of art did not need to be crowded. The collection had grown to some 600 paintings and 150 sculptures, of which some three quarters had been donated.⁸³ Romdahl lamented the difficult rooms, in particular those in the older west wing. In order to dim the light, more blinds were put up. In the first rehunging in 1906 he grouped works by artist. This was perhaps an art historian’s reaction to Lindholm’s hangings, which for the most part had been dictated by aesthetic considerations. However, the new curator of art stressed that his reasons were just as much artistic as historical.⁸⁴ His theory and practice at this point were close to installation trends in other countries. He had his contacts with the museum world in Germany, and followed developments on the international scene in the *Burlington Magazine*, which at the start of the twentieth century published regularly on the technical issues facing museums. Romdahl began to place furniture along the walls, not to sit on, but to provide historical accents. The idea probably came from Germany, although this exhibition technique had been adopted in several places by the turn of the century, including the Louvre.⁸⁵

Back in 1902, Romdahl, like the famous Swedish arthistorian Johnny Roosval before him, had made his way to Berlin to study with Heinrich

text. Enligt Sixten Strömbom åstadkom Bodes arrangemang även ”en förnimmelse av lyx och välbehag, som understödde konstnjudningen”.⁸⁷

Bode reagerade på samtidens museer där målningarna hängde som ”sillar ovanpå varandra”. Varje objekt skulle komma till sin rätt i en miljö så lik den ursprungliga som möjligt. Men iscensättningen fick inte gå ut över besökaren och han undvek därför det slags stilhistoriska rum som finns på kulturhistoriska museer. Bode undvek också att lägga ut en bestämd rörelseriktning för besökaren genom salarna. Arrangemangen skulle väcka känslor och associationer, men inte styra tolkningen alltför hårt.⁸⁸

Samlingarna arrangerades av Bode efter helt nya principer, noterar Romdahl i sin självbiografi. ”Museet skulle vara ett ’Gesamtkunstwerk’ liksom operan. De enskilda målningarna och skulpturerna skulle inordnas i en miljö från den tid, som sett dem komma.”⁸⁹ Rumsinstallationer med möbler, textilier och småkonst omgav mästerverken. Den unge Romdahl blev uppenbarligen hänförd. Aldrig i något annat museum hade han ”känt en sådan hemtrevnad”, samtidigt som de enskilda verken ostört fick komma till sin rätt.⁹⁰ Men iscensättningen får inte gå till överdrift påminner Romdahl och refererar en icke namngiven ung svensk konsthistoriker som vid invigningen av Kaiser Friedrich Museum (nuvarande Bode-Museum) skrev att tidsprägel i museisalarna blivit så stark att besökaren egentligen borde byta dräkt för varje rum hon gick in i. ”Man orkar ej med att ömsa kläder ideligen”, konstaterar Romdahl på sin ålders höst. Konstverken har också ett tidlöst värde. ”Bode gjorde för mycket av miljön när han gjorde ett konstslöjdmuseum av konstmuseet.”⁹¹ När detta skrevs på 1940-talet hade modernismens sparsmakade utställningsetetik tagit över. McClellan har pekat på att idén om att placera konstverk i kulturhistoriska miljöer avvisades av de flesta ledande museimän och konsthistoriker redan på 1930-talet. Detta avspeglar rådande hierarkier på konstfältet. Dekorativa föremål ansågs sänka konsten till samma nivå som konsthantverket och försvåra för museibesökaren att koncentrera sig på den förnämnda.⁹²

Romdahl hade, som ovan påpekats, arbetat på Nordiska museet och hade relativt stora kunskaper i inrednings- och arkitekturhistoria, liksom i kulturhistoriska museers sätt att arbeta. Men det var först på Göteborgs konstmuseum som han tilläts hänga helt efter eget

Wölfflin and Adolph Goldschmidt. Romdahl wrote appreciatively of Wölfflin’s exciting teaching, but concluded that Goldschmidt was closer to ‘Bode and museum circles’ with his matter-of-fact, precise tone.⁸⁶ Numerous research trips (which for Romdahl also incorporated many of the better things in life) took him to Europe’s leading museums. He was mightily impressed by Wilhelm von Bode’s hanging of the collection of paintings at the Altes Museum in Berlin. As curator and later director of the Kaiser-Friedrich-Museum (in 1954 renamed the Bode Museum), Bode had made Berlin a leading museum city. He often used fabrics to draw the eye to the paintings, a practice taken from the nineteenth-century manner of arranging art in private collections. Together with antique furniture and other historical objects, it gave the art a fuller historical context. According to Sixten Strömbom, Bode’s arrangement also created ‘an impression of luxury and well-being that assisted in the enjoyment of the art’.⁸⁷

Bode took a dim view of the museums of his day where the paintings were hung like ‘sardines on top of each other’. Each object would do itself justice in a setting as like its original as possible. But the staging should not be inflicted on the visitor, and for that reason he avoided the kind of historically accurate room that could be found at museums of cultural history. He was also wary of dictating the route to be taken by the visitor through the galleries. The arrangement should wake emotions and associations, but not determine the visitor’s interpretation in its entirety.⁸⁸

The collections were arranged by Bode according to completely new principles, noted Romdahl in his autobiography. ‘The museum should be a ‘Gesamtkunstwerk’ [total artwork], like opera. The individual paintings and sculptures should be arranged in a setting from the period that saw them come into being.’⁸⁹ Room installations with furniture, textiles, and objets d’art surrounded the masterworks. The young Romdahl was clearly entranced. Never in any other museum had he ‘felt quite so at home’, while at the same time the individual works, undisturbed, could do themselves justice.⁹⁰ Yet he repeats that the staging should not be taken to excess, and refers to an unnamed young Swedish art historian who, at the opening of the Kaiser-Friedrich-Museum, wrote that the period authenticity in the museum galleries had become so strong that the visitors really ought to change costume for each new room they entered. ‘It is too much to keep on changing clothes’, agreed Romdahl in old age. A work of art also has a timeless quality. ‘Bode made too much of the settings

huvud. När han senare såg tillbaka på sina första år som intendent konstaterade han att han inledningsvis hängde om efter ”omogna estetiska, historiska och pedagogiska principer”.⁹³

1932 återkom Romdahl till frågor om relationen mellan konsthistorien och konstmuseerna i en artikel i *Konsthistorisk Tidskrift*. Konstmuseerna får aldrig låta den pedagogiska uppgiften träda i förgrunden, skriver han. ”Pekpinne och konst passa illa samman.” Museisamlingar är utmärkta som studieobjekt, ”men den vetenskapliga synpunkten kommer beträffande konstsamlingar alltid att vara en bisak”.⁹⁴ Romdahl diskuterar utifrån konkreta exempel olika sätt att arrangera konstsamlingar, och gör bland annat en distinktion mellan Berlins och Londons konstmuseer. De förstnämnda har letts av konsthistoriker, de sistnämnda av målare, samlare och diletanter (i ordets gamla mening, dvs. någon som ägnar sig åt konst för nöjes skull). I Berlin är konsten historiskt ordnad, vilket ger konsthistoriestudenterna ”de yppersta illustrationer i original till handböckernas text”.⁹⁵ Samlingarna på National Gallery i London är mindre betydelsefulla ur konsthistorisk synvinkel, och ”har ej aktat nödigt att rama in konstverken med inredningsföremål från de skilda epokerna. Det betonar mer det *tidlösa* än det *tidstypiska* i konstverken”.⁹⁶

Romdahl njuter uppenbarligen mer av National Gallery än av de konsthistoriska museerna i Berlin. Men ser man till hur han hängt samlingarna på Göteborgs konstmuseum liknar det mer Berlin än London. Till skillnad från National Gallery valde Romdahl att placera föremål i salarna som skulle ge associationer tillbaka i tiden. Esteten Romdahl var dock relativt sparsmakad, i synnerhet i jämförelse med Bodes *Gesamtkunstwerk*. En enstaka matta eller möbel fick ge en doft av tiden, för att använda Romdahls uttryck. ”Det kan ofta räcka med ett par betecknande men diskreta enskildheter som liksom viska till en – ’nu är du i 1400-talets Italien, i Rubens Flandern’”.⁹⁷

Det finns klara paralleller mellan Romdahls hängningar och de som Richard Bergh gjorde som överintendent för Nationalmuseum 1915–1919 (en tjänst som Romdahl för övrigt konkurrerat om). I en artikel i *Ord och Bild* 1915 skriver Bergh om nödvändigheten att levandegöra samlingarna, att göra dem överskådliga och estetiskt njutbara. Liksom andra museimän vid denna tid är han bekymrad över den museitrotthet som drabbar besökarna i mötet med stora, dåligt ordnade samlingar. Det handlar, enligt Bergh, om att skapa ”skönhetsvärldar”

when he made a museum of applied arts out of a museum of art.⁹¹ When this was written in the 1940s, Modernism’s fastidious exhibition aesthetic had taken over. McClellan has pointed out that the practice of displaying works of art in a historical settings was dismissed by most of the leading museum officials and art historians as early as the 1930s. This mirrored the current hierarchies of the art world. Decorative objects were thought to lower the art to the same level as handicrafts, and made it more difficult for the museum visitor to concentrate on what was important.⁹²

Romdahl had worked at the Nordic Museum, after all, and had extensive knowledge of furnishing and architectural history, as well as of the way museums of applied arts operated. But it was at the Göteborg Museum of Art that he was first able to hang art as he saw fit. When he later looked back on his early years as a curator, he claimed to have hung the collections using ‘immature aesthetic, historical, and educational principles’.⁹³

In 1932 Romdahl returned to the question of the relationship between art history and museums of art in an article in the periodical *Konsthistorisk Tidskrift*. Museums of art should never let their educational role take over, he wrote. ‘The teacher’s pointer and art do not go well together.’ Museum collections are excellent for study, ‘but scholarly views, when it comes to art collections, will always be of secondary interest’.⁹⁴ He discusses specific examples of the ways of arranging art collections, and goes on to draw a distinction between Berlin and London. The Berlin museums have been run by art historians, the London museums by painters, collectors, and dilettantes (in the old meaning of the word as someone who dedicates themselves to art for pleasure). In Berlin the art is arranged historically, which gives students ‘the finest illustrations in the original of what is in their textbooks’.⁹⁵ The collections at the National Gallery in London are less significant in an art-historical perspective, and ‘have not taken into consideration the necessity of framing the art works with furnishings from the periods on display. The emphasis is more on what is *timeless* in the works of art than on what is *specific to the period*’.⁹⁶

Romdahl clearly derived greater pleasure from the National Gallery than the art-historical museums in Berlin. But if we look at how he hung to the collections in the Göteborg Museum of Art, it resembles Berlin more than London. Unlike the National Gallery, Romdahl chose to place objects in the galleries that would form associations back in time. Romdahl the aesthetic showed a degree of restraint, particularly when compared with

ur ”likbodarna”. Som förebilder nämner han idel tyskar: Wilhelm von Bode, Alfred Lichtwark, Hugo von Tschudi, Karl Ernst Osthaus och Georg Swarzenski (som emigrerade till USA).⁹⁸ Han berömmar Kaiser Friedrich Museum i Berlin, men har även en mer näraliggande förebild i Den Hirschsprungske Samling i Köpenhamn.

Av särskild betydelse för den svenska museibelysningsdiskussionen i början av 1900-talet blev den radikala tysk-amerikanske museimannen Alfred Lichtwark (1852–1914). Han tillträdde 1886 som chef (”Museumsdirektor”) för Hamburger Kunsthalle och påbörjade ett omfattande reformarbete med omhängningar av samlingarna och ombyggnader av lokalerna. Han såg som sin uppgift att genom folkbildande verksamhet göra konsten mer tillgänglig. Estetik och etik hängde intimt samman för Lichtwark, enligt Cecilia Lengefeld, som drar paralleller till Ellen Key.⁹⁹ Hans rapporter om museitekniska problem mångfaldigades i ett fåtal exemplar varav några hittade vägen till Sverige.¹⁰⁰ I synnerhet fick hans idéer om reflekterat överljus genom lanterniner etc. stor betydelse för svenska utställningsrum, exempelvis i vännen prins Eugens galleritillbyggnad på Waldemarsudde och Carl Bergstens Liljevalchs konsthall.¹⁰¹ Richard Bergh befäster Lichtwarks betydelse i texten ”Konstmuseet som skönhetsvärld” och tyskens idéer påverkade sannolikt ombyggnaden av Nationalmuseum.

Museimannens uppdrag är också det ett slags konstskapande, citerar Bergh kritikern och tidningsmannen Edvard Alkman och föregriper därmed en diskussion som skulle dyka upp 80 år senare om curatoren som konstnär.¹⁰² Men det handlar inte enbart om att arrangera konsten vackert, den ska även tala till besökarnas hjärna, dvs. vara vetenskapligt och historiskt korrekt hängd.

Per Bjurström påpekar att Berghs omgestaltning främst gynnade måleriet. Sidofönstren, som gav skulpturerna volym, byggdes för till förmån för överljus som inte bländar och ger ett jämnt ljus på vägarna. Skulpturen betraktade han, skriver Bjurström, ”endast som ett dekorativt ackompanjemang till måleriet”.¹⁰³

Romdahl och Bergh kände varandra sedan gammalt och de träffades vid flera tillfällen i både Göteborg och Stockholm. De var uppenbarligen överrens i mycket om hur ett museum bör organiseras, men det enda Romdahl anför i sin självbiografi är den punkt där de skilde sig åt: Bergh gillade stora salar à la Nationalmuseum, Romdahl mindre

Bode's *Gesamtkunstwerk*. A lone carpet or piece of furniture was enough to give a whiff of the period, to use Romdahl's expression. 'It often suffices with a couple of characteristic, but discreet, details that whisper to you – 'now you are in fifteenth-century Italy, now in Rubens' Flanders'".⁹⁷

There are clear parallels between Romdahl's hangings and those of Richard Bergh when director and keeper of the Nationalmuseum between 1915 and 1919 (a post Romdahl had applied for, incidentally). In an article in the periodical *Ord och Bild* in 1915, Bergh wrote of the necessity of bringing the collections to life, of making them readily understandable and aesthetically enjoyable. Like other museum officials at that time, he was concerned by the museum fatigue experienced by visitors confronted by large, poorly arranged collections. The answer, according to Bergh, was to create a 'world of beauty' out of a 'mausoleum'. The only examples mentioned are German: Wilhelm von Bode, Alfred Lichtwark, Hugo von Tschudi, Karl Ernst Osthaus, and Georg Swarzenski (who emigrated to America).⁹⁸ He praises the Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, but also finds an example closer to home, in the shape of the Hirschsprungske Samling in Copenhagen.

Of particular significance to the early twentieth-century debate on Swedish museum lighting was the radical German-American museum official, Alfred Lichtwark (1852–1914). In 1886 he had become director of the Hamburger Kunsthalle, and had begun a sweeping reform, with a re-hanging of the collections and structural alterations to the building. He felt it was his duty to make art more accessible through what amounted to a programme of adult education. Aesthetics and ethics were closely related for Lichtwark, according to Cecilia Lengefeld, who draws parallels with the Swedish feminist writer, Ellen Key.⁹⁹ His reports on the museum's technical problems were circulated in a handful of copies, of which a couple found their way to Sweden.¹⁰⁰ Most of all, it was his ideas on reflected top lighting using skylights or clerestories that were of immense importance to the disposition of Swedish exhibition space, as for example at his friend Prince Eugen's gallery extension at Waldemarsudde and Carl Bergsten's Liljevalchs konsthall (Liljevalch's Art Gallery), both in Stockholm.¹⁰¹ Richard Bergh confirmed Lichtwark's significance in his paper, 'Museums of art as worlds of beauty', and the German's ideas probably influenced the rebuilding of the Nationalmuseum.

The task of a museum official is also creativity of a kind, wrote Bergh, quoting the critic and newspaperman Edvard Alkman, and thus

som var lättare att differentiera samlingarna i.¹⁰⁴ Härvidlag låg Romdahl i framkanten av utvecklingen. Tendensen under inledningen av 1900-talet gick mot mindre rum där man kunde fokusera på ett par mästerverk hängda i ögonhöjd. ”Certainly there has been a swing away from the monumental”, konstaterar Charles G. Loring 1927.¹⁰⁵

Fokusering förutsätter exkluderingar. Av betydelse för den svenska museidiskussionen var vid denna tid Wilhelm R. Valentiners bok *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit* (1919), skriven på uppdrag av det Arbeitsrat für Kunst som hade upprättats i samband med den tyska revolutionen 1918–1919. Valentiner (1880–1958) hade arbetat under Bode på Kaiser Friedrich Museum innan han 1907 flyttade till USA för en intendentstjänst på Metropolitan Museums konsthantverksavdelning. Valentiner föreslår en uppdelning av konstsamlingarna: ett museum med internationella mästerverk, ett museum med den bästa nationella konsten, en studiesamling för konsthistoriker, konsthantverksmuseer samt en samling med konst av levande konstnärer. Mästerverksmuseerna skulle även innehålla konsthantverksföremål från samma tid som målningarna, en idé som Valentiner fått från bland andra Bode. Men hans anslag är mer populistiskt (om begreppet inte uppfattas alltför pejorativt) – museerna skulle vara underhållande, ett slags palats för folket.¹⁰⁶ Genom Gregor Paulssons *Nya Museer. Ett programutkast* (1920) blev Valentiners idéer diskuterade i Sverige och Axel Romdahl förvärvade ett exemplar av Valentiners bok till Göteborgs konstmusei bibliotek.

Även Bergh uttalar sig för en elitsamling. I ett utkast till en visning av Nationalmuseum för museimän förklarar Bergh att man har rätt att se svensk konst i ett svenskt museum, men ”en konstsamling med pretention att vara en skönhetsverld bör vara en elitsamling”.¹⁰⁷ Idén om elitmuseet är på flera plan kontradiktorisk med användandet av stiltillhistoriska iscensättningar. Det sätt på vilken en Rembrandt eller Rubens beundras av museipubliken bygger med Beltings och Atkins ord på en ”modern blick” som har litet gemensamt med hur verken användes och uppskattades i sin samtid.¹⁰⁸ Verkets konsthistoriska plats och immanenta estetiska värde träder i förgrunden medan ämnesval och religiösa och didaktiska funktioner försummas.

Diskussionen om elitsamling vs arkiv har sina rötter i det sena 1700-talet. Redan med inrättandet av Louvren som ett konstmuseum 1793 startade en diskussion om huruvida målet var att skapa ett

anticipating a discussion that would resurface some eighty years later about the curator as artist.¹⁰² Yet it was insufficient merely to arrange art beautifully, it should also speak to the visitor’s mind; it should be hung in a way that was both scholarly and historically correct.

As Per Bjurström has pointed out, Bergh’s approach tended to favour painting. The side windows, crucial for giving sculptures volume, were blocked off in favour of top lighting that did not dazzle and cast an even light on the walls. Indeed, Bjurström reckons that Bergh viewed sculpture ‘solely as a decorative foil to the paintings’.¹⁰³

Romdahl and Bergh went back a long way, and they met on several occasions in both Gothenburg and Stockholm. They were clearly in agreement on much of how a museum ought to be organised, but the only thing Romdahl actually recorded in his autobiography was the point on which they differed: Bergh liked large galleries à la Nationalmuseum, Romdahl preferred them smaller to make it easier to differentiate between the collections.¹⁰⁴ In this respect, it was Romdahl who was at the cutting edge. The fashion at the start of the twentieth century was for smaller rooms where visitors could focus on a couple of masterpieces hung at eye level. ‘Certainly there has been a swing away from the monumental’, observed Charles G. Loring in 1927.¹⁰⁵

This focus required exclusion. One work that fuelled the discussion in Sweden was Wilhelm R. Valentiner’s book *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit* (1919), which had been written on commission for the Arbeitsrat für Kunst, the artistic union that had been established at the time of the German Revolution in 1918–19. Valentiner (1880–1958) had worked under Bode at the Kaiser-Friedrich-Museum before moving to America in 1907 to take up a curatorship at the Metropolitan Museum’s department of applied arts. He proposed a division of the art collections: a museum with international masterpieces, a museum with the best national art, a study collection for art historians, a museum of applied arts, and a collection of art by living artists. The masterpiece museum would also house arts and crafts of the same date as the paintings, a scheme that Valentiner had learned from Bode and his peers. But Valentiner’s intentions were more populist (in the best sense) – his museums were to be entertaining palaces for the people.¹⁰⁶ Made known in Sweden by Gregor Paulsson’s *Nya Museer. Ett programutkast* (1920), Valentiner’s ideas were much discussed, and Axel Romdahl acquired a copy of Valentiner’s book for the Göteborg Museum of Art library.

museum av och för mästerverk, eller ett konsthistoriskt museum. Ena lägret ville se ett museum med tidlösa mästerverk, det andra en kronologisk exposé. Den första gruppen såg museets funktion som en skola i smak, den andra som en skola i historia.¹⁰⁹ Motsättningen är förstås inte absolut. Mästerverken är också en del av historien; Belting och Atkins har visat på hur just Louvren kom att omdefiniera synen på både mästerverk och konsthistorien.¹¹⁰ Men mästerverkens position är motsägelsefull. Å ena sidan tycks de transcendera historien och placera sig utanför tiden. Å andra sidan används de i museerna och de konsthistoriska översiktsverken som exemplifierande milstolpar.¹¹¹

Valentiner förde alltså fram en radikal idé om att den bästa tyska konsten skulle samlas i ett kvalitetsmuseum, vilket skulle få till följd att de andra tyska museerna skulle inta en andrarangsposition som studiemuseer. Dessa två tankar tar Paulsson fasta på i sin text. Han vill komma bort från uppdelningen mellan olika slags kulturmuseer, slå samman Nationalmuseum, Statens Historiska museum, Nordiska museet och Etnografiska museet till ett och där ställa ut endast de främsta föremålen. Om man ser kulturföremålen tillsammans framstår deras tidsmässiga uttryck och sambanden med de sociala omständigheterna klarare. Paulsson vill genom att sammanföra olika kulturföremål även motverka hierarkierna dem emellan, och få publiken att se kulturhistoriska värden i de konsthistoriska samlingarna och vice versa.¹¹² Han för fram Osvald Siréns museiskeptiska ståndpunkt att målningar på museer rycks ur sitt ”naturliga” sammanhang och att ”deras inre stämna” inte kan höras när de överröstas av nya grannar.¹¹³

Det är dock inte alla konstverk som fungerar att hängas tillsammans med möbler och annat. En del har, enligt Paulsson, en ”absolut” prägel och passar bäst i mer traditionella museirum, till skillnad från ”de mera dekorativa” som kan tjäna på att understödjas av stilhistoriska hängningar. ”Att hänga en Rembrandt bland nederländska stillebenmålare är vandalism”, slår Paulsson fast.¹¹⁴ Han vill, liksom Valentiner, även inrätta ett ”De levandes museum” för modern konst, efter förebild från hur Luxembourgsmuseet i Paris tidigare fungerat. Efter konstnärens död skulle de bästa verken flyttas till kvalitetsmuseet, resten säljas eller flyttas till mindre museer.

Gregor Paulssons skrift föranledde en pressdebatt hösten 1920. Till dem som deltog flitigast hör Axel Gauffin, Richard Berghs efter-

Bergh also spoke favourably of an elite collection. In a proposal for a guided tour of the Nationalmuseum, Bergh explained to his fellow officials that visitors had the right to see Swedish art in a Swedish museum, but ‘an art collection with pretensions to be a ‘world of beauty’ ought to be an elite collection’.¹⁰⁷ The idea of an elite museum conflicts on several levels with the use of historically accurate staging. The manner in which a Rembrandt or Rubens is admired by the museum public builds on what Belting and Atkins have termed a ‘modern gaze’, which has little in common with how the art work was used or appreciated in its own day.¹⁰⁸ Its place in art history and inherent aesthetic value come to the fore, while the choice of subject and religious and didactic functions are neglected.

The discussion of elite collection versus general archive has its roots in the late eighteenth century. As early as the inauguration of the Louvre as a museum of art in 1793, questions were raised whether the object was to create a museum of – and for – masterpieces, or a museum of art history. The one camp wanted a museum with timeless masterpieces, the other a chronological exposé. The first saw the museum’s function to be a school of taste, the other to be a school of history.¹⁰⁹ The differences are not absolute, of course. Masterpieces are also part of history; after all, Belting and Atkins have shown that it was the Louvre that would redefine the meaning of both masterpiece and art history.¹¹⁰ Yet the masterpieces’ position is contradictory. On the one hand, they are thought to transcend history, to rise above the constraints of time. On the other, museums and books of art history use them as milestones, the quintessence of their period.¹¹¹

Valentiner, meanwhile, had advanced the radical idea that the best German art should be collected together in a superior museum, with the consequence that the other German museums would be accorded the – secondary – rank of study museums. Paulsson relied on both of these ideas in his book. He wanted to get away from the division between different kinds of cultural museum by merging the Nationalmuseum, the State Historical Museum, the Nordic Museum, and the Ethnographical Museum into one museum that would exhibit only the very best objects. Viewing artefacts together places greater emphasis on their period specificity, and their connections with their social context becomes clearer. By grouping artefacts in this way, Paulsson also wanted to counter the existing hierarchy that divided them, and to persuade the visitor to see the culture in the art history, and the art in the cultural history.¹¹² He echoes Osvald Sirén’s complaint that paintings in museums are torn from their

trädare på Nationalmuseum, som skarpt kritiserade sin underlydande (Paulsson var vid tiden intendent med ansvar för handteckningar och grafik).¹¹⁵ Endast på en punkt tycks de två männen ha varit överens: Berghs hängningar med ”bryggor” var lysande. Gauffin betonar dock risken för att ge mer än ”en diskret antydning av den ursprungliga miljön” som konsten fanns i. ”[S]tryker man under för mycket, då binder man fantasin i stället för att ge den vingar ...”.¹¹⁶

Romdahl låg lågt i debatten, men Göteborgs konstmuseum utvecklades snabbt till att bli ett kvalitetsmuseum. Rent undervisningsmaterial som gipser och kopior plockades undan, hängningarna glesades ut och en större del av samlingarna deponerades på annat håll. Det är de estetiskt bästa verken som ska hänga upp: ”Varje sal ska bli så bra som den kan bli”, skriver Romdahl. Huvudnummer kan ackompanjeras av andra goda verk som ger en stegrad verkan. Däremot får museimannen inte låta konsthistorikern inom honom ”skena i väg” och hänga upp skisser eller studier som i sig inte håller högsta klass i syfte att belysa ett konstverks tillkomst.¹¹⁷ Ett konstmuseum är först och sist ett konstmuseum, skriver Romdahl, inte ett konsthistoriskt museum.¹¹⁸ Denna formulering ligger nära Berghs om att ”det är ett konstmuseum det är fråga om och icke ett kulturhistoriskt”.¹¹⁹

Den bakomliggande diskussionen rörde konstmuseernas syfte. Om den didaktiska funktionen betonas reduceras även mästerverksmuseerna till konsthistoriska exempelsamlingar. Det vill säga om de underliggande principerna om klassificering, attribuering och benämning träder i förgrunden blir varje utställt verk endast ett typfall för en konstnär, konststil eller konsthistorisk period. Som ideal framträder detta didaktiska museum i George Brown Godes klassiska definition från 1890-talet av vad ett museum är: ”a collection of instructive labels each illustrated by a well-selected specimen”.¹²⁰

Man ska hänga konsten så att det ser bra ut, utan ängslan för årtal eller skolor, skriver Romdahl 1932.¹²¹ Han hade några år tidigare, i en artikel om heminredning i tidskriften *Boet* 1928, förklarat att man inte behöver ”ängsla sig för att blanda konstverk från olika tid. Det är för övrigt alls icke säkert, att saker från samma tidskede ömsesidigt kläda varandra. Icke alla konstverk från en tidsepok äro syskon eller ens kusiner och ibland kan ’släkten vara värst’”.¹²² Denna text handlar visserligen om hängningar i hemmet, men just

‘natural’ context, and that ‘their inner voice’ cannot be heard because their new neighbours drown them out.¹¹³

Not all works of art lend themselves to being hung in combination with furniture and period fittings. Some of them, according to Paulsson, have an ‘absolute’ feel about them that works best in a more traditional museum setting, unlike ‘the more decorative’ that are better served by being enhanced by historically appropriate hangings. ‘To hang a Rembrandt amongst Dutch still-lives is vandalism’, he insisted.¹¹⁴ Like Valentiner, he wanted to establish ‘The museum of living artists’ for modern art, modelled on the Luxembourg Museum in Paris: after the artist’s death, the best works would be moved to the ‘quality’ museum, the remainder to be sold or moved to lesser museums.

Gregor Paulsson’s book spawned a press debate in the autumn of 1920. Amongst those who participated with greatest enthusiasm was Axel Gauffin, Richard Bergh’s successor at the Nationalmuseum, who was sharp in his criticism of his subordinate, Paulsson then being curator of drawings and prints there.¹¹⁵ The two men seem to have managed to agree on one point only: Bergh’s use of ‘bridges’ in his hangings was brilliant. Gauffin, however, went on to emphasise the risk of giving more than ‘a discreet indication of the original setting’ of the work of art. ‘If you underline too much, then you pin down the imagination instead of giving it wings’.¹¹⁶

Romdahl lay low in the debate, but the Göteborg Museum of Art evolved quickly into being a quality museum of the kind discussed. Purely teaching material such as plaster casts and copies were removed, the hanging was thinned out, and a larger proportion of the collection was put into store. It was aesthetically the best works possible that ought to be on display: ‘Every gallery should be as good as it possibly can be’, wrote Romdahl. The main attractions were to be joined by other good-quality works to give a heightened effect. On the other hand, he cautioned, the museum official should not let his inner art historian ‘run away’ by hanging preliminary sketches and studies, works that in themselves are often not of the highest order, solely to illustrate the genesis of a work.¹¹⁷ An art museum is first and foremost an art museum, wrote Romdahl, not an art-historical museum.¹¹⁸ His formulation is close to Bergh’s that ‘it is a museum of art that is in question here, and not a museum of historical culture’.¹¹⁹

Behind this loomed the question of the museum of art’s purpose. If its didactic function is emphasised, even masterpiece museums are reduced

därför är Romdahls estetiska preferenser klarare än när han måste ta museimässiga och konsthistoriska hänsyn. Det är, konstaterar han, omöjligt att hänga Anders Zorn, Bruno Liljefors och Carl Larsson i samma rum som Carl Wilhelmson, Karl Nordström, Eugène Jansson och Nils Kreuger – av färgmässiga skäl.¹²³

Romdahl experimenterade kontinuerligt med omhängningar och omgestaltningar av salarna föranledda av omfattande nyförvärv. Nyhängningarna blev under 1910-talet även en del av planeringsarbetet för en ny konstmuseibygnad eller en mer omfattande ombyggnad av museet på Hamngatan. 1911 reste han åter till Köpenhamn och Tyskland för att studera nya museibygnader,¹²⁴ 1913 åkte han till Berlin, Åbo, Helsingfors och St. Petersburg och använde sommarledigheten till att ordna Norrköpings museum. Sistnämnda hoppades han vara en god förberedelse för en om- eller nybyggnad av museet i Göteborg.¹²⁵

Romdahls arbetsätt var prövande. Han testade olika slags lösningar av såväl den övergripande strukturen, som hängningarna i de enskilda salarna. De flitiga omhängningarna ledde till ett meningsutbyte mellan Romdahl och Charlotte Mannheimer i *Göteborgs-Posten* i januari 1913.¹²⁶

Frekventa nyinstallationer till trots fanns en grundläggande struktur. Det äldre måleriet placerades huvudsakligen i den västra flygeln medan det nyare svenska hängdes i den wilsonska tillbyggnaden, som hade betydligt bättre utställningsrum. Romdahl förändrade också färgsättningen i flera av salarna för att bättre stämma med måleriet, och genomförde smärre ombyggnader för att få salarnas arkitektur att harmoniera med den utställda konsten, samt för att skapa bättre proportioner. Under 1908 genomförde han de första större förändringarna. Väggarna i 1880-talssalen målades i en pärlgrå nyans. En gravyr och teckningssal inrättades som kläddes i naturfärgad juteväv. Gipssamlingen ordnades kronologiskt och skulpturerna tonades 1906-1908 i gulgrått och, i de fall de var avgjutningar av bronsstatyer, i grönsvart. Detta inte minst för att få den dyrbara gipssamlingen att se mindre smutsig ut.¹²⁷ Idén till infärgningen av gipserna fick Romdahl från Tyskland.¹²⁸

Romdahl laborerade alltså även med olika väggfärger. Exempelvis hängde han 1911 om Düsseldorfperiodens måleri i västra flygeln, och passade på att fräscha upp rummet. Väv sattes upp på väggarna

to being little more than collections of art-historical highlights, for if the underlying principles of classification, attribution, and designation come to the fore, every exhibited work becomes nothing more than a typical example of an artist, style, or historical period. This is the ideal didactic museum of George Brown Gode's classic definition from the 1890s of what museum is: 'a collection of instructive labels each illustrated by a well-selected specimen'.¹²⁰

We should hang art so that it looks good, without being anxious about date or school, wrote Romdahl in 1932.¹²¹ In an article for the periodical *Boet* some years earlier in 1928, he had written of interior decoration that no one should 'be anxious about mixing works from different periods. Quite apart from anything else, it is far from certain that things from the same period will go well together. Not all works of art from an epoch are siblings, or even cousins, and sometimes 'those nearest to you are often your worst enemies'.¹²² True, he was writing here about hanging art at home, but for the same reason he expresses his aesthetic preferences more succinctly than when he has to take museum and art-historical factors into consideration. For him it is unthinkable to hang Anders Zorn, Bruno Liljefors, and Carl Larsson in the same room as Carl Wilhelmson, Karl Nordström, Eugène Jansson, and Nils Kreuger – for reasons of colour.¹²³

Romdahl experimented continuously with the re-hanging and refashioning of the galleries, forced to do so by the large numbers of new acquisitions. The re-hangings in the 1910s also became part of the plans for a change of locale, either in the form of a completely new art museum building, or a full renovation of the Hamngatan building. In 1911 Romdahl returned to Copenhagen and Germany to study new museum buildings,¹²⁴ and in 1913 he travelled to Berlin, Åbo, Helsinki, and St. Petersburg, while using the long summer holiday to reorganise Norrköping's museum. The latter he hoped would be good preparation for what was to come in Gothenburg.¹²⁵

Romdahl's working method was to try things out in situ. He tested various solutions for both the overall sequence and the hangings in individual galleries. The incessant changes even led to an exchange between Romdahl and Charlotte Mannheimer in the newspaper *Göteborgs-Posten* in January 1913.¹²⁶

Yet frequent reinstallations notwithstanding, there was an enduring basic structure: the older paintings were mostly placed in the west wing, while the new Swedish art was hung in the Wilson wing, which had far

som målades gula för att dels ge ”en fyllig bakgrund åt de mörka dukarna, dels dämpa ramarnas oroliga guldglans”. En nöjd intendent konstaterade att salen inte längre var ett av ”de minst lockande rummen”. Han lät även sätta upp brungrå väv i den stora salen med senare tiders måleri.¹²⁹

Några år senare, hösten 1914, genomfördes en större omDisposition av lokalerna. Det tidigare gipsavgjutningsrummet mitt för trappan på bottenvåning i den wilsonska flygeln blev nu en utställningssal för modern skulptur med bland annat Carl Milles *Väggbrunn*, Medardo Rossos *Memnon*, David Edströms *Eländets skri*, Ernst Barlachs *Rysk tiggerska* och Fritz Klimsch *Kvinnofigur* som nytillskott. Rummet målades om i ljusa färger: grågult och grågrönt och de målade glasfönstren byttes mot klarglas.¹³⁰ På motstående sida om trapphuset visades teckningar och akvareller, samt Gustav Fjæstads textil *Rinnande vatten*. Gobelängen utgör ett intressant undantag som länge hade en framskjuten plats på museet. Som synes dominerades museets salar av oljemåleri, samt i viss mån skulptur. Textilier räknas till konsthantverk och hade därmed sin plats på Röhsska museet. Men 1907 utverkade Romdahl museistyrelsens tillstånd att köpa Fjæstads yllevävnad med motiveringen att tekniken framställer vattnet mer verkningfullt och egenartat än vad oljemåleri hade kunnat åstadkomma. Materialet var alltså en förutsättning för verkets höga konstnärliga halt. Fjæstad betonade själv hur nära vävnaden stod hans måleri. Romdahl utredde även frågan i en artikel i *Svenska slöjdföreningens tidskrift*.¹³¹ *Rinnande vatten* förblev länge en solitär i samlingarna och är idag deponerad på Röhsska museet.¹³²

Gipssamlingen fick alltså göra plats för samtidskulpturen. En hel del magasineras, annat forslades en sal till vänster i bottenvåningen med gråröda väggar, dit även de blyinfattade fönstren flyttades.¹³³ Samlingen har visserligen stort värde för konstundervisning, konstaterar Romdahl, men ett museum ska i första hand visa originalkonst.¹³⁴

Trapphallen i den översta våningen i den Wilsonska flygeln ägnades från 1914 åt 1880-talets måleri, medan de två angränsande salarna i väster visade 1890-talsmåleri. Den nyaste konsten, som vid denna tid gick under samlingsbeteckningen ”expressionistisk”, fick nu ett eget rum.¹³⁵ De äldre samlingarna samlades i den äldre västra flygeln, som fick en viss uppfräschning på 1910-talet. 1700-talssam-

better exhibition spaces. Romdahl had several of the galleries repainted to chime in with the paintings, and minor structural alterations to the galleries' architecture to improve their proportions and harmonise with the art on display. It was in 1908 that he introduced the first major changes. The walls in the 1880s gallery were painted a shade of pearl grey. A prints and drawings gallery was opened, with walls hung with undyed jute. The plaster cast collection was arranged chronologically, and in 1906-1908 the casts of sculptures were tinted yellowish-grey and the casts of bronze statues a greenish-black, a move largely prompted by the need to make this valuable collection appear less grubby.¹²⁷ Romdahl got the idea of tinting the plaster casts from Germany.¹²⁸

He also experimented with the colours of the walls. For example, in 1911 he rehung the Düsseldorf paintings in the west wing, and took the opportunity to refurbish the room. The walls were hung with fabric that was then painted yellow, partly to give 'a mellow background to the dark canvases, partly to subdue the frames' turbulent golden lustre'. The satisfied curator remarked that the gallery was no longer one of 'the least attractive rooms'. He also had brownish-grey fabric hung in the large gallery that showed the more recent paintings.¹²⁹

Several years later, in the autumn of 1914, a larger reorganisation of the exhibition space was carried out. The former plaster cast room opposite the stairs on the bottom floor in the Wilson wing now became housed modern sculpture, including the recent additions Carl Milles' Wall fountain, Medardo Rosso's *Memnon*, David Edström's *Scream of Misery*, Ernst Barlach's *Russian Beggar Woman*, and Fritz Klimsch's *Female Figure*. The room was repainted in pale colours – yellowish-grey and greenish-grey – and the stained-glass windows were switched for clear glass.¹³⁰ Drawings and watercolours were shown on the far side beyond the stair, along with Gustav Fjæstad's wall-hanging *Running Water*. The Fjæstad is an interesting exception that had long had a prominent place in the museum. As indicated, the museums' galleries were dominated by oil paintings, and to a lesser extent by sculpture. Textiles were thought of as applied arts, and thus properly belonged in the Röhsska Museum, but in 1907 Romdahl obtained the board's permission to buy Fjæstad's woollen tapestry, on the lines that the technique reproduced water more effectively and distinctively than an oil painting would have been done. Fjæstad's choice of medium was thus intrinsic to the works' high artistic standard. Fjæstad himself emphasised how close weaving was to painting. Romdahl went

FIG. 11

FIG. 11

lingen hängdes mot vitgrå linneväv. Det nya museet vid Götaplatsen fanns nu i Romdahls tankar. Han skriver i årstrycket att han inför samlingarnas överförande inlett ”uppställningsförsök” med samtida möbler och skulpturer i salarna.¹³⁶ Trapphallen i den västra flygeln installerades från slutet av 1916 med tidigt 1800-talsmåleri och arkitekturen gjordes med enkla dekorativa tillägg mer empirelik.¹³⁷

Med i beräkningarna inför det nya museibygget fanns från 1918 också samarbetet med skeppsredaren Werner Lundqvist. Lundqvist hade 1905 bildat sällskapet Bröderna tillsammans med några av de borgare som vid sekelskiftet byggt villor på tomter avstyckade från Böö herrgård. Konstnären och bohemen Ole Kruse kom att bli en av de mest inflytelserika personerna i detta sällskap som träffades i Lundqvists villa Soltorpet. 1908 inreddes i huset ett särskilt Brödrarum där mötena hölls.¹³⁸ Även Romdahl kom att upptas bland Bröderna.

I samband med Ole Kruses 50-årsdag 1918 ville Lundqvist köpa hans monumentala målning *Livets träd*, men hade inte plats för den i sitt hem. Idén föddes då om en stor donation till Konstavdelningen. Bröderna förde vid sina möten ingående diskussioner om samlingens ordnande och utseende. Ett litet rum i västra flygeln av Ostindiska huset ställdes i ordning för *Livets träd*. Även detta fick namnet Brödrarummet. Där hängdes även verk av Ivar Arosenius och Nils Blommér, 1920 kompletterade med en samling ”primitiva mästare”, dvs. konstnärer från medeltiden och den tidiga renässansen.¹³⁹ Den medeltida konsten betraktades av Bröderna med Kruse i spetsen som konsthistoriens höjdpunkt. I ett intilliggande rum hängdes Lundqvists franska måleri tillsammans med museets egna franska verk som dock snart kom att införlivas med Lundqvists samling genom ett originellt tillvägagångssätt. Lundqvist köpte dem till det pris museet en gång hade betalat för dem. På detta sätt frigjordes medel för Romdahl att förvärva nya verk, samtidigt som de ”införlivade” blev kvar på museets väggar som en del av Lundqvists samling.¹⁴⁰ Salen dekorerades med målade väggfält som var tänkte att associera till svenskt 1700-tal. Lundqvist köpte också in några stolar och småbord för att ge rummet en tidston.¹⁴¹ Sammanlagt donerade Lundqvist omkring 120 verk 1918–1920.

Den gustavianska samlingen var ett direkt svar på Richard Berghs 1700-talsrum på Nationalmuseum. I sin krönika skriver Bröderna att några av dem besökte Stockholm på invigningen, som skedde på

on to address the issue in an article in the periodical *Svenska slöjdföreningens tidskrift*.¹³¹ *Running Water* was long to remain the solitary example in the collections, and today is deposited at the Röhsska Museum.¹³²

Next, the plaster cast collection had to make way for contemporary sculpture. Much of it was put in store, while a select few were moved to a gallery on the bottom floor that had greyish-red walls and the leaded windows from their former room.¹³³ The collection was certainly of immense value for teaching art, Romdahl conceded, but in the first instance a museum ought to show original art.¹³⁴

After 1914 the landing on the upper floor in the Wilson wing was given over to 1880s painting, while the two adjoining galleries to the west showed painting from the 1890s. The most recent art, which was then termed ‘Expressionist’, now had its own room.¹³⁵ The older collections were gathered in the older west wing, which was redecorated during the 1910s. The eighteenth-century collection was displayed against whitish-grey linen. The new museum at Götaplatsen was now very much in Romdahl’s thoughts. He wrote in the year-book that before the collections were transferred he had conducted a ‘trial exhibition’ with contemporary furniture and sculptures in the galleries.¹³⁶ At the end of 1916 the stairwell in the western wing was installed with early nineteenth-century painting, and with a few simple decorative additions the architecture was given an Empire character.¹³⁷

From 1918, the preparations for the construction of the new museum also included a collaboration with the shipping owner Werner Lundqvist. In 1905 Lundqvist had founded a society, ‘Bröderna’ or The Brothers, together with some of the wealthy locals who had recently built villas on plots of land on the Böö manor estate. The artist and bohemian Ole Kruse would become one of the most influential men in the society, which held its meetings at Lundqvist’s villa ‘Soltorpet’. In 1908 a Brothers’ Room was furnished in the house where the meetings were held.¹³⁸ Romdahl was himself to be accepted by the Brothers.

In conjunction with Ole Kruse’s fiftieth birthday in 1918, Lundqvist wanted to buy his monumental painting *The Tree of Life* but did not have space for it in his house. The idea was born of a significant donation to the department of art instead. The Brothers spent their meetings in detailed discussions of the arrangement and appearance of the collection. A little room in the west wing of Ostindiska huset was made ready for *The Tree of Life*. This too was given the name the Brothers’ Room.

Berghs 60-årsdag den 28 december 1918. Idén föddes att skapa något likvärdigt på Göteborgs museum med hjälp av Lundqvists pengar. Uppbyggnaden av donationssamlingen gick fort. 1919 hade de Lundqvistska rummen blivit fyra: förutom Brödrarummet fanns då det franska rummet, det skandinaviska rummet och 1700-tals rummet.¹⁴²

För varje betydelsefullt nytt förvärv förändras förutsättningarna. Från början hade samlingarna, som nämnts ovan, varit inriktade på nordisk konst, något som museichefen fasthöll som centralt. Han hade ingen ambition att skapa ett ”konsthistoriskt museum”, som hade en kronologiskt och geografiskt heltäckande samling. Inköp av äldre måleri var inget som från början stått högt på Romdahls dagordning. Men med Lundqvist började de äldre samlingarna växa. 1921 inträffade ytterligare en stor förändring. Då erbjöd sig textildirektören Gustaf Werner att donera medel till att köpa Rembrandts *Riddaren med falken* (numer attribuerad som St Bavo), som fanns till försäljning hos Bukowskis konsthandel.

Ett mästerverk som detta lät sig inte gärna hängas tillsammans med museets samlingar. Romdahl lät därför röja ur delar av Düsseldorfsalen i museets västra flygel, där *Riddaren med falken* hängdes i fonden mot ett svart sammetsdraperi. På sidoväggarna hängdes etsningar och faksimiler av Rembrandtsteckningar. ”Det var med gripenhet och djup tacksamhet jag öppnade detta sanktuarium”, skriver Romdahl.¹⁴³ Under de närmsta åren gjorde Gustaf Werner ett flertal stora donationer till museet, varav många rörde äldre konst. För det nya museet vid Götaplatsen kalkylerade Romdahl därför med flera äldre salar.

KONSTPALATSET VID GÖTAPLATSEN 1925–1946

I mitten av november 1923 påbörjade museets egen personal, med förste vaktmästaren James Johansson i spetsen, att flytta över stadens konstsamling till det nya konstmuseet som uppförts vid Götaplatsen. Allteftersom målningarna och skulpturerna packades upp provhängdes de. ”Provhängningen avser att giva ledning för rummens slutgiltiga anordning och inredning”, skriver Romdahl.¹⁴⁴

Works by Ivar Arosenius and Nils Blommér were also hung there, in 1920 complemented by a collection of ‘primitive masters’, mediaeval and early Renaissance artists.¹³⁹ The mediaeval art was considered by the Brothers, with Kruse to the fore, as the high point of art history. In an adjacent room, Lundqvist’s French paintings were hung with the museum’s own French works, which were soon to be incorporated with Lundqvist’s collection thanks to a highly original exchange. Lundqvist bought them at the price that the museum had once paid for them. In doing so, money was released for Romdahl to purchase new works, while the ‘incorporated’ art remained on the museum’s walls as part of Lundqvist’s collection.¹⁴⁰ The gallery was decorated with painted panels intended to form associations with the Swedish eighteenth century. Lundqvist also bought several chairs and occasional tables to give the room a period feel.¹⁴¹ All told, Lundqvist donated some one hundred and twenty works between 1918 and 1920.

The Gustavian collection was a direct response to Richard Bergh’s eighteenth-century room at the Nationalmuseum. The Brothers noted in their annual record that some of them had visited Stockholm for its inauguration on Bergh’s sixtieth birthday on 28 December 1918. They were inspired to create something of equal importance at the Gothenburg Museum with the help of Lundqvist’s money. The collection they were to donate was assembled rapidly. By 1919, the Lundqvist rooms had grown to four: besides the Brothers’ Room there was the French room, the Scandinavian room, and the eighteenth-century room.¹⁴²

With each significant new acquisition, the room requirements changed. From the beginning, the museums’ collections had been focused on Nordic art, something to which Romdahl was committed. He had no ambitions to create a ‘museum of art history’ with a chronologically and geographically comprehensive collection. The purchase of older paintings had initially not been high on Romdahl’s agenda yet thanks to Lundqvist the older collections began to grow. In 1921 there was yet another major change. It was then that the textile magnate, Gustaf Werner, offered to donate the money to buy Rembrandt’s *The Knight with the Falcon* (today thought to be of St. Bavo) which was up for sale at Bukowski’s, the Stockholm auctioneers.

A masterpiece such as this did not lend itself to being hung with the museum’s normal collections. Romdahl thus cleared parts of the Düsseldorf Gallery in the museum’s west wing, where *The Knight with the*

Konstmuseet öppnade den 14 mars 1925. Det är formgivet som ett tempel med sju höga valvbågar ovanför ett monumental dubbelt trapplopp. I Brödrasällskapets ovan omnämnda krönika står som ett omkväde i slutet av 1910-talet ”att ett härligt tempel må resa sig högt öfver Dalen.” Med den nya museibygnaden förvandlades Templet från esoterisk dröm till tegelklädd verklighet.¹⁴⁵ Att en av arkitekterna, Sigfrid Ericson (1879–1958), tillhörde Bröderna är knappast ovidkommande.¹⁴⁶

Arkitekterna Sigfrid Ericson och Arvid Bjerke (1880–1952) drog de fulla konsekvenserna av tempelkonceptet. Museet placerades på slutningen av stigningen upp mot Lorensbergs villastad, vars mer oregelbundna nationalromantiska utseende effektivt doldes, med följderna att besökaren måste klättra upp för en lång trappa. I ett perspektiv kan den invändiga trappan i andra museer som exempelvis Nationalmuseums sägas ha flyttat utomhus, trappan genom vilken besökaren transporteras till en mer andlig nivå. Trapp temat har också sin förebild i stigningen till antikens tempel som låg på de berg där gudarna hade sin boning.

En mer cynisk tolkning av den ansträngande vägen till konsten, och dess pretentiösa iscensättning, är att trappan var ett sätt att skilja agnarna från vetet. Liknande arrangemang kan ses på andra håll i Europa. Genom att placera konsten mer svåråtkomligt och rama in den i en mer högrävande arkitektur avskräcktes de vankelmodiga och de som enbart såg museet som ett billigt söndagsnöje, ett skydd undan regnet eller en plats att gömma sig på från omvärldens blickar.

Museets båda huvudarkitekter, Bjerke och Ericson, karaktäriseras högst olikartat av Romdahl: Bjerke som en driftig och skicklig praktiker, Ericson som en idealistisk och asketisk konstnärssjäl. Sistnämnde var också ”den egentlige skaparen av Konstmuseet” skriver Romdahl, som själv hade ”velat ha det lite gladare”. Under planeringsarbetet hade han försökt ”få in litet mera av behag och ’hygge’ i interiörerna”, men det var uppenbarligen något som inte tilltalade Ericson som, enligt Romdahl, hade ett monumentalt sinnelag. Ericson ville ha stora salar, medan Romdahl, som ovan nämnts, föredrog mindre rum. Den tydligaste kontroversen kom att gälla golvbeläggningsen. Ericson ville genomgående ha sexkantiga tegelplattor som han sett i italienska museer medan Romdahl föredrog parkett.¹⁴⁷ På mellanvåningen (nu-

Falcon could be hung on the principal wall against a black velvet drapery. The side walls were hung with etchings and facsimiles of Rembrandt drawings. ‘It was with emotion and deep gratitude that I opened this sanctuary’, Romdahl later wrote.¹⁴³ In the coming years, Gustaf Werner made a number of large donations to the museum, many of which were of older art. For the new museum at Götaplatsen, Romdahl therefore reckoned on having several older galleries.

THE PALACE OF ART AT GÖTAPLATSSEN, 1925–46

In the middle of November 1923, the museum’s own staff, with the chief caretaker James Johansson at their head, began to transfer the city’s art collection to the new museum of art that had been built at Götaplatsen. As the paintings and sculptures were unpacked, possible combinations were tried out. ‘Test hanging is intended to help determine the room’s final organisation and decor’, wrote Romdahl.¹⁴⁴

The Göteborg Museum of Art opened on 14 March 1925. It is designed as a temple, with seven high vaulted arches above a monumental double flight of steps. In the Brothers’ chronicles at the end of the 1910s there was a constant refrain, ‘Oh, that a glorious temple might rise up above the Valley’; with the new museum building, the temple was transformed from esoteric dream to brick-clad reality.¹⁴⁵ That one of the architects, Sigfrid Ericson (1879–1958), was a member of the Brothers is hardly irrelevant.¹⁴⁶

As it was, both architects, Sigfrid Ericson and Arvid Bjerke (1880–1952), made the most of the temple concept. The museum was sited on a slope that ran up to the Lorensberg residential area, whose somewhat uneven National-Romantic appearance was effectively hidden; the snag was that visitors had to climb a long flight of stairs to reach the museum. In one sense the grand internal stair by which the visitor is transported to a more spiritual level, found in other museums such as the Nationalmuseum, can be said to have been moved outside. Its prominence also echoed the ascent to the temples of antiquity, situated on the hills where the gods were said to dwell.

varande femte) fick Romdahl sin vilja igenom, medan det blev tegelgolv på övervåningen samt i kontorsrummen och salen för tillfälliga utställningar (nuvarande grafikavdelningen), vilket också var det rum som arkitekterna Ericson och Erik Holmdal hade som ritrum under slutskedet. Golven i Skulpturhallen, kupolhallarna, trapporna och till dem anslutande salar fick kalkstensbeläggning.

Mellan Jubileumsutställningen 1923 då Göteborg firade 300 år och byggnaden användes för en konstutställning och återinvigningen som Göteborgs konstmuseum 1925 genomgick hela huset en översyn. Byggnaden hade färdigställts i största hast och det fanns mycket som redan behövde bättras på. I samband med detta lät Romdahl bryta upp tegelgolven i de Fürstenbergska salarna och ersätta dem med parkett. Mot Ericsons vilja lät han dessutom i dessa rum sätta upp gipsgrupperna av Hasselberg och Lefèvre på takgesimsen. Syftet var att i någon mån återskapa den ”oersättligt förlorade intima och individuella omgivningen” i Fürstenbergs hem.¹⁴⁸ Övervåningens övriga salar fick nu även profilerade lister under taken och kalkstensomramningar kring dörröppningarna. Några dörrar flyttades för att ge lokalerna ett mer varierat uttryck.¹⁴⁹ Lundqvist donerade ytterligare medel till utformningen av 1700-talssalen, som försågs med målade bårder och nyklassicistiska möbler.¹⁵⁰ I sin självbiografi, skriven 25 år senare, ger Romdahl uttryck för att byggnaden kunde behövt mjukas upp ytterligare, med detaljer som ger ”rummen en lätt prägel av association med det som skulle utställas i dem”.¹⁵¹

Omgörningen av interiörerna ska inte uppfattas som en ensidigt negativ uppfattning om arkitekturen från Romdahls sida. I andra sammanhang uttrycker han sin uppskattning av Ericsons skapelse. Kring 1950 ger han den beröm för att ”ännu efter en mansålder ej uppfattas som omodern”, utan att man som i Glyptoteket i Köpenhamn behövt skala bort ornamentiken.¹⁵²

Ett besök på Göteborgs konstmuseum 1925 inleddes som sagts med en ansträngande stentrappa. Efter en knappt sjuttio trappsteg lång vandring trädde man som besökare in genom den höga loggian och öppnade ett par tunga bronsdörrar. Här möttes man av en tvärställd, skulptursal, ”Stora Hallen”, som avslutades i två förhöjda kupolhallar. Skulpturhallen, med sitt schackrutiga golv, var före tillbyggnaden 1968 museets i särklass största utställningsrum, men museets skulp-

A more cynical interpretation of this strenuous path to art, and its pretentious staging, is that a good long flight of steps was a way of separating the wheat from the chaff. Similar arrangements can be seen elsewhere in Europe. By making art more inaccessible and framing it in grandiose architecture, the irresolute visitors were scared off, along with those who saw the museum as cheap Sunday entertainment, a shelter from the elements, or a place to hide from the curious gaze of others.

The principal architects, Bjerke and Ericson, were characterised by Romdahl as being very different: Bjerke, an industrious and skilful expert; Ericson, an idealistic and aesthetic artistic soul. The latter was also ‘the real creator of the Museum of Art’ wrote Romdahl, who himself would have ‘liked it to be a little more cheerful’. At the planning stage, he had tried ‘to introduce a bit more charm and ‘cosiness’ to the interiors’, but apparently this was nothing that appealed to Ericson, who, according to Romdahl, had a penchant for the monumental. Ericson wanted to have large galleries, while Romdahl preferred smaller rooms. The most open controversy concerned the flooring. Ericson wanted to have hexagonal tiles that he had seen in Italian museums throughout, while Romdahl preferred parquet.¹⁴⁷ On the mezzanine (now the fifth floor) Romdahl got his way, while tiles were laid in the upper floors, the offices, and the gallery for temporary exhibits (what is now the prints collection), which was also the room that Ericson and Erik Holmdal used as their drafting room in the final stages. The floors in the Sculpture Hall, Cupola Halls, and the stairs and adjacent galleries were given limestone flagstones.

Between the Jubilee Exhibition in 1923, when Gothenburg celebrated 300 years – during which the building was used for an art exhibition – and its official inauguration as the Göteborg Museum of Art in 1925, the entire building underwent an overhaul. It had been completed in great haste, and there was already much that needed to be put right. It was in conjunction with these repairs that Romdahl had the tiled floors in the Fürstenberg galleries taken up and replaced with parquet. Against Ericson’s wishes, he also had plaster sculptures by Hasselberg and Lefèvre placed on the cornice moulding in these rooms. The purpose was to some extent to recreate the ‘irreplaceable, lost, intimate, and individual setting’ of the Fürstenbergs’ home.¹⁴⁸ The other galleries on the upper floor were now given moulded borders between wall and ceiling, with limestone architraves around the doors. Several doors were moved to give the rooms a more varied prospect.¹⁴⁹ Lundqvist donated yet more

tursamling var vid inflyttningen inte mycket att skryta med. Romdahl bestämde sig för att förpassa det mesta av den till magasinerna. Vid öppnandet 1925 var hallen därför av nödvändighet sparsmakat installerad. Det första besökaren såg var Carl Milles *Danserskor*. Här fanns också några verk av Christian Eriksson, Ivar Johnson, Fritz Klimsch och Emil Wikström. Till vänster, i den östra kupolhallen, fanns skulpturer av Milles, Carl Eldh och David Edström, och i trappavsatsen innanför en fontän av Milles (nu flyttad till det västra trapphuset, utanför Grafiksamlingen). Den västra kupolhallen innehöll en enda skulptur, Bengt Erland Fogelbergs monumentala huvud av den fornnordiske guden *Odin* (senare flyttad till det så kallade Karl Johan-rummet öster om Barockhallen). Skulpturhallen användes under de första decennierna främst till skulptur av ”moderna mästare”, medan de äldre skulpturerna återfanns på de övre våningarna.

På entrévåningen fanns också en receptionsdisk, garderob, toaletter och personalens tjänsterum. Bortom det västra kupolrummet fanns en sal för tillfälliga utställningar och innanför det östra kupolrummet låg gravyr-samlingen och studierummet. I sistnämnda höll Romdahl de konsthistoriska seminarierna. Med hjälp av Lundqvist införskaffades under inflationsåren efter Första världskriget värdefull konstlitteratur från tyska antikvariat. Romdahl tycks ha använt både de inköpta reproduktionsverken och tecknings- och grafiksamlingen som underlag för seminarierna.¹⁵³ Studierummet och rummet för grafiksamlingen används nuförtiden som bibliotek och tjänsterum.

Det ljusa utställningsrummet var så ordnat att det mellan de tillfälliga utställningarna kunde användas till att visa de omfattande samlingar av grafik av Carl Larsson och Anders Zorn som Romdahl förvärvat.¹⁵⁴ Romdahl hade tagit fram en ”utexperimenterad anordning med skärmar” som stod ut vinkelrätt från rummets långväggar och som enkelt kunde fällas in mot väggen vid temporära utställningar. Även rummets kortväggar hade ett mobilt skärmsystem som tillät att rummet på tio minuter, enligt Romdahls uppgift, kunde ”förändras från Zorn-Larsson-sal till tillfällig utställningssal”.¹⁵⁵

Det var vid denna tid ännu ingen självklarhet att museer skulle ha särskilda lokaler för tillfälliga utställningar. Nationalmuseum hade, efter påtryckningar från Richard Bergh, fått en sal för visningar av nyförvärv, minnesutställningar och specialutställningar 1916.¹⁵⁶ Göteborgs Museum hade inte haft något sådant utrymme.

money for the redesign of the eighteenth-century gallery, which was supplied with painted borders and Neo-classical furniture.¹⁵⁰ In his autobiography, written twenty-five years later, Romdahl admitted that he felt the building could have been softened up even further with details to give ‘the rooms a hint of association with what was going to be exhibited in them’.¹⁵¹

The refashioning of the interiors should not be seen as representing a solely negative view of architecture on Romdahl’s part. Elsewhere he expressed his appreciation of Ericson’s creation. In about 1950 he praised it for the fact that ‘even after a generation it is not felt to be unmodern’ without having to scale down on the ornamentation, unlike the Glyptotek in Copenhagen.¹⁵²

A visit to the Göteborg Museum of Art in 1925 began with the long haul up the stone stair. After an ascent of some seventy steps, you walked in through the tall loggia and opened a pair of heavy bronze doors. Here you were met by a transverse sculpture gallery, the ‘Great Hall’, which ended in two elevated Cupola Halls. The Sculpture Hall, with its chessboard floor, was until the reconstruction in 1968 the museum’s largest exhibition space by far, but the museum’s sculpture collection when it first moved in was not much to write home about. Romdahl decided to consign most of it to the store. At the inauguration in 1925, the hall had thus been installed with a necessary discrimination. The first thing a visitor saw was Carl Milles’ *The Dancers*. In the main hall were also works by Christian Eriksson, Ivar Johnson, Fritz Klimsch, and Emil Wikström. To the left, in the east Cupola Hall, there were sculptures by Milles, Carl Eldh, and David Edström, and on the half-landing beyond that, a fountain by Milles (now moved to the west stair, outside the prints collection). In the west Cupola Hall there was only a single sculpture, Bengt Erland Fogelberg’s monumental head of the Norse god Odin (later moved to the so-called Carl Johan Room, east of the Baroque Hall). The Sculpture Hall was first used mostly for sculpture by ‘modern masters’, while older sculpture was to be found on the upper floors.

On the ground floor there was also a reception desk, cloakroom, toilets, and staff offices. Beyond the west Cupola Hall was a gallery for temporary exhibits and beyond the east Cupola Hall was the collection of prints and the seminar room. It was in the latter that Romdahl held his seminars on art history. During the inflation that followed the First

Romdahls råd till besökarna var att fortsätta den västra trappan upp till Barockhallen, för att starta turen med museets äldsta samlingar.¹⁵⁷ Förslaget är alltså att vandra genom samlingarna i kronologisk ordning, dvs. att se konsten i konsthistorisk följd. Denna ambition var dock inte helt enkel att följa. Väster om Barockhallen låg de Nederländska rummen, tre mindre kabinett vars huvudnummer var Rembrandts *Riddaren med falken*. Strängt kronologiskt borde dessa ha besökts före Barockhallen, som dominerades av David Klöcker Ehrenstrahl. Men där fanns också en skillnad i anslag. De Nederländska rummen med väggar klädda med mörkröd och kastanjebrun brokatell donerad av Gustaf Werner var utformade som små sanktuarier.¹⁵⁸ I det första hängde museets enda italienska (sic!) renässansarbete, Paris Bordones *Jupiter och Io*. I det andra rummet fanns huvudsakligen nederländska och flamländska porträtt, landskap och stilleben. Slutligen, i det tredje kabinettet, möttes besökaren av Rembrandts *Riddaren med falken* som hängde i blickfånget från dörröppningen. Målningen var dock inte ensam. Den flankerades av två mindre landskap som då var attribuerade till Jan van Goyen och Philips de Koninck, som för att visa fram det landskap som Rembrandt och Riddaren levde i. I rummet fanns också bland annat två målningar som ansågs vara av Frans Hals.

Brokaden på väggarna dämpade ljudet och ljuset. Också i senare tider, när de gnagts av tidens tand, gav de kabinetten ett mystiskt uttryck (brokaden täcktes över med skivor i samband med renoveringen 2008). Kabinetten är små, endast cirka 25 kvm vardera. Men faktiskt är alla salar i museet, med undantag från Skulpturhallen, jämförelsevis små och intima. Kontrasten till den monumentala fasaden är anslående. Romdahl var som sagt inte nöjd med de stora salarna på Nationalmuseum som förminskade konsten, särskilt den samtida, och tycks ha varit mycket aktiv i diskussionerna med arkitekterna om det nya museets utformning.¹⁵⁹

Efter att ha återvänt till Barockhallen kunde besökaren fortsätta rakt fram igenom en fil av salar med företrädesvis svenskt måleri och skulptur: Karl Johan-rummet, Düsseldorfsalen I, Höckertsalen, Düsseldorfsalen II samt Pariser-svenska salen, det vill säga en resa från cirka 1820 till 1880. Parallellt med denna rumssvit löper de smala gångarna mot Götaplatsen som inretts till två Sergel-gallerier.

Att Johan Fredrik Höckert (1826–1866) fick en sal uppkallad efter sig kan kanske förvåna en sentida betraktare. Hans korta men

World War, the museum, with Lundqvist's help, had purchased valuable art literature from German antiquarian booksellers. Romdahl seems to have used both the purchased reproductions and the collection of prints and drawings as the basis for the seminars.¹⁵³ The seminar room and the prints' room are now used as a library and an office.

The bright exhibition space was arranged so that, in between temporary exhibitions, it could be used to show the extensive collection of prints by Carl Larsson and Anders Zorn that Romdahl had acquired.¹⁵⁴ Romdahl had put together a 'fully evolved arrangement of screens' that stood at right angles to the room's long walls, and that could be easily folded against the walls during temporary exhibitions. The room's short walls also had moveable screens that, according to Romdahl, allowed the room 'be transformed from the Zorn-Larsson gallery into a temporary exhibition gallery' in ten minutes flat.¹⁵⁵

In this period it was still not obvious why museums should have particular spaces for temporary exhibitions. The Nationalmuseum, under pressure from Richard Bergh, set up a gallery for the exhibition of recent acquisitions, commemorative exhibitions, and special exhibitions in 1916.¹⁵⁶ The old Gothenburg Museum had not had any such a space.

Romdahl's advice to visitors was to continue up the west stair to the Baroque Hall, in order to begin their visit with the museum's oldest collections.¹⁵⁷ The suggestion was thus to progress through the collections in chronological order, viewing the art in art-historical sequence; an ambition that was not so simple to carry through, however. West of the Baroque Hall lay the Dutch room, three smaller rooms or Cabinets, whose main attraction was Rembrandt's *The Knight with the Falcon*. To be strictly chronological, these ought to have been visited before the Baroque Hall, which was dominated by David Klöcker Ehrenstrahl. There was also a difference in scale. The Dutch rooms, with walls clad in dark-red and chestnut-brown brocatelle donated by Gustaf Werner, had been designed as small sanctuaries.¹⁵⁸ In the first hung the museum's only Italian Renaissance painting, Paris Bordone's *Jupiter and Io*. The second was mostly hung with Dutch and Flemish portraits, landscapes, and still-lives. Finally, in the third the visitor was met with Rembrandt's *The Knight with the Falcon*, hung in direct line of sight from the doorway. The painting was not alone, however. It was flanked by two smaller landscapes that were then attributed to Jan van Goyen and Philips de Koninck, as if to show more of the landscape in which Rembrandt and his knight had lived.

sällsynt framgångsrika karriär hade dock stark lyskraft ännu under mellankrigstiden. I museets vägledning beskrivs han som ”den ende verkliga Parisersvensken bland sina samtida”.¹⁶⁰ En senare generation Parisersvenskar får alltså ge glans åt honom. Denna omvända orsak-verkanrelation är inget som tematiseras av Romdahl, men som då och då förekommer i hans skrivningar och hängningar. Senare tiders konst påverkar upplevelsen av den äldre. Höckerts koloristiska effekter, inspirerade av Thomas Couture och Paul Delaroche, uppskattas alltså på grund av vad det senare friluftsmåleriet förde med sig.

Mitt i Höckertsalen, som också innehöll målningar av bland andra Marcus Larson, Edvard Bergh och Alfred Wahlberg, stod Per Hasselbergs monumentala *Farfadern* (huggen efter Hasselbergs död av Christian Eriksson). Skulpturgruppen, som tillhörde Romdahls favoriter, hade med mycken möda transporterats upp för trapporna.

Höckert flankerades alltså av två salar med Düsseldorfmåleri, varefter besökaren kom till Parisersvenskarnas sal. Här dominerade 1870-talet, med konstnärer som Georg von Rosen, August Hagborg och Gustaf Cederström. I detta rum möter vi också de första kvinnliga konstnärerna på vår färd genom museet och konsthistorien: Elisabeth Keyser, Charlotte Mannheimer och Anna Munthe-Norstedt. Det finns inget särskiljande i vare sig hängningen eller beskrivningen i vägledningen gentemot de manliga konstnärerna. I andra sammanhang har Romdahl beklagat att vännen Charlotte Mannheimer övergav måleriet. Liksom de flesta andra vid denna tid var han emellertid övertygad om könens olika uppgifter; det var först som gift som han upplevde sig kunna börja inta sina middagar hemma.

Ett betydande antal kvinnliga konstnärer var aktiva och ställde ut på museet/konstföreningen under 1800-talets andra hälft. Hanner har pekat på att de flesta av dessa hängdes undan under Romdahls tid.¹⁶¹ Samtidigt köpte han verk av en senare generation kvinnliga konstnärer, som Sigrid Hjertén, Vera Nilsson, Signe Hvistendahl och Greta Knutson-Tzara. Romdahl, med sina starka band med Konstnärskörbundarna, hade svårt för 1800-talets anekdotiska och sentimentala måleri. Han var knappast medveten om, eller bekymrad över, att de kvalitetsurval han gjorde riskerade att reducera andelen kvinnliga konstnärer på museets väggar.

Monumentala manliga motiv fanns det å andra sidan fler av. Salen vid den östra trappan – där Gustaf Cederströms *Karl XII:s likfärd*

There were other paintings in the room, amongst them two thought to be by Frans Hals.

The brocade on the walls reduced both sound and light. Later, the ravages of time would give the Cabinets a mysterious feel (the brocade was panelled over during the renovations in 2008). The Cabinets are small, each only twenty-five square metres. But in fact all the galleries in the museum, with the exception of the Sculpture Hall, are comparatively small and intimate. The contrast with the monumental façade is striking. Romdahl, after all, was not happy with the big galleries at the Nationalmuseum that diminished the art, particularly contemporary art, and he seems to have been very active in the discussions with the architects about the design of the new museum.¹⁵⁹

Having returned to the Baroque Hall, visitors could continue straight ahead through a series of galleries containing mostly Swedish painting and sculpture – the Carl Johan Room, the Düsseldorf Gallery I, the Höckert Gallery, the Düsseldorf Gallery II, and the Parisian Swedes Gallery – in a route that would take them from about 1820 to 1880. Parallel to this suite of rooms ran the narrow corridors, set up as Serjel galleries, which looked over Götaplatsen.

That Johan Fredrik Höckert (1826–1866) had a gallery named after him may surprise later observers, yet his short but unusually successful career continued to attract great interest right into the inter-war period. In the museum’s guidebook he was described as ‘the only real Parisian Swede of his day’.¹⁶⁰ A later generation of Parisian Swedes were thus marshalled to shed reflected glory back in time. This reversal of cause and effect is nothing that Romdahl chose to comment on himself, but every now and again it appears in his writings and hangings. Recent art influenced the experience of the older. Höckert’s colouristic effects, inspired by Thomas Couture and Paul Delaroche, were thus appreciated for what *en plein air* painting would later bring.

In the middle of the Höckert Gallery, which also showed paintings by Marcus Larson, Edvard Bergh and Alfred Wahlberg, stood Per Hasselberg’s monumental *The Grandfather* (carved after Hasselberg’s death by Christian Eriksson). The sculpture, which was one of Romdahl’s favourites, had only been transported up the stairs with immense trouble.

The Höckert Gallery thus flanked by two galleries of Düsseldorf paintings, after which the visitor reached the Parisian Swedes Gallery. Here the 1870s predominated, with artists such as Georg von Rosen,

nu hänger – döptes till Forsbergssalen. Centralverket här var Nils Forsbergs *Akrobatfamilj inför cirkusdirektören*, men även Hugo Salmsons *Vitbetsrensare i Picardie* tillhörde de av museets målningar som Romdahl skattade högst. I mitten av salen stod John Börjesons *Kägelspelaren*.

Salarnas väggar på femte våningen var klädda med ”grå eller mörkt hampgul” väv medan Sergel-gallerierna, Barockhallen och Forsbergssalen hade vitpustade stenväggar.¹⁶² Taklisterna är olikartat utformade. Barockhallen fick ett blågrått betongtak med bladguldsornament, de Nederländska kabinetten förgyllda listverk.

Längst åt öster fanns vid invigningen 1925 tre mindre utställningsrum, som spegelsymmetriskt motsvarade de Nederländska kabinetten i väster. Det första var tillägnat Hugo Salmson (1843–1894), men innehöll också verk av bland andra Georg Pauli, Alfred Wahlberg och Anna Gardell-Ericson. Nästa rum, Nittiotalsrummet, rymde exempelvis Björn Ahlgrenssons *Skymningsglöden*. Paradoxalt fanns här också ett par 1880-talsarbeten, av Zorn och Allan Österlind. Det innersta rummet, som följaktligen utgjorde en pendang till Rembrandtrummet i den motsatta sidan av våningsplanet var ägnat ”en av de märkligaste personligheterna i svensk konst”, Ivar Arosenius.¹⁶³ Det råder ingen tvekan om Romdahls mycket stora beundran för Arosenius I kabinettet hade han också placerat Axel Petterssons (i Döderhult) *Beväringsmönstring*. Göteborgs Museum var 1909 det första att förvärva ett arbete av ”Döderhultarn”, och det gjordes av Romdahl utan godkännande från museets inköpsnämnd. Han var övertygad om att skulpturen inte var en kuriositet, skriver han, utan ett ”fullkomligt mästerverk”.¹⁶⁴

Även den översta våningen var i stort sett spegelsymmetriskt ordnad. Den dominerades av två betydelsefulla samlare: Pontus Fürstenberg i de östra rummen och Werner Lundqvist i väster. Eftersom de båda donationssamlingarna ställde vissa specifika krav blev rumsföljden emellertid olikartat utformad. Något försök att återskapa rumsplanen från det Fürstenbergska hemmet gjordes inte. Till skillnad från i mellanvåningen (nuvarande femte våningen) som hade sidoljus, hade samtliga salar på övervåningen takfönster.

Det största av de Fürstenbergska salarna, vid trappan, hade Romdahl låtit måla chokladmjölsbrunt, de två mindre rummen i öster gick i vitt och rött, medan salen för Fürstenbergs utländska samlingar fått terrakottafärgad väv.¹⁶⁵

August Hagborg, and Gustaf Cederström. It was in this room that visitors finally met the first female artists on their journey through the museum and art history alike: Elisabeth Keyser, Charlotte Mannheimer, and Anna Munthe-Norsted. There is nothing distinctive about either the hanging or their description in the guide if we compare with the male artists. Elsewhere Romdahl was to express his regret that his friend Charlotte Mannheimer had abandoned painting, yet like almost everyone else of his day, he was convinced of the different roles of the sexes; after all, it was only when he married that he finally felt that he could begin to eat dinner at home.

A significant number of female artists had exhibited at the museum and the Society of Art in the second half of the nineteenth century. Hanner has pointed out that most of them were tucked away during Romdahl's time.¹⁶¹ Yet at the same time he bought works by a later generation of female artists, including Sigrid Hjertén, Vera Nilsson, Signe Hvistendahl, and Greta Knutson-Tzara. Romdahl, with his strong ties to the Artists' Association, had little time for nineteenth-century anecdotal and sentimental painting. He was scarcely aware of, let alone concerned by, the fact that his value judgements risked reducing the number of female artists on the museum's walls.

Monumental, male motives there were aplenty, on the other hand. The gallery by the east stair – where Gustaf Cederström's *The Body of Charles XII of Sweden being carried home from Norway* now hangs – was named the Forsberg Gallery. The central work here was Nils Forsberg's *Acrobat Family before the Circus Manager*, but the Hugo Salmson nearby, *Hoing White Beets in Picardy*, was one of the museum's paintings that Romdahl valued most. In the middle of the gallery stood John Börjeson's *Skittle-player*.

The walls of the galleries on the fifth floor were clad in 'grey or dark hemp-yellow' fabric, while the Sergel galleries, Baroque Hall, and Forsberg Gallery had whitewashed stone walls.¹⁶² The cornice mouldings are all different. The Baroque Hall was given a blue-grey concrete ceiling with gold leaf ornamentation; the Dutch Cabinets had gilt mouldings.

Farthest east were three smaller exhibitions rooms that mirrored the Dutch Cabinets at the opposite end. The first of these Cabinets was given over to Hugo Salmson (1843–1894), but also contained works by Georg Pauli, Alfred Wahlberg, Anna Gardell-Ericson, and others. In the next Cabinet, the 1890s room, hung Björn Ahlgrensson's *Glowing Embers at Dusk*. Paradoxically there were also a couple of 1880s works by Zorn and

1925 års vägledning rekommenderar besökaren att ta trappan upp från Forsbergssalen. Redan i trappan möttes man av några verk ur Fürstenbergs samling, däribland Carl Larssons *Självporträtt*. I stora salen dominerade Konstnärsförbundarnas 1890-talsmåleri och Ernst Josephsons *Näcken* och porträtt av *Göthilda Fürstenberg*. I rummet till höger om trappan fanns Fürstenbergs samlingar av franskt, norskt, danskt och tyskt måleri.

Närvaron av två dominanta donatorer på översta våningen stör det kronologiska flödet. Från öster till väster följde efter de Fürstenbergska rummen två parallella historiska spår. Närmast Götaplatsen visades danskt och norskt måleri i tre salar, följda av ett rum ägnat åt Carl Wilhelmson. Romdahls dröm var att Konstmuseet skulle utvecklas till ”ett nordiskt centralmuseum för konst”.¹⁶⁶ Han uppfattade Göteborgs gentemot Stockholm särskiljande drag: de intensiva kontakterna med Norge och Danmark och den västsvenska koloristiska traditionen.

I filen av rum söder om de norsk-danska salarna hängde motsvarande skeden i svensk konst: svenska Åttiotalsalen, Konstnärsförbundet samt det nyaste svenska måleriet. De norska-danska samlingarna hängde på vitkalkade väggar. Den södra filen av salar var klädda med väv och tapeter. 1880-talssalen och Konstnärsförbundarnas sal hade ockrafärgade tygtapeter med rombiskt mönster. Georg Pauli berömmar att man undvikit kritvita väggar ”som passar så illa till Förbundets grälla kolorit” medan Edvard Alkman tycker väggarna har en tendens att äta upp tavlorna och Tor Hedberg säger sig föredra vita väggar i alla rum.¹⁶⁷

Det nyaste svenska måleriet hängde på ljusgrå väggar och innehöll framför allt Matisselevernas konst, som alltså fick en framträdande plats på museet redan från öppnandet. Här fanns även flera verk av Fjæstad – däribland gobelängen *Rinnande vatten* – och en skulptur av Ninnan Santesson som tillsammans med Hanna Pauli var de enda kvinnliga konstnärerna som fanns representerade på övervåningen.

De tre västliga rummen var, som nämnts, tilldelade Werner Lundqvists samlingar. Här bröts med nödvändighet såväl den kronologiska som geografiska strukturen, eftersom samlingen innehöll konstverk alltifrån medeltid till samtid, och från skilda europeiska länder. Rummet vid trappan ägnades åt den franska samlingen med verk av Pablo Picasso, Henri Matisse och Vincent van Gogh. Innanför fanns den

Allan Österlind. The inner Cabinet, the counterpart of the Rembrandt room at the other end of the floor, was devoted to ‘one of the strange personalities in Swedish art’, Ivar Arosenius.¹⁶³ There can be no doubting the depth of Romdahl’s admiration for Arosenius. In this Cabinet he also placed *Mustering Recruits* by Axel Pettersson i Döderhult, a Swedish folk artist. In 1909 the Gothenburg Museum had been the first to acquire a work by ‘The Döderhulter’; Romdahl’s doing in fact, and without the permission of the museum’s purchasing committee. As he later wrote, he was convinced that the sculpture was not a curiosity, but rather ‘absolutely a masterpiece’.¹⁶⁴

Mirror symmetry had also determined the layout of the upper floor. It was dominated by two significant collector-cum-benefactors: Pontus Fürstenberg in the east rooms and Werner Lundqvist in the west. However, since both of these collections imposed specific demands, the sequence of rooms was designed differently from the floor below. There was no attempt to recreate the floor plan of the Fürstenberg home. Unlike the mezzanine (now the fifth floor), which was side lit, all the galleries on the upper floor had skylights. Romdahl had the largest of the Fürstenberg galleries, by the stair, painted chocolate brown, the two smaller rooms to the east white and red, and the gallery for Fürstenberg’s foreign collections hung with terracotta-coloured fabric.¹⁶⁵

The 1925 guide suggested that the visitor take the stair up from the Forsberg Gallery. On the staircase you passed several works from the Fürstenberg collection, amongst them Carl Larsson’s *Self-portrait*. In the large gallery the Artists’ Association 1890s paintings predominated, plus Ernst Josephson’s *Water sprite* and his portrait of Göthilda Fürstenberg. In the room to the right of the stair were the Fürstenbergs’ collections of French, Norwegian, Danish, and German painting.

The presence of two influential benefactors’ collections on the upper floor disturbed the chronological flow. From east to west, the Fürstenberg rooms followed two parallel historical tracks. Closest to Götaplatsen were three galleries of Danish and Norwegian painting, followed by one room of Carl Wilhelmson. Romdahl’s dream was that the Museum of Art should evolve into ‘a Nordic central museum for art’.¹⁶⁶ He had grasped Gothenburg’s particular appeal over Stockholm: its close contacts with Norway and Denmark, and the West Swedish Colourist tradition.

In the sequence of rooms south of the Norwegian-Danish galleries hung the equivalent period of Swedish art: the Swedish 1880s gallery, the

gustavianska salen med huvudsakligen svenska målningar. Längst åt väster låg (och ligger) det så kallade 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.

Även om Romdahl förstas hade det yttersta ansvaret för hängningen av Lundqvists samling fortsatte den att dryftas på Brödernas sammankomster. De planerade intensivt för rummens utformning och hängning under sina sammankomster i början av 1920-talet och deras krönika är fylld av skisser, planritningar, verksförteckningar och beskrivningar av de enskilda verkens kvaliteter.¹⁶⁸ Bröderna kan karaktäriseras som ett autonomt maktcentrum vid sidan av Göteborgs stads officiella styrelser och nämnder.

I Lundqvists donation specificeras också 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 Ola Kruse och Ivar Arosenius jämte medeltida konst”. Rummet utanför ska visa ”tavlor och konstföremål från Gustavianska konstepoken” och i rummet vid trappan ska den franska konsten ställas ut. Andra verk som Lundqvist donerade som John Stens *Källan*, Nils von Dardels *Hamn vid atlantiska oceanen*, Willumsens *Sol och ungdom*, Joakim Skovgaard's *Adam ensam i lustgården* och Poul Christiansen *Den unge Dante hälsar Beatrice* kunde museet däremot disponera friare.

Romdahl var angelägen om hängningens estetiska verkan. Han betonade, som framgått ovan, vikten av att målningarna fungerade tillsammans färg- och stilmässigt. Av fotografierna att döma försökte han även åstadkomma ett rytmiskt flöde. Kompositionella riktningar i målningarna togs gärna upp, eller bröts, i angränsande verk. Vägarna arrangerades symmetriskt, något som är kännetecknande för 1920-talsklassicismens interiörer. Ett dominerande mittstycke flankerades av mindre målningar.¹⁶⁹ Romdahl arbetade även med teman där verk tilläts kommentera varandras innehåll, som i exemplet med landskapen bredvid Rembrandt.

Målningarna var trådhängda, för det mesta arrangerade med jämn nederkant. Inför öppnandet hade många ramar fått ny förgyll-

Artists' Association, and the newest Swedish painting. The Norwegian-Danish collections hung on whitewashed walls. The galleries of the southern series were hung with fabric and wallpaper. The 1880s gallery and the Artists' Association Gallery had an ochre-coloured fabric with rhombic patterns. Georg Pauli commended the absence of snow-white walls 'that are so ill-suited to the Associations' garish hues', while Edvard Alkman thought the walls had a tendency to eat up the paintings, and Tor Hedberg said he preferred white walls in all rooms.¹⁶⁷

The newest Swedish painting was hung on pale grey walls, and concentrated on the work of Matisse's pupils, who were thus given a prominent place in the museum from its very inception. There were also several paintings by Fjæstad – and the tapestry *Running water* – and a sculpture by Ninnan Santesson, who together with Hanna Pauli was the only female artist represented on the upper floor.

The three rooms to the west exhibited Werner Lundqvist's collections. It was here that the chronological and geographical structure deteriorated, since the collection comprised works from the Middle Ages to the present, and from different European countries. The room by the stair housed the French collection, with works by Pablo Picasso, Henri Matisse, and Vincent van Gogh. Beyond lay the Gustavian Gallery with mostly Swedish paintings. Furthest west was (and is) the so-called Brothers' Room. This was thus situated immediately above the Dutch collection on the fifth floor. In Romdahl's hanging of the new museum, Kruse's *The Tree of Life* was placed on the wall directly above Rembrandt's *The Knight with the Falcon* one floor below.

Although it was Romdahl who was responsible for the hanging of Lundqvist's collection, it continued to be discussed at the Brothers' meetings. At the meetings in the early 1920s they discussed the rooms' design and hanging intensively, and their chronicles are full of sketches, ground-plans, inventories, and descriptions of the individual works' qualities.¹⁶⁸ The Brothers can best be characterised as autonomous power brokers alongside the city of Gothenburg's official board and committees.

Lundqvist's donation had stipulated a specific, detailed room disposition. The funds were 'to be used for the building and arrangement of three interconnecting rooms, of which one a landing on the upper floor's western part' that was to be called 'Werner Lundqvist's collection'. In the Brothers' Room was 'to be exhibited paintings of the Gothenburg painter Ola Kruse and Ivar Arosenius together with mediaeval art'. The

ning och många målningar konserverats eller restaurerats.¹⁷⁰ Mellan större målningar placerades mindre, ofta i två eller flera register. På större väggar arrangerades målningarna inte sällan i undergrupper, grupperade kring ett större verk. Sviter med tavlor avbröts inte sällan av en skulptur eller möbel. Skulpturer och möbler fanns även mer fritt placerade i rummet. Där arkitekten så tillät hade utsikten från ett rum till ett annat använts till att hänga en anslående målning i blickfånget, som därigenom inramades av dörröppningen. Den långa sviten av dansk-norska rum på övervåningen, där dörröppningarna ligger i linje, bröts av med draperier vid ingångarna till den så kallade Åttkanten mitt i filen.

Under försökshängningen av den gustavianska salen fanns dekorationsmålade tapeter på väggarna, med klassiserande friser som ramar in väggfälten vilket Romdahl infört på Göteborgs Musei Konstavdelning. Dessa ersattes av målade väggar utan dekorationsmåleri till invigningen. Romdahl hade också att förhålla sig till Axel Gauffins 1700-talssal på Nationalmuseum som erhöll mycket beröm.¹⁷¹ Gauffin använde, liksom Bergh och Romdahl, möbler och skulpturer som bryggor. Jämfört med i Stockholm hängde Romdahl betydligt glesare, kanske av nödvändighet. Det nedre registret hängde också något högre i Göteborg och Romdahl undvek att använda väggytornas övre hälft.

Romdahl hade redan 1920 föregripit arrangemanget i den nya museibygnaden i en artikel i *Ord och Bild*. I den dåvarande museibygnaden hade samlingen en provisorisk karaktär, men i den nya ”vid Götaplatsen skall dess säregna karaktär och dess betydelsefulla insats i museisamlingen som helhet än klarare framträda”.¹⁷² Vad som omgäende slår en nutida betraktare, uppfostrad med modernismens estetik, är hur Romdahl använder möbler, textilier och blommor i interiörerna. Det är *inte*, kanske med undantag för de Fürstenbergska rummen, ett utslag av en idé att efterlikna bostäder eller andra extra-museala miljöer. Jag har inte sett Romdahl uttryckligen diskutera blomsterarrangemangen, men de tycks ha varit estetiskt motiverade. Blommor, dekorativt planterade i stora gjutjärnsurnor från Näfveqvarns bruk, eller lägre arrangemang på bord, bidrog till skönhetsupplevelsen i rummen. Romdahl räknade också in utsikten genom fönstren till den estetiska upplevelsen: från Sergelgallerierna kunde den trötta museibesökaren blicka ”ut över staden bort mot Hisingens blånande höjder”.¹⁷³

room beyond was to show ‘paintings and objets d’art from the Gustavian epoch’ and in the room by the stair, the French art. Other works donated by Lundqvist – John Sten’s *The Source*, Nils von Dardel’s *Atlantic Port*, Willumsen’s *Sun and Youth*, Joakim Skovgaard’s *Adam alone in the Garden of Eden*, and Poul Christiansen’s *The Young Dante greeting Beatrice* – the museum was at liberty to display as it saw fit.

Romdahl was concerned about the hangings’ aesthetic effect. As we have seen, he was at pains to emphasise the importance of the paintings working together in terms of colour and style. Judging from the photographs, he also attempted to achieve a rhythmic flow. Compositional elements such as direction were picked up on, or contradicted, in neighbouring works. The walls were arranged symmetrically, something that is characteristic of 1920s Classicist interiors. A dominant middle piece is flanked by two smaller paintings.¹⁶⁹ Romdahl’s modus operandi also included allowing works to comment on each other’s content, as the example of the landscapes hung next to the Rembrandt shows.

The paintings were hung on wire, and generally with their lower edges aligned. Prior to the opening, many of the frames were freshly gilded and numerous paintings were conserved or restored.¹⁷⁰ Between larger paintings you often found smaller works, often in two or more registers. On large walls, paintings were frequently arranged in groups, clustered around a major work. A succession of paintings was not infrequently interrupted by a sculpture or a piece of furniture. Sculptures and furniture were also to be found placed more freely around the rooms. Where the architecture allowed it, the prospect from one room to another was used to hang a striking painting in the visitor’s line of sight, framed in the doorway. The long sequence of Danish-Norwegian rooms on the upper floor, where the doorways are in line, was broken with portières at the entrance to the Octagon in the middle.

During the trial hanging of the Gustavian Gallery, there had been decorative wallpaper on the walls, with classical friezes framing central panels, which Romdahl had introduced at the old Gothenburg Museum. These were replaced by painted walls without decoration in time for the inauguration. Romdahl could also draw on the experience of Axel Gauffin’s eighteenth-century gallery at the Nationalmuseum, the subject of much favourable comment.¹⁷¹ Gauffin, like Bergh and Romdahl, used furniture and sculptures as bridges. Compared with Stockholm, Romdahl’s hang-

Utsikterna från museet, avbrotten i konstbetraktandet, är lite behandlade i museiforskningen. Lösningen av fönstersättningen behandlas mestadels som en fråga om belysningsteknik eller väggutrymme. Detta till trots har de flesta museibygnader medvetna öppningar mot omvärlden som arkitekten skapat.

Berghs förändring av Nationalmuseum 1913–1915 beskrivs ofta som en reducering av sidofönstren till förmån för överljus. Rent kvantitativt är detta onekligen sant. Men Bergh var tveklöst uppmärksam på betydelsen av utsikter. I förslaget till ombyggnad av kupolsalen betonas hur en förhöjning av golvet längs med fönstren gör utsikten över Strandvägen och Nybroviken synlig.¹⁷⁴

Högmodernismen som inträder efter Andra världskriget betonar bildkonstens visuella karaktär. Besökaren är framför allt betraktare. Konsten ska primärt upplevas med synsinnet. Ingenstans blir detta tydligare än i det moderna konstmuseet. I utställningssalarna får man inte ta på föremålen, man förväntas tala lågmält eller helst begrunda konsten i tysthet, man får inte äta eller dricka. Salarna förväntas vara relativt doftlösa, eller i varje fall sakna påträngande odörer. Det taktila, sinnliga och olfaktiva som präglar konstverkens produktion, döljs i utställningsrummet där konsten blir exklusivt retinal.

I sina klassiska artiklar om ”den vita kuben” i *Artforum* 1976 gör Brian O’Doherty en distinktion mellan ”the Spectator” och ”the Eye”, ”åskådaren” och ”ögat”. Den förstnämnde förknippas med romantikens konstsyn och har något av manlig tjockskallighet över sig, enligt O’Doherty. Ögat kan tränas på ett sätt som åskådaren inte kan. Det är ett nobelt organ som är estetiskt och socialt överlägset åskådaren.¹⁷⁵ Åskådaren tycks ha en fot kvar i 1800-talet. Det är han – alltid en han – som spatserar runt i utställningssalarna med en promenadkäpp, och försöker hitta lämpliga positioner att betrakta verken från, inte helt olik Caspar David Friedrichs *Rückenfiguren*. Ögat, å sin sida, har frigjort sig från sin kropp.

Betoningen av det visuella omformar besökaren till en åskådare utan kropp – ”the disembodied body” – den okroppsliga kroppen. Allt som placeras i det modernistiska utställningsrummet tenderar att uppfattas efter formalistiska kriterier. I sin mest renodlade form är det ett vitt rum, med överljus, effektivt avskuret från världen utanför.

I detta perspektiv framstår Romdahls museum ännu inte som fullt modernt. Möbler, mattor och blommor, dekorationsmålade väggar,

ing was much more sparse, perhaps of necessity. The lower register was also hung somewhat higher in Gothenburg, and Romdahl avoided using the upper half of the walls.

As early as 1920 Romdahl had anticipated this arrangement in the new museum in an article in the periodical, *Ord och Bild*. In the old building, the collection had a provisional character, but in the new ‘at Götaplatsen its distinctive character and its significant place in the museum collection as a whole will appear all the more clearly.’¹⁷² What immediately strikes a modern observer, raised with a Modernist aesthetic, is how Romdahl uses furniture, textiles, and flowers in the interiors. It is *not*, unless with the exception of the Fürstenberg rooms, the result of a determination to mimic homes or other non-museum settings. Romdahl does not seem to have expounded on flower arrangements as such, but his choices seem to have been aesthetically motivated. Flowers, planted decoratively in large cast-iron urns from the Näfveqvarn factory, or in low arrangements on tables, contributed the sense of beauty in the rooms. Romdahl included the view from the windows in his aesthetic calculations: from the Sergel galleries, weary museum visitors could look ‘out over the city towards the distant blue hills of Hisingen’.¹⁷³

The views from a museum, the pauses in viewing art, are seldom considered in museum research. Solutions to the problem of window position are treated mostly as questions of lighting techniques or wall space. Despite this, most museum buildings have conscious openings to their surroundings that the architect has created.

Bergh’s alterations to the Nationalmuseum between 1913 and 1915 are often described as a reduction in the role of side windows to the advantage of top lighting. In purely quantitative terms this is undeniably true. But Bergh was plainly well aware of the significance of outlook. In the proposal for the rebuilding of the Cupola Gallery, it was emphasised how the raising of the floor underneath the windows would provide a view over Strandvägen and Nybroviken.¹⁷⁴

The high Modernism of the period following the Second World War emphasised the pictorial arts’ visual character. The visitor was above all an observer. Art should primarily be experienced visually. Nowhere is this more obvious than in a modern museum of art. You are not allowed to touch the objects, you are expected to talk quietly or preferably to contemplate the art in silence, you may not eat or drink. The galleries are expected to be relatively neutral in smell, or at any rate free from insist-

tyger och tapeter, förankrar målningarna i utom-visuella upplevelser, och gör besökaren medveten om andra kroppsliga förnimmelser än de rent visuella. Men utvecklingen under Romdahls tid går mot alltmer modernistiska hängningar, även om han mot slutet av sin karriär inte ligger i frontlinjen av utvecklingen. Det mest välkända och tongivande exemplet på ett nytt hängningsparadigm skedde på tysk mark, ungefär samtidigt som det nya konstmuseet invigdes i Göteborg. Hannover Landesmuseum blev på 1920-talet ett mönster för ett nytt, modernt sätt att arrangera konsten under Alexander Dorners ledning. Målningarna hängdes i ett register i ögonhöjd och med väl tilltaget utrymme emellan dem.¹⁷⁶ Detta sätt att hänga skapar en närmre relation mellan betraktaren och verket. Man möter så att säga konsten öga mot öga.¹⁷⁷

Romdahl hade all anledning att vara tillfreds med hängningen av det nya museet. Men det hindrade inte att han åter snart började hänga om. En museisamling måste hela tiden utvecklas, enligt Romdahl. Den kan förbättras genom nya inköp och donationer, och arrangemangen av samlingarna kan alltid göras ännu bättre. Till skillnad från exempelvis Isabella Stewart Gardner Museum i Boston, som är ett monument över en samlare och som för alltid behåller sin ursprungliga hängning, har Göteborgs konstmuseum kontinuerligt förändrats. Detta gäller även de båda donationsavdelningarna. Redan Romdahl arrangerade ibland om i de Fürstenbergska och Lundqvistska rummen, eftersom donationerna inte detaljstyr hängningen.

Inte minst Gustaf Werners fortsatta donationer av äldre måleri kom att påverka strukturen. Den Nederländska avdelningen döptes redan efter två år om till, ”Rummen för nederländskt och italienskt måleri” (1927), och senare till ”Rummen för gamla mästare” (1931). 1934 genomfördes flera större omhängningar. Rummet närmast öster om Barockhallen blev ett särskilt Rubensrum efter donationen av *Konungarnas tillbedjan*. Arrangemanget för tankarna till ett altare, vilket förstas målningen också en gång var tänkt för. Målningen står på ett textilklätt podium som flankeras av två höga kandelabrar (sannolikt 1700-tal).¹⁷⁸ Arrangemanget liknar hur Bergh på Nationalmuseum lät sätta upp fristående spiralvridna kolonner på var sin sida av Rembrandts *Claudius Civilis*,¹⁷⁹ men både Romdahls och Berghs ursprungliga inspirationskälla var sannolikt Bode på Kaiser-Friedrich Museum.¹⁸⁰

ent odours. All that is tactile, sensual, and olfactory – the distinguishing marks of art’s creation – is hidden in the exhibition space, where the art becomes exclusively retinal.

In his classic articles on ‘the white cube’ in *Artforum*, Brian O’Doherty makes a distinction between ‘the Spectator’ and ‘the Eye’. The first is associated with the Romantic view of art, and has ‘a touch of male obutese-ness’ about it, according to O’Doherty. The eye can be trained in a way that the spectator cannot. It is a noble organ that is aesthetically and socially superior to the spectator.¹⁷⁵ The spectator is thought to have one foot stuck in the nineteenth century. It is he – always a he – who strolls around the exhibition galleries with a walking stick, trying to find suitable positions from which to view the works, not unlike Caspar David Friedrich’s *Rückenfiguren*. The eye, for its part, has liberated itself from its body.

The emphasis on the visual refashions the visitor as a spectator without a body – ‘the disembodied body’. Everything placed in a Modernist exhibition space tends to be construed using formalistic criteria. In its purest form it is a white room, top-lit, effectively cut off from the world outside.

In this perspective, Romdahl’s museum is revealed as not yet fully modern. Furniture, carpets, flower arrangements, decoratively painted walls, textiles and wallpaper; they all anchor the paintings in extra-visual experiences, and make the visitor aware of other physical sensations than the purely visual. But the trend during Romdahl’s time in Gothenburg was towards ever more Modernist hangings, even if near the end of his career he was no longer at the cutting edge. The best known, trendsetting example of a new hanging paradigm was to be found on German soil, at about the same time as the new Museum of Art was opened in Gothenburg. Under the leadership of Alexander Dorner, the Hannover Landesmuseum in the 1920s became the pattern for a new, modern way of arranging art. The paintings were hung in one register, at eye-level, with ample space between them.¹⁷⁶ This way of hanging creates a closer relationship between the viewer and the work. You meet the art eye to eye, so to speak.¹⁷⁷

Romdahl had every reason to be satisfied with the hanging of the new museum. Yet this did not prevent him from embarking on a round of re-hanging soon after it opened. A museum collection must constantly develop, he noted. It can be improved with new acquisitions and donations, and the arrangement of the collections can always be done even better.

Under Romdahls sista år vid museet skedde några nya större omhängningar, denna gång under yttre tryck. Efter den tyska ockupationen av Danmark och Norge i april 1940, och hotet om luftbombningar, placerades museets konstsamlingar samma månad i interna och externa skyddsrum. All skulptur flyttades ner i Skulpturhallen. Under resten av året visades ett par mindre teckningsutställningar på mellanvåningen samt, under hösten, en mindre utställning med måleri ur samlingarna på översta våningen.¹⁸¹ Våren 1941 hölls utställningen *Folk och Försvar*, en av museets mest publikdragande, varefter museet delvis renoverades. När konsten åter packades upp genomfördes de mest omfattande omhängningarna sedan invigningen 1925.

Romdahl bibehöll i stort det kronologiska mönstret, men salarna hängdes betydligt glesare, för att underlätta en eventuell ny evakuering av konsten. Som en följd av den mer spatiösa hängningen blev salarna vackrare och konsten framträdde bättre, konstaterade museichefen.¹⁸² Det är lätt att glömma, betraktat från samtidens horisont, att utglesningen av hängningen, som var ett internationellt fenomen, skedde en växelverkan med en förändring av publikens smak. ”Det glesa anordningssätt som numera erövat hela världens museiväsen, har behövt en ny publikgeneration för att kunna uppskattas”, skriver Sixten Strömbom 1934, och pekar även på hur funktionalismen samtidigt förändrat heminredningsidealen.¹⁸³ Därtill tycks, som André Malraux berör i ”Le Musée Imaginaire”, det föreliggande en interaktion mellan museernas sätt att presentera konst och de illustrerade konstböckerna. I böckerna presenteras bildkonsten utan ramar mot vit bakgrund. Varje verk är tydligt avgränsat från andra reproduktioner. Detta kan ställas mot 1800-talets sätt att reproducera konst, där sammanställningar ofta gjordes med flera verk på samma sida i komplexa konstellationer. En likartad utveckling har skett på museiväggarna.

De tre västra kabinetten ägnades åter uteslutande nederländskt måleri. Det första från Barocksalen räknat arrangerades kring Frans Hals, det andra kring Jan Mijntens, medan det innersta fortfarande organiserades runt Rembrandt. De utflyttade italienska, spanska och flamländska målningarna hängdes tillsammans med Rubens *Konungarnas tillbedjan* öster om Barockhallen. Romdahl noterar i årsrapporten ”den stegrande verkan som avvanns de gamla mästarnes verk genom denna rymliga upphängning”.¹⁸⁴

Unlike, for example, the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston, which is a monument to one collector and which must retain its original hanging for all time, the Göteborg Museum of Art has changed continuously. This is also true of both the donated collections. Starting with Romdahl, the Fürstenberg and Lundqvist rooms were occasionally rearranged, because the terms of the donation did not specify the hanging in every last detail.

More to the point, the sustained influx of older painting donated by Gustaf Werner continued to demand changes to the hanging: the Dutch room had to be renamed only two years later as ‘Dutch and Italian Painting’ (1927), and again as ‘Old Masters’ (1931). In 1934 there were several larger rehanging. The room immediately to the east of the Baroque Hall became a specific Rubens Room after the donation his *The Adoration of the Magi*. The arrangement leads the visitor’s thoughts to an altar, for which of course the painting was once intended. The painting stands on a fabric-covered podium flanked by two tall candelabra (probably eighteenth-century).¹⁷⁸ The arrangement is similar to the way in which Bergh at the Nationalmuseum had erected free-standing twisted columns on either side of Rembrandt’s *Claudius Civilis*,¹⁷⁹ but both Romdahl’s and Bergh’s original source of inspiration was probably Bode’s work at the Kaiser-Friedrich-Museum.¹⁸⁰

During Romdahl’s final years at the museum there were several new large rehanging, this time the result of external pressures. After the German occupation of Denmark and Norway, and the threat of aerial bombing, in April 1940 the museum’s art collections were placed in safe storage, both in the museum and off-site. All sculpture was moved down to the Sculpture Hall. For the remainder of 1940, a couple of smaller exhibitions of drawings were held on the middle floor, along with a small display of paintings from the collections on the upper floor during the autumn.¹⁸¹ The spring of 1941 saw the exhibition *Folk och Försvar* (Nation and Defence), which drew large crowds, after which the museum underwent a partial renovation. When the art could finally be unpacked, the most comprehensive rehanging since the inauguration in 1925 was undertaken.

The chronological pattern was largely retained, but Romdahl hung the galleries much more sparsely to facilitate an evacuation of the art should it once again become necessary. As a consequence of the more spacious hanging, the galleries became more beautiful and the art appeared

Kabinetten i den östra änden av mellanvåningen genomgick också en intressant ommöblering. Som en följd av det stora intresset för Göteborgskolorismen vid denna tid reserverades det inre kabinettet för samtida göteborgsmålari, samtidigt som Arosenius flyttades ut i det mellersta rummet, som på 1930-talet använts för nyförvärv av modernt måleri. Härmed skapades en sekvens av betydande västkustmålari. Besökaren gick först genom rummet med Carl Wilhemson och därefter Ivar Arosenius för att hamna i det avslutande rummet med verk av Carl Kylberg, Tor Bjurström, Nils Nilsson, Ivan Ivarsson, Ragnar Sandberg och Inge Schiöler. I samband med hans utställning 1942 köptes även verk av Åke Göransson. Eventuellt hängde här även Signe Hvistendahls *Azalea* som Romdahl framhåller i årsrapporten.¹⁸⁵

Det som fick göra sig på sig var framför allt Karl Johan-tidens måleri och Düsseldorfarnas. Realismen och friluftsmåleriet hade fortfarande en stark position medan det tidigare 1800-talet, som följd av den genealogi som modernismen upprättade, uppfattades ha konstnärligt lägre värde.¹⁸⁶ Även de Fürstenbergska samlingarna glesades efterhand ut. Visst tog hängningarna hänsyn till den dokumentation som finns från det Fürstenbergska hemmet, men eftersom samlingen är sammanförd från flera rum kan ändå aldrig någon fullständig överensstämmelse med ursprungshängningen åstadkommas. Vid omhängningen 1941 beslutade Romdahl att den översta raden av målningar skulle plockas ner för att ge rummen ett mer ”ordnat” uttryck.¹⁸⁷

De flitiga omhängningarna gjorde snabbt guideböckerna till museet föråldrade. I förordet till 1942 års vägledning till museet skriver Romdahl att boken utformats med tanke på att konstverken ”ej ovillkorligt förbli utställda på samma plats” och att den därmed inte längre är upplagd som en vandring genom byggnaden.¹⁸⁸ Denna utgåva av vägledningen innehåller till skillnad från de äldre en inbladad karta som museet efter behov kunde byta ut mot mer aktuella.

Det som främst växte under krigsåren var samlingen av svensk nutidskonst med flera omhängningar som följd. Fyra rumsavskiljande skärmar ställdes upp längs vardera långväggen i salen för svenskt måleri efter 1909 (nuvarande sal 24) för att strukturera samlingen och ge större väggyta. Men det finns ingen möjlighet att visa all den samtidskonst man skulle önska, suckar Romdahl.¹⁸⁹

I maj 1944 skedde en ny evakuering av de mest värdefulla delarna av samlingarna, efter varsel från militären om förhöjd risk för

to greater advantage, remarked the museum director.¹⁸² It is easy to forget, looking back, that the thinning out of the hanging – which was an international phenomenon – took place in conjunction with a change in public taste. ‘The sparse arrangements that have conquered all the world’s museums nowadays needed a new generation of spectators for its full appreciation’, wrote Sixten Strömbom in 1934, pointing out at the same time how functionalism changed the tenets of interior design.¹⁸³ Furthermore, as André Malraux mentions in ‘Le Musée Imaginaire’, it would seem that there was an interaction between the museums’ manner of displaying art and its presentation in illustrated art books. In the books, pictorial art was presented without frames against white backgrounds. Each work is sharply marked off from the other reproductions. This can be contrasted with the nineteenth-century way of reproducing art, in which compilations of several works were often printed on the same page in complex constellations. A similar development had taken place on museum walls.

The three western Cabinets were once again devoted to Dutch painting. The first Cabinet after the Baroque Gallery centred on Frans Hals, the second on Jan Mijtens, while the innermost was still arranged around Rembrandt. The relocated Italian, Spanish, and Flemish paintings were hung with Rubens’ *The Adoration of the Magi* to the east of the Baroque Hall. Romdahl noted in the year-book ‘the heightened effect accorded the Old Masters’ work by this spacious hanging’.¹⁸⁴

The Cabinet at the east end of the middle floor also underwent an interesting reshuffle. As a consequence of the renewed interest in the Gothenburg Colourists, the inner cabinet was reserved for contemporary Gothenburg painting, at the same time as Arosenius was moved to the middle room, which in the 1930s had housed new acquisitions of modern art. This created a sequence of significant West Coast painting. The visitor first passed through rooms of first Carl Wilhemson and then Ivar Arosenius to finish in the final room, with its works by Carl Kylberg, Tor Bjurström, Nils Nilsson, Ivan Ivarsson, Ragnar Sandberg, and Inge Schiöler. In conjunction with his exhibition in 1942, works by Åke Göransson were purchased. Eventually Signe Hvistendahl’s *Azalea*, to which Romdahl drew particular attention in the year-book, was also hung here.¹⁸⁵

The bulk of the paintings that had to make way for all this were those of the Carl Johan period and the Düsseldorf School. Realism and

bombningar. Till det som bedömdes som mest värdefullt hörde, förutom självklarheter som Rembrandt, exempelvis större verk av Gösta Sandels, Arosenius, Wilhelmson och Ivan Aguéli. Till det man vågade ha uppe hörde ”en del yngre göteborgsmålare”.¹⁹⁰

Efter Andra världskrigets slut i maj 1945 kunde Romdahl återinstallera samlingarna fullt ut. I samband med detta genomfördes även en nyinstallation av armaturerna, för att ge bättre ljus kvällstid. I högre utsträckning kunde ljuset nu riktas som punktbelysning på verken. Motsvarande förändring hade skett på Nationalmuseum redan 1931, då en tekniskt avancerad belysning med möjlighet att kombinera olika färgtemperaturer för att skapa dagsljusliknande förhållanden i salarna tagits i bruk.¹⁹¹

Vid denna tid fick museet också ett anslag för att uppföra en ny flygel. Så tidigt som 1936 påtalar Romdahl det akuta behovet av att bygga till museet. Det saknades utrymmen för uppäckning, fotografiateljé, konservatorsverkstad och magasin, förtydligar han. Det saknas också salar att visa museets samlingar. För att bättre kunna visa grafik och teckningar konstruerades en monter efter amerikansk förebild, i vilken besökarna själva kunde bläddra utan risk för stöld eller åverkan.¹⁹² I slutskedet av kriget gick uppdraget till Sigfrid Ericson att skissa på en utbyggnad.¹⁹³ Det enda som blev av var en ombyggnad av Skulpturhallen 1946. Fönstren på sydfasaden öppnades ner till sockeln, efter nya ritningar från Sigfrid Ericson. ”I det inre mötes den inträdande av ett festligt ljusflöde som på ett levande sätt låter skulpturerna framträda nära nog som i friluft”, skriver Romdahl med en mild överdrift. ”Själva rummet har förlorat det instängda och korridorlika som man kritiserat hos det...¹⁹⁴ Tillbyggnaden blev inte av förrän 1968, långt efter att både Romdahl och Ericson gått ur tiden.

MODERNT OCH KLASSISKT 1946–1968

Den 30 juni 1946 avgick Romdahl med pension. Hans dubbla tjänst som professor vid högskolan och chef för Konstmuseet klövs i samband med pensioneringen. Vid högskolan efterträddes Romdahl

en plein air painting had held their strong position, while the earlier nineteenth century, thanks to the Modernist genealogy of art, was thought to have less artistic value.¹⁸⁶ Even the Fürstenberg collections were gradually thinned out. Admittedly, the hanging took into consideration the surviving documentation of the Fürstenbergs' home, but since the collection drew on several rooms, a complete reproduction of the original hanging can never be achieved. With the rehanging of 1941, Romdahl decided that the upper register of paintings should be removed to give the room a more 'organised' impression.¹⁸⁷

The regular rehangings meant that the guidebooks to the museum quickly went out of date. In the preface to the 1942 guide, Romdahl wrote that the book had been designed bearing in mind the works of art 'will not unconditionally remain exhibited in the same place', and that it was thus no longer arranged as a tour through the building.¹⁸⁸ This edition of the guide, unlike previous ones, had a map of the museum tucked into it that could be switched for a more up-to-date version as the need arose.

During the Second World War, the fastest growing section was the collection of Swedish contemporary art, with several rehanging as a consequence. Several room dividers were set up along both long walls in the gallery of Swedish painting after 1909 (what is now Gallery 24) in order to structure the collection and provide more wall space. Yet it was not possible to exhibit all the contemporary art one might have wished, sighed Romdahl.¹⁸⁹

In May 1944 there was a new evacuation of the most valuable parts of the collection following a warning from the military of the increased risk of bombing. Amongst the items considered to be irreplaceable, apart from obvious candidates such as the Rembrandt, were larger works by the likes of Gösta Sandels, Arosenius, Wilhelmson, and Ivan Aguéli. Of those that they risked keeping in place were 'a number of young Gothenburg painters'.¹⁹⁰

After the end of the Second World War in May 1945, Romdahl could reinstate the collections in full. At the same time, new light fittings were installed to provide better light in the evening. The fittings could now be used as spot lighting, trained on the works to a far greater degree. The equivalent change had taken place at the Nationalmuseum as early as 1931, which saw the introduction of a technically advanced lighting system in which different colour temperatures could be combined to create daylight conditions in the galleries.¹⁹¹

1948 av Sixten Strömbom (1888–1983), tidigare intendent vid Nationalmuseum, och på museet av Alfred Westholm (1904–1996) som 1945 hade anställts som amanuens. I samband med pensioneringen överlämnades ett par större donationer till museet. Den som satt störst präge på museets hängningar är Axel Adlers gåva av sjutton målningar av Arosenius.¹⁹⁵ Som framgått var Romdahl mycket tidigt övertygad om Arosenius geni. I och med gåvan fick Arosenius återigen ett eget rum. Under Westholms tid användes det yttersta av de östliga kabinetten för Arosenius konst.¹⁹⁶

Westholm kom från Falun och föräldrarna hade varit goda vänner med Carl Larsson. Från barndomen mindes han även Anders Zorn.¹⁹⁷ Hans huvudämne vid Uppsala universitet blev också konsthistoria, med Johnny Roosval och Andreas Lindblom som lärare.¹⁹⁸ 1932 tenderade han sin licentiatexamen för Roosval i dennes hem Muramaris norr om Visby.¹⁹⁹ Han tog därefter över en del av Roosvals undervisning vid Stockholms högskola, där han 1936 utnämndes till docent.²⁰⁰

Viktigt för Westholm blev de utgrävningsexpeditioner han deltog i till Asine och Dendra i Grekland, samt till Cypern 1926–1931. 1934 blev han föreståndare för Cypersamlingarna som packats upp i den Oxenstiernska Malmgården i Stockholm, där han också skrev sin doktorsavhandling om cypriotisk konst under hellenistisk och romersk tid. Forskningen i cypriotisk konst ledde även till ett intresse för fotografi och samtida skulptur. 1950 utkom Westholm med en bok om Carl Milles.²⁰¹

1944 kontaktades Westholm av Romdahl, som han drygt tio år tidigare hade mött på en konferens i London och därefter återsett några gånger under militärtjänstgöringen i Göteborg. Romdahl frågade om han ville bli hans efterträdare. Bakom förfrågan låg sannolikt att amanuens Carl Nordenfalk, som setts som Romdahls kronprins, ville söka sig till Nationalmuseum.²⁰² Även om Romdahl formellt inte kunde utse sin arvtagare deltog han säkert aktivt i diskussionerna. Valet av Westholm kan också ses som ett tecken på att det ännu vid denna tid uppfattades finnas ett självklart samband mellan antiken och den mer samtida konsten.

Uppdelningen i en chef för konstmuseet och en professur i konsthistoria på Högskolan kan ses som en fortsättning av verksamheternas professionalisering och differentiering. Det ansågs inte längre

Around this time the museum also received funds to build a new wing. As early as 1936 Romdahl had been complaining of the acute need for an extension to the museum. There was nowhere to unpack, no photographic studio, no conservators' workshop or store, he explained. There were also not enough galleries to display the museum's collections. In order to display prints and drawings to greater effect, a display case on American lines was constructed which visitors could browse through without the risk of theft or damage.¹⁹² In the closing stages of the war, the task had fallen to Sigfrid Ericson to sketch an extension.¹⁹³ The only part that was actually built was a remodelling of the Sculpture Hall in 1946. The windows of the south façade were enlarged down to the skirting board, in line with Ericson's design. 'In the interior you are met by a splendid flood of light that brings the sculptures to life almost as if they were in the open air', wrote Romdahl, exaggerating slightly. 'The room itself has lost the enclosed and corridor-like feel for which it was criticised.'¹⁹⁴ The extension was not built until 1968, long after both Romdahl and Ericson had departed this life.

MODERNITY AND CLASSICISM, 1946–68

On 30 June 1946 Romdahl retired. His twin positions as university professor and director of the Museum of Art were separated. At the university, Romdahl was succeeded in 1948 by Sixten Strömbom (1888–1983), previously curator at the Nationalmuseum, and at the museum by Alfred Westholm (1904–1996), who in 1945 had been taken on as an assistant curator. In conjunction with Romdahl's retirement a couple of large donations were made to the museum. The one that was to leave the greatest mark on the museum's hangings was Axel Adler's gift of seventeen paintings by Arosenius.¹⁹⁵ We have seen that Romdahl from an early date was convinced of Arosenius' genius. With the Adler donation, Arosenius once again had his own room. During Westholm's time, the easternmost Cabinet was used for Arosenius's work.¹⁹⁶

Westholm came from Falun and his parents had been good friends with Carl Larsson. He also had childhood memories of Anders Zorn.¹⁹⁷

möjligt för en och samma person att sköta båda sysslorna. Dessutom hade sedan länge tyngdpunkten i den vetenskapliga kunskapsproduktionen flyttats från museerna till universiteten.²⁰³ Men idéer om ett nära samarbete mellan museet och högskolan fortsatte spira. Vid denna tid tog Strömbom, som ju hade lång erfarenhet från museivärlden, initiativ till att starta ett konsthistoriskt institut efter förebild från Harvard University. Tanken var att inte bara erbjuda konsthistoriska kurser utan även en praktisk och teoretisk museiutbildning. Relativt långt gångna planer fanns på en ny flygelbyggnad till museet som även skulle inrymma det konsthistoriska institutet.²⁰⁴ Samarbetet mellan institutionerna underlättades av att den konsthistoriska institutionen genom en donation inrymdes i Arvid Bjerkes hem och kontor på Dicksonsgatan 2 precis bakom museet.

Liksom Strömbom betonade de museala erfarenheterna i den konsthistoriska undervisningen, vidhöll Westholm vetenskapens betydelse på museet. 1952 inrättade han en årstrycksserie som, enligt Björn Fredlunds bedömning, fick en alltmer vetenskaplig inriktning.²⁰⁵ Serien lades ner 1967.

Westholm trivdes i sin nya hemstad. Den anda som han beskriver sig möta i Göteborg var raka motsatsen till ”den statliga och surmulna njuggheten i huvudstaden”.²⁰⁶ I rikets andra stad rådde öppenhet och hjärtlighet. Beskrivningen står i bjärt kontrast till den dominerande självbilden i Göteborg, uttryckt av bland andra Kjell Hjern, av en krämarstad, i grunden ointresserad av allt som inte kan omsättas i pengar.

1947 rekryterades Nils Ryndel (1917–2008) som amanuens, samma år som han lade fram sin fil. lic. i konstvetenskap.²⁰⁷ Ryndel, från 1954 med titeln intendent, kom framför allt att ta hand om den moderna konsten och utställningarna samt kontakterna med skolor, konstföreningar etc, medan fil lic. Karl-Gustaf Hedén (anställd som amanuens 1953, intendent från 1958) ansvarade för de äldre samlingarna och biblioteket.²⁰⁸ Både Ryndel och Hedén hade varit elever till Romdahl. Hedén hade därefter arbetat som amanuens vid Zornsamlingarna i Mora och på Nationalmuseum. Vid Göteborgs konstmuseum ledde han uppbyggnaden av en fackmannamässig konserveringsverksamhet.²⁰⁹ Denna uppdelning av intendenternas verksamhetsområden följde inte internationell standard, enligt Fredlund. Det vanliga var att organisationen följde konstnärliga tekniker.²¹⁰

His main subject at Uppsala University had been art history, with Johnny Roosval and Andreas Lindblom as his teachers.¹⁹⁸ In 1932 he took his licentiate exam before Roosval at the latter's house, 'Muramaris', north of Visby.¹⁹⁹ He then took on some of Roosval's teaching at Stockholm University, where in 1936 he became a senior lecturer.²⁰⁰

Crucial to his career was his participation in a series of archaeological expeditions to Asine and Dendra in Greece and to Cyprus between 1926 and 1931. In 1934 he became head of the Cypriot collections that were being unpacked at Oxenstiernska Malmgården in Stockholm, where he also wrote his doctoral thesis on Cypriot art in the Hellenistic and Roman periods. Research on Cypriot art led to an interest in photography and contemporary sculpture. In 1950 he published a book on Carl Milles.²⁰¹

In 1944 Romdahl, to whom he had been introduced at a conference in London some ten years before, and had subsequently met several times when doing his military service in Gothenburg, contacted him. He asked Westholm if he would consider being his successor. The reason for this was probably the fact that assistant curator Carl Nordenfalk, who had been seen as Romdahl's crown prince, wanted to apply to the Nationalmuseum for a job.²⁰² Even if formally Romdahl was not meant to appoint his successor, he certainly took an active part in the discussions. The choice of Westholm can also be seen as a sign that there was still a self-evident connection between classical and contemporary art.

The division of Romdahl's posts into a directorship at the Museum of Art and a chair in art history at the University can be seen another step towards professionalisation and institutional differentiation. It was no longer considered possible for one and the same person to hold down both jobs. After all, the bulk of scholarly research had long since shifted from museums to universities.²⁰³ But plans for a close collaboration between the Museum and the University continued to circulate. It was now that Strömbom, with his long experience of the museum world, took the initiative in starting an institute of art history modelled on Harvard University. The idea was not only to offer art history courses, but also a practical and theoretical course on museums. There were quite advanced plans for a new wing to be added to the museum that would house the new Institute of Art History.²⁰⁴ The collaboration between the institutions was made easier when, thanks to a donation, the Institute was able to move into Arvid Bjerke's house and offices at Dicksonsgatan 2, immediately behind the museum.

Ryndel har berättat att hans första stora konstupplevelse var en utställning med Carl Kylberg 1927 på Konsthallen. Hans licentiatavhandling 1947 behandlade impressionismen. Under sina år vid museet ställde han den färglyriska sidan av Göteborgsmåleriet i förgrunden där Kylberg förstås intog en framträdande plats. Enligt Westholm hade Kylberg hamnat i onåd på museet genom karikatyrerna i sin delvis självbiografiska bok om *Lejonet Leo*.²¹¹ Den handlar om en missförstådd poet som hånas av stadens andra djur, däribland professorerna i ABC gestaltad som en grön papegoja. Slutligen gjorde lejonet emellertid succé med sin poesi, liksom Kylberg med sin konst.²¹²

1962 sköt stadsfullmäktige till medel för att förbättra Kylbergsamlingen.²¹³ För 125 000 kr inköptes tre verk som fanns i familjens ägo (*Vid Danmarks kust, Soluppgång i hamn samt Meditation*). Det är ett av de dyrbaraste inköp museet gjort, även inräknat de teckningar som följde med på köpet. Westholms anmärkning om att Romdahl inte ville utöka Kylbergsamlingen efter *Lejonet Leo* stämmer inte helt med fakta. Nyckelverket *Hemkomsten* köptes 1941, dvs. två år efter att Kylbergs sagobok utkommit.

1950–1951 gjordes en omfattande omhängning av museet, den första under Westholms regim. Skulpturhallen arrangerades om ”till förmån för överskådligheten”.²¹⁴ Nyordningen gav också utrymme att anordna mottagningar, middagar och fester, något som hallen också var tänkt att kunna användas till. Årsrapporterna från 1950-talet räknar upp mängder med events, för att bruka ett mer nutida uttryck. Det kunde exempelvis vara frågan om professorsinstallationer och vetenskapliga konferenser. Konstmuseet får ofta bilda ”den yttre ramen för stadens representation”, konstaterar Westholm.²¹⁵

Förändringen av Skulpturhallen uttrycker också en förändrad skulptursyn. Under Romdahl hade den franska skulpturen dominerat. På 1950-talet gjordes betydande förvärv av engelsk och italiensk samtidskulptur, exempelvis Marino Marinis *Ryttare* 1952, Henry Moore *Family Group* 1952, Lynn Chadwicks *Figur* 1954 och Luciano Minguzzis *Skiss III* 1959. Samlingarna berikades även med skulptur från icke-europeiska länder, som Shinkichi Tajiris *Krigare* 1964 och Alexander Calders *Mobil* 1962. Nordisk nutidsskulptur köptes in i stor omfattning. 1952 gavs en vägvisare i kortformat ut, författad av Nils Ryndel, som ger en bild av museets hängning och – framför allt – värderingar. Entréhallen användes för skulptur, inklusive de två

Just as Strömbom emphasised museum experience in the teaching of art history, Westholm maintained the importance of scholarship at the museum. In 1952 he began an annual publication that, in Björn Fredlund’s view, showed an increasingly scholarly emphasis.²⁰⁵ The publication was discontinued in 1967.

Westholm was happy in his new hometown. The atmosphere he was met with in Gothenburg was, in his words, the complete opposite of ‘the officious and sullen parsimony of the capital’.²⁰⁶ In Sweden’s second city, openness and cordiality reigned. This description stands in stark contrast to Gothenburg’s self image, as it was expressed by Kjell Hjern amongst others, as a city of tradesmen, fundamentally uninterested in anything that that could not be turned into ready money.

In 1947 Nils Ryndel (1917–2008) was employed as an assistant curator, the same year as he defended his licentiate in art history.²⁰⁷ Ryndel, a curator from 1954, was responsible for modern art and exhibitions, along with the museum’s contacts with schools, art societies, and the like, while Karl-Gustaf Hedén (employed as an assistant curator in 1953, and a curator from 1958) was responsible for the older collections and the library.²⁰⁸ Both had been pupils of Romdahl’s. Hedén had gone on to work as an assistant curator at the Zorn Collections in Mora and at the Nationalmuseum. Back in Gothenburg, he set about building up a professional conservation department.²⁰⁹ This division of the curators’ remit did not follow the standard international line, according to Fredlund. The usual thing was for the organisation to take shape around artistic techniques.²¹⁰

Ryndel said that his first great artistic experience was an exhibition of Carl Kylberg in 1927 at Konsthallen (the Gothenburg Art Gallery). His licentiate in 1947 was on Impressionism. During his years at the museum, he brought the lyricism of the Gothenburg paintings to the fore, with Kylberg naturally in a prominent position. According to Westholm, Kylberg fell out of favour at the museum because of the caricatures in his partly autobiographical book, *Lejonet Leo* (Leo the Lion).²¹¹ It is about a misunderstood poet who is sneered at by the other animals in the city, amongst them a green parrot who is professor of ABC. In the end the lion scores a success with his poetry, just as Kylberg did with his art.²¹²

In 1962 the city council contributed the money to improve the Kylberg collection.²¹³ For 125,000 kronor, three works were bought from the family (*By the Danish Coast, Sunrise in the Harbour, and Meditation*). It was

kupolhallarna. Den östra ägnades uteslutande fransk skulptur, med Maillols *Sommaren* (1910) som centralpunkt. Av verken i Skulpturhallen framhålls särskilt Marino Marinis *Ryttare* som köptes in 1952.

En följd av den till antalet ökande personalen blev tilltagande platsbrist. 1953 stängdes det innersta av de östliga kabinetten på mellanvåningen och blev tecknings- och grafikrum.²¹⁶ Besök i detta rum krävde nu särskilt tillstånd. Aroseniussamlingen flyttades ett steg åt söder, medan det mittersta rummet installerades med Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling, som donerats av hans döttrar 1950. Donationsbrevet begränsar inte den framtida användningen av samlingen utan tillåter att den bryts upp och blandas med andra verk, eller att den kompletteras med fler självporträtt. Självporträttsamlingen blev snabbt en av museets mest populära avdelningar.²¹⁷

Även de västra kabinetten genomgick i början av 1950-talet en större ommöblering. Rembrandt med följeslagare flyttades över till andra sidan Barockhallen. De små kabinetten reserverades nu för spanskt och italienskt måleri, medan de större salarna ägnades barocken. Härmed åstadkoms tre salar i följd med 1600-talsmåleri: Ehrenstrahl i trapphallen, Rembrandt i det följande rummet och Rubens i den större salen. Förflyttningarna initierades förmodligen av den monumentala Rubensmålningen *Henrik IV av Frankrike vid belägringen av Amiens 1597* som Konstmuseets vänner donerade 1950. Genom omdisponeringen kom Rembrandt att hänga med den grandiosa barocken – mellan Ehrenstrahl och Rubens – istället för i ett intimt kabinet. De västra rummen kom hädanefter att kallas ”de italienska kabinetten”.

Stora förändringar skedde även på översta våningen. De två största överljussalarna (nuvarande 22 och 24) ägnades åt nutida måleri. I den västra visades franskt måleri, huvudsakligen baserat på Werner Lundqvists samling, medan den östra innehöll nordiskt måleri efter 1920. I den något mindre mellanliggande salen (nuvarande 23) hängde nordisk expressionism, dvs. Matisse-eleverna kompletterade med bland andra Karl Isakson och Ivan Aguéli. Detta rum fungerade alltså som en brygga mellan de franska inspiratörerna och den samtida nordiska konsten.

De nordiska ländernas måleri grupperades på estetisk och stilmässig grund, istället för efter nationell tillhörighet.²¹⁸ Romdahls hängningar med två parallella spår (skandinaviskt och svenskt) övergavs.

one of the most expensive purchases the museum had ever made, even including the drawings that accompanied the purchase. Westholm's observation that Romdahl had not wanted to enlarge the Kylberg collection following the *Lejonet Leo* episode is not completely accurate. A key piece, *The Homecoming*, had been bought in 1941, in other words two years after Kylberg's storybook had been published.

In 1950–51 there was a comprehensive rehang of the museum, the first under Westholm's management. The Sculpture Hall was rearranged 'to clarity's gain'.²¹⁴ The new arrangements also released space for the receptions, dinners, and parties for which the Hall was also now intended. The year-books from the 1950s list any number of events, to borrow a more recent term. They included such things as ceremonial installations of professors and scholarly conferences. The Museum of Art was often used as 'the outward frame of the city's hospitality', according to Westholm.²¹⁵

The changes to the Sculpture Hall also revealed a changed view of sculpture. Under Romdahl, French sculpture had dominated the collections. In the 1950s there were significant acquisitions of English and Italian contemporary sculpture, for example Marino Marini's *Rider* 1952, Henry Moore's *Family Group* 1952, Lynn Chadwick's *Figure* 1954, and Luciano Minguzzi's *Sketch III* 1959. The collections were also improved with sculpture from non-European countries such as Shinkichi Tajiri's *Warrior* 1964 and Alexander Calder's *Mobile* 1962. Nordic contemporary sculpture was bought in considerable quantities. In 1952 a shortened guide was published, written by Nils Ryndel, that gives a picture of the museum's hangings and, above all, its underlying principles. The entrance hall was used for sculpture, including the two Cupola Halls. The eastern one housed only French sculpture, with Maillol's *The Summer, Torso* (1910) as the focus. Of the works in the Sculpture Hall, greatest prominence was given to Marino Marini's *Rider*, which had been bought in 1952.

One consequence of the growing numbers of staff employed at the museum was an increasing lack of space. In 1953 the innermost eastern Cabinet on the middle floor was closed and became a drawings and prints room.²¹⁶ A visit to this room now required special permission. The Arosenius collection was moved one step south, while the middle room was installed with Hjalmar Gabrielson's collection of self-portraits, which had been donated by his daughters in 1950. The deed of gift had not restricted the future use of the latter collection, but instead allowed it to

I det första av rummen mot Götaplatsen placerades 1880-talets nordiska konst, följd av 1890-talets i åttkant och därefter sekelskiftet med Edvard Munch och Jens Ferdinand Willumsen. I det sista rummet före Werner Lundqvists samling av franskt 1800-tal återfanns "Västskandinavisk expressionism efter 1909". Under den måhända lite märkliga rubriken inordnades sena verk av Munch, norska Matisseelever samt dem av de svenska som varit verksamma på västkusten (Gösta Sandels, Birger Simonsson, Carl Ryd och Sigfrid Ullman). Tämligen överraskande hängde här även finska expressionister som Tyko Sallinen och Alvar Cawén. Mitt i rummet stod Döderhultarns *Beväringsmönstring*.

Samtidskonsten fick stort utrymme i den nya hängningen, vilket sannolikt var Ryndels förtjänst. En skillnad gjordes som synes mellan franskt och skandinaviskt måleri, men inte mellan de olika skandinaviska länderna. Ingen distinktion markerades heller mellan olika riktningar i den nordiska samtida konsten: naivister, Färg och Formare, Göteborgskolorister, surrealister, kubister, med flera hängde tillsammans. Trycket från samtiden upplevdes ändå pressande. Westholm konstaterar att det är omöjligt att i en sal "ge en något så när riktig bild av den mångfald riktningar som är ett av känneteckna på vår generations konstliv". Efter något år beslutades att den bästa lösningen var att regelbundet växla verk i samtidskonstrummet. Nyinköpen skulle efter en tid hängas "in i sitt rätta sammanhang", dvs. i en passande grupp av målningar och skulpturer.²¹⁹ Detta är alltså ett slags variant av Luxembourg/Louvren-systemet som fram till 1930-talet fungerade så att verk flyttades över till det sistnämnda museet efter konstnärens död.

I samband med omhängningarna renoverades vissa salar och väggfärgerna ändrades efter den nya hängningen. De Fürstenbergiska rummen fick grå väggfärg.²²⁰ I de italienska kabinetterna behölls dock silkebrokaden. Historiska "bryggor" som möbler och prydnadsföremål blir mindre vanliga. Endast i 1700-talsrummet var tidsklagen fortfarande framträdande.

Förändringen av de fasta samlingarna kan uppfattas som en modernisering av museet i betydelsen att det rent visuella fick en starkare position. Bodes användning av stilhistoriska accessoarer hade fallit ur bruk under 1930-talet. I den internationella museivärlden rådde allt större enighet om att konstverken borde hängas spatiöst

be broken up and mixed with other works, or to be complemented with other self-portraits. The self-portrait collection quickly became one of the museum's most popular sections.²¹⁷

The western Cabinet also underwent a complete refurbishment at the start of the 1950s. The Rembrandt and its attendant pictures were moved to the other side of the Baroque Hall. The small cabinets were now reserved for Spanish and Italian painting, while the larger galleries were devoted to the Baroque. It was thus three galleries were created, with a sequence of seventeenth-century painting: Ehrenstrahl first by the stairs, Rembrandt in the next room, and Rubens in the large gallery. The repositioning seems to have been prompted by a monumental Rubens, *Henry IV of France at the Siege of Amiens in 1597*, which the Friends of the Museum had donated in 1950. Thanks to the rearrangement, the Rembrandt ended up hanging with the grandiose Baroque pieces between Ehrenstrahl and Rubens, instead of in an intimate cabinet. The western room was hereafter known as 'the Italian Cabinet'.

There were also sweeping changes on the upper floor. The two largest top-lit galleries (now 22 and 24) exhibited contemporary painting. The western housed French painting, drawing primarily on Werner Lundqvist's collection, while the eastern contained Nordic painting after 1920. The slightly smaller gallery between them (now 23) showed Nordic Expressionists, in other words, Matisse's pupils with the addition of the likes of Karl Isakson and Ivan Aguéli. This room thus served as a bridge between French inspiration and contemporary Nordic art.

Nordic painting was grouped on an aesthetic and stylistic basis, rather than by nationality.²¹⁸ Romdahl's hanging with two parallel tracks (Scandinavian and Swedish) was abandoned. In the first room overlooking Götaplatsen there was the 1880s Nordic art, followed by the 1890s art in the Octagon, and finally the turn-of-the-century art with Edvard Munch and Jens Ferdinand Willumsen. In the final room before Werner Lundqvist's collection of French nineteenth-century work, there was 'West Scandinavian Expressionism after 1909'. Massed under this somewhat strange rubric were works by Munch, Norwegian Matisse pupils, and the Swedes who had been active on the west coast (Gösta Sandels, Birger Simonsson, Carl Ryd, and Sigfrid Ullman). It is an even greater surprise to find Finnish Expressionists such as Tyko Sallinen and Alvar Cawén here. In the middle of the room stood The Döderhulter's *Mustering recruits*.

på odekorerade väggar utan störande inslag. Sistnämnda gällde även skyltar och ljudet från museipedagoger vars röster överröstade mästerverkens.²²¹ "We do not value pictures as documents", skriver Kenneth Clark 1945. "We do not want to know *about* them; we want to know *them*..."²²²

1953 installerades en hiss i den östra trappspindeln, med en förflyttning av Milles fontän som följd. Samtidigt anlades också en väg på baksidan av museet i syfte att underlätta för gamla och rörelsehindrade att besöka museet.²²³ Korridoren till tjänsterummen blev en allmän passage och hit flyttades något år senare en del mindre skulpturer, bland annat Döderhultarns *Beväringsmönstring*. Dessförinnan fanns en låst glasdörr vid trappstegen som delar av korridoren. Den inre gången hade främst använts till teckningskonst som dock endast besökarna till tjänsterummen hade tillfälle att se. Vid installationen av hissen övergick museet från lik- till växelström, något som även möjliggjorde bättre ljusförhållanden på kvällarna.²²⁴ Möjligheten att ta hissen direkt upp till Fürstenbergska galleriet förändrade förstås strukturen i museets berättelse. Kronologin bröts i någon mån upp, även om senare tiders konst fortfarande, rumsligt, vilade på äldre tiders.

Övervakningen genomgick en ny ansiktslyftning i slutet av 1950-talet. I Åttkanten placerades Ivar Arosenius och Carl Wilhelmson. Allt det franska måleriet samlades i de båda salarna väster om Åttkanten. Samtidigt hängdes alla de nordiska Matisseeleverna, dvs. även Isaac Grünewald och Sigrid Hjertén, tillsammans med den sene Munch och Ludvig Karsten i den östra av de stora överljussalarna. Dess västliga pendang fylldes till stor del med Göteborgskoloristerna och deras inspiratörer, men även med besläktat måleri från Norge och Danmark, exempelvis Kai Fjell, Olaf Ruden och Jens Søndergaard. I detta rum inrymdes även delar av Gabrielsons självporträttsamling efter att alla de östra kabinetten på mellanvåningen blivit konservatorsateljéer.

I samband med detta öppnades det västra rummet i bottenvåningen åter som utställningsrum, nu för abstrakt, skandinavisk konst. Nils Wedel och Endre Nemes flyttades ner från övervakningen och fick sällskap av bland andra Evert Lundqvist, Knut Irwe, Olle Bonniér, Torsten Renqvist, Palle Pernevi, Egill Jacobsen, Richard Mortensen, Carl Nesjar och Anitra Lucander. Rummet kunde också användas för tillfälliga utställningar, tillsammans med den västra kupolhallen som därmed upphörde vara en plats vikt åt skulptur.

Contemporary art was given a great deal more space in the new hanging, for which the credit should probably be given to Ryndel. A difference was made between French and Scandinavian painting, as we have seen, but not between the different Scandinavian countries. Neither was there any distinction between the different trends in Nordic contemporary art: Naïvists, *Färg och formare* (artists belonging to the Stockholm gallery Färg och Form; Colour and Form), Gothenburg Colourists, Surrealists, Cubists; all were hung together. The pressure from the expansion of contemporary art was felt to be acute, nevertheless. Westholm said that in one single gallery it was impossible 'to give anything approaching a real picture of the multitude of directions that are one of the features of our generation's artistic life'. After a couple of years it was decided that the best solution was to alternate the works in the contemporary art room regularly. New acquisitions would after a suitable elapse of time be hung 'in their correct context', in other words in an appropriate group of paintings and sculptures,²¹⁹ in a variant on the Luxembourg and Louvre system that until the 1930s had seen works moved to the latter museum following an artist's death.

In conjunction with the rehangings, some of the galleries were renovated, and the colour of the walls was subsequently changed after the new hanging. The Fürstenberg rooms were painted grey.²²⁰ In the Italian Cabinet, however, the silk brocade was left untouched. Historical 'bridges' such as furniture and objets d'art became less usual. Only in the eighteenth-century room were the historical components still very much in evidence.

The change to the fixed collections can be understood as a modernisation of the museum, in the sense that purely visual concerns were accorded a stronger position. Bode's use of historical accessories had fallen into disuse during the 1930s. In international museum circles, there was an increasing unanimity that works of art should be hung widely spaced on undecorated walls, without distractions. This also applied to signs and even the education staff, whose voices drowned out the masterpieces.²²¹ 'We do not value pictures as documents', wrote Kenneth Clark in 1945, 'We do not want to know *about* them; we want to know *them*'.²²²

In 1953 a lift was installed in the eastern stairwell, which necessitated the removal of Milles' fountain. At the same time a road was put in behind the museum to provide easier access for elderly and disabled visitors.²²³ The corridors to the offices became a public passage, and a few years later a number of smaller sculptures, amongst them The Döderhulter's

Inriktningen mot i första hand nordisk och i andra hand europeisk konst fortsatte under Westholms ledning, men det köptes även japansk, latinamerikansk och amerikansk konst. Bland den europeiska får det brittiska inslaget en större tyngd än tidigare. ”Den nutida konsten är så heterogen”, skriver Westholm 1966, och ”spridd över snart sagt hela den civiliserade världen”.²²⁵ Det räckte inte längre att hålla sig à jour med vad som händer i Europa. Museets uppdrag syns nästan gränslöst för museiledningen. Dessutom togs 1949 beslut om att även börja samla ”konstnärliga fotografier”, på förslag från museichefen, som själv var en entusiastisk amatörfotograf.²²⁶

ETT KOMMUNALT MUSEUM MED TILLBYGGNAD 1968–1996

Om Göteborgs konstmuseum tidigare främst mätt sig med Nationalmuseum, framstod Moderna Museet under 1960-talet som en ny viktig måttstock för vad ett museum kunde vara. Under Pontus Hulténs ledning utvecklades Moderna Museet till en dynamisk mötesplats och arena för samtida kulturyttringar, som betraktades med beundran och avundsjuka runt om i Skandinavien.²²⁷ Till skillnad från i huvudstaden behöll Göteborg strukturen att konst från alla tider skulle rymmas under ett tak.

Under 1960-talet inleddes en ny fas i synen på det ideala utställningsrummet. Sedan de första offentliga konstmuseerna uppförts under 1800-talet hade den högborgerliga interiören dominerat som ideal. Detta rådde ännu i Sigfrid Ericsons storslagna byggnad och Romdahls intima kabinett. Museet sågs som ett hem för konsten, där det finns möbler att slå sig ner i för att kontempera verken. Även konstgallerierna, såväl i storstäder som New York och Paris, som på mindre orter som Stockholm och Göteborg, använde sig länge av borgerskapets våningar.

I början av 1900-talet dök det upp idéer hos museimän som Benjamin Gilman och Alfred Lichtwark om att konsten ska visas i miljöer utan ”störande” arkitektoniska eller inredningsmässiga inslag. Konsten är sig själv nog. I funktionalismens museibygnader, med

Mustering recruits, were moved here. Before this there had been a locked glass door by the stair that divided the corridor; beyond the stair the corridor had primarily been used to display drawings, which only visitors to the offices had had the opportunity to see. With the installation of the lift, the museum switched from direct to alternating current, a development that also made better lighting in the evenings feasible.²²⁴ The possibility of taking a lift straight up to the Fürstenberg Gallery changed the museum’s narrative structure, of course. The chronology was broken up, even if the more recent art was still supported, spatially, by the older.

The upper floor had a new facelift at the end of the 1950s. Ivar Arosenius and Carl Wilhelmson were moved to the Octagon. All the French painting was collected in the galleries to the west of the Octagon. At the same time all the Nordic Matisse pupils – including Isaac Grünewald and Sigrid Hjertén – were hung with the late Munch and Ludvig Karsten in the eastern of the two large, top-lit galleries. Its western counterpart was filled largely with the Gothenburg Colourists and their inspirers, but also with related paintings from Norway and Denmark, for example by Kai Fjell, Olaf Ruden, and Jens Sønndergaard. This room also contained part of Gabrielson’s self-portrait collection once all the eastern cabinets on the middle floor had become conservation studios.

Following on from this, the western room on the bottom floor was reopened as an exhibition space, this time for abstract Scandinavian art. Nils Wedel and Endre Nemes were moved down from the upper floor, to be joined by Evert Lundqvist, Knut Irwe, Olle Bonniér, Torsten Renqvist, Palle Pernevi, Egill Jacobsen, Richard Mortensen, Carl Nesjar, and Anitra Lucander. The room could also be used for temporary exhibitions, as could the west Cupola Hall, which in the process ceased to be used solely for sculpture.

The focus on Nordic art first and European second continued under Westholm’s leadership, but Japanese, Latin American, and American art was also purchased. Amongst the Europeans, British artists had a greater prominence than before. ‘Art today is so heterogeneous’, wrote Westholm in 1966, and ‘is spread across pretty well the whole civilised world’,²²⁵ it was no longer enough to keep up-to-date with what was happening in Europe. For the management, the museum’s task seemed almost never-ending. This was compounded in 1949 by the decision to begin collecting ‘artistic photographs’, at the suggestion of the director, who was himself an enthusiastic amateur photographer.²²⁶

Museum of Modern Art i New York (Philip Goodwin och Edward Stone 1939) som paradexempel, ställs konsten ut i neutrala rum. En museikonferens i Madrid 1934 efterfrågade icke-arkitektoniska museer, utan onödig utsmyckning och med flyttbara väggar och reglerbart ljus. Detta ska dock inte uppfattas som ett förespråkande av den vita kubens estetik. Mellankrigstiden karaktäriserades av mycket experimenterande, i synnerhet vid hängningar av samtidskonst. Alexander Dorners tid vid Hannover Landesmuseum samt Alfred H Barrs och Philip Johnsons vid Museum of Modern Art (MoMA) i New York utgör välkända exempel på detta.

Andy Warhols "the Factory" 1962–1968 på 231 East 47th Street i New York City indikerade en ny tid, när konsten började söka sig till kommersiella och industriella miljöer. Härigenom betonades konstens identitet som produkt och vara. Möblerna försvann liksom socklarna från skulpturerna som placerades direkt på utställningslokalens golv. Reesa Greenberg noterar hur detta ger publiken en ny relation till konsten: besökarna blir förbipasserande gäster i utställningsrummet. När publiken inte är närvarande finns inte heller några tecken för möjliga betraktare (tidigare indikerade av möblerna) vilket är tydligt i snart sagt alla installationsfoton.²²⁸ Under 1900-talets sista decennium öppnades flera välkända exempel på museer i omvandlade industrilokaler, "loft museums": Andy Warhol-museet i Pittsburgh (1994), Massachusetts Museum of Contemporary Art (MoCA, 1999) och Dia:Beacon (2003). Det främsta svenska exemplet är Magasin 3 i lagerlokaler i Frihamnen (1987).

En tillbyggnad till Göteborgs konstmuseum hade stått på dagordningen sedan det invigdes. Redan då stod det klart att utrymmena inte räckte till i synnerhet vad gällde kontorsrum, uppackningsutrymmen och lokaler för konserveringsarbete. Frågan aktualiserades åter av Romdahl och Carl Nordenfalk 1945 som föreslog en tillbyggnad i sydväst. 1950 ritade Sigfrid Ericsson på en flygel nordost om museet. Westholm var kritisk till idén och konstaterar att den envise Ericsson inte hade en aning om "vad som utträttades i ett modernt museum" och "tillhörde ett århundrade då arkitekten bestämde och mest tänkte på exteriören".²²⁹ Inte heller Nils Einar Ericsson, arkitekten bakom konserthuset, ville stänga Götaplatsen åt detta håll, där Göteborgs universitet ville förlägga en entré till ett framtida campusområde kring Näckrosdammen.²³⁰

A MUNICIPAL MUSEUM WITH AN EXTENSION, 1968–96

If the Göteborg Museum of Art had previously measured itself against the Nationalmuseum, in the 1960s it was Stockholm's Moderna Museet that would be the yardstick of what a museum could become. Under the leadership of Pontus Hultén, Moderna Museet evolved into a dynamic meeting place and arena for contemporary artistic expression, one that was viewed with admiration and envy across Scandinavia.²²⁷ Unlike the capital, Gothenburg kept to the idea of having art from all ages under one roof.

During the 1960s a new phase began when it came to views on exhibition spaces. Since the first public museums of art had opened in the nineteenth century, upper-class interiors had dominated as the ideal. This was still the case for Sigfrid Ericsson's grandiose building and Romdahl's intimate cabinets. The museum was seen as a kind of home of art, where there was seating available from which visitors could contemplate the works of art. Even art galleries in large cities such as New York and Paris, but equally in places such as Stockholm and Gothenburg, long employed the apartments of the bourgeoisie as their model.

At the start of the twentieth century, the thought struck museum officials such as Benjamin Gilman and Alfred Lichtwark that art should be displayed in settings that were free of 'distracting' architectonic elements or furnishings. The art itself was enough. In Modernist museum buildings of which the Museum of Modern Art in New York (MoMA) (Philip Goodwin and Edward Stone, 1939) is the prime example, art was exhibited in neutral spaces. A museum conference in Madrid in 1934 called for non-architectonic museums, without unnecessary decoration, and with movable walls and adjustable light. However, this should not be seen as advocating the aesthetic of the white cube. The inter-war period was characterised by a great deal of experimentation, particularly in the hanging of contemporary art. Alexander Dorner at Hannover Landesmuseum and Alfred H. Barr and Philip Johnson's at MoMA are well-known examples.

Andy Warhol's 'Factory', which ran between 1962 and 1968 at 231 East 47th Street in New York City, was very much a sign of the new

1961 fick WAAB White i uppdrag att skissa på en tillbyggnad. Byggnadskommittén önskade, förutom utökade lokaler, se en bättre kontakt med Götaplatsen. De imposanta klassiserande museernas tid var sedan länge förbi. Publiken skulle aktivt bjudas in att ta del av konsten. Barriären att besöka museet skulle göras så låg som möjligt.

Projekteringsarbetet leddes av Rune Falk. Öster om museet lades ett långsträckt rum, Utställningshallen (senare omdöpt till Falkhallen), med glasad fasad mot Flickläroverket, samt ett auditorium. Denna del försågs även med en mer handikappvänlig entré mot Götaplatsen. Genom ett system av ramper kunde man nå museet utan att gå i ett enda trappsteg och sedan ta hissen upp i den äldre byggnaden. Bredvid entrén uppfördes en restaurang tänkt som en integrerad del av museet. Sommartid önskade arkitekten en uteservering på terrassen mellan tillbyggnaden och Stadsteatern.²³¹ Glaset signalerar öppenhet, i kontrast till Sigfrid Ericsons slutna byggnadskropp. Förbipasserande på Fågelsången, promenadvägen mellan museet och Flickläroverket (numer Artisten) kan se vad som försiggår i museet – såvida inte fönstren har täckts av utställningstekniska skäl. Murarna uppfördes i gult maskinslaget tegel som färgmässigt anknyter till den äldre byggnaden.

Rune Falk/Whites tillbyggnad invigdes den 23 mars 1968. Dess tre etagevåningar ovanför Falkhallen, klättrar tätt uppför berget mot Lorensbergs villastad. Bakom etagen förlades utrymmen för magasin och målerikonservering, medan papperskonserveringen blev kvar i de före detta kabinetten på femte våningen. Mellan etagen och huvudbyggnaden blev utrymme för ett lågt utställningsrum för grafik och teckningar ("Studion"). Detta har senare även använts som automatkafé och barnateljé. Det fanns även idéer om att i framtiden stenlägga taket på Falkhallen så att det blev en naturlig förlängning av Götaplatsens uterum, samt att iordningställa en skulpturgård på baksidan av huvudbyggnaden (en idé som följt med sedan de första projekteringarna på 1910-talet). Skulpturgården skulle, enligt Falks utkast, även kunna innehålla en scen vid den nuvarande parkeringen och sittplatser på den naturliga sluttningen.²³²

Etagen har sågtak. Det är en takkonstruktion som är starkt förknippad med fabrikslokaler och har närmast blivit en symbol för industriell verksamhet. Trad Wrigglesworth har uppmärksammat hur bruket av sågtak spreds från Storbritannien till Sverige under

times, as art began to head off for commercial and industrial milieux. Art's identity as a product was reaffirmed. The furniture vanished, and once the sculptures were placed directly on the floor of the exhibition space, so did the plinths. Reesa Greenberg has noted how this gives the public a new relationship to art: visitors become passers-by in the room. When the public is not present, the room shows no sign of potential visitors (a role previously taken by furniture), as is soon apparent from nearly all installation photographs of this date.²²⁸ The last decade of the twentieth century saw the opening of several well-known examples of museums in converted industrial premises, or 'loft museums': the Andy Warhol Museum in Pittsburgh (1994), the Massachusetts Museum of Contemporary Art (MoCA, 1999), and Dia:Beacon (2003). The foremost Swedish example is Magasin 3, housed in a warehouse in the old freeport district of Stockholm (1987).

An extension to the Göteborg Museum of Art had been on the cards since its inauguration. Even then it was clear that there was not enough space, particularly for offices, packing space, and conservation studios. Romdahl and Carl Nordenfalk brought up the issue again in 1945, and suggested an extension to the southwest. In 1956 Sigfrid Ericson designed a wing to the north east of the museum. Westholm was critical of the idea, and claimed that Ericsson, stubborn as ever, did not have a clue 'what went on in a modern museum' and 'belonged to a century when the architect decided, and thought most about the exterior'.²²⁹ Neither was Nils Einar Ericson, the architect responsible for the Concert Hall, keen to close off Götaplatsen in that direction, where the University of Gothenburg wanted to place an entrance to its future campus to be built around 'Näckrosdammen'.²³⁰

In 1961 the architects WAAB White were commissioned to design an extension. As well as larger premises, the building committee wanted to see improved contact with Götaplatsen. The days of the imposing, classical museum were long gone. The public were to be actively invited to participate in the art. Barriers to visiting the museum should be made as low as possible.

Rune Falk led the planning and design process. East of the museum was sited an elongated room, the Exhibition Hall (later renamed the Falk Hall) with its glass façade facing the former Flickläroverket (the grammar school for girls), and an auditorium. It was also given an entrance from Götaplatsen that was more suitable for the disabled. Using a series of

första halvan av 1800-talet. Det tidigaste exemplet är Jonsereds fabriker från 1833, som startades av skottarna William Gibson och Alexander Keiller.²³³ Sågtak har, som det engelska namnet "north-light shed" indikerar, oftast ljusinsläpp från norr. Eftersom de ger mer stabila ljusförhållanden över dagen har norrfönster länge föredragits i konstnärsateljéer och konstutställningslokaler. Bruket av sågtak på museitillbyggnaden anknyter härigenom till två traditioner, en konsthistorisk och en göteborgsk.

Ljuskonsult vid arbetet var den danske arkitekten och möbelformgivaren Mogens Voltelen. Han tycks ha varit drivande bakom idén med sågtaket, för att ge mycket dagsljus i lokalerna på ett sätt som liknar konstnärsateljéer.²³⁴ Dagsljusinsläppet, som emellertid sker från öster på grund av byggnadens orientering, kompletterades med lysrörsramper.²³⁵ Falkhallen försågs med kraftigare lysrörsarmaturer.

Idealet var alltså fortfarande dagsljusliknande förhållanden. Endast grafiksalen (nuvarande Studion) ritades utan dagsljusinsläpp. Detta följer mönstret för 1800-talets museiarkitektur, där en lägre mellanvåning ofta användes för teckningar och tryck. Papperskonsten är ju mer känslig för ljus än skulptur och oljemåleri, och större dagsljusinsläpp bör därför undvikas.

Lysrörsbelysningen ger något sänkt samma spridning av ljuset som takfönster. Internationellt hade spotlightbelysning blivit allt vanligare under efterkrigstiden, men det skulle dröja in på 1980-talet innan det blev legio med dramatisk teaterbelysning av verken. Ett spritt ljus styr inte besökaren i samma utsträckning som riktade spotlights med växlingar mellan belysta verk och skuggiga väggpartier dem emellan. Beträktaren kan också se verken från flera positioner i rummet utan reflexer eller utan att skugga verket med sin egen kropp.²³⁶

Den traditionella museibygnaden (Louvren, Uffizierna, etc.) är uppbyggd med en serie salar i fil ("en filade") med klassiska proportioner, skriver Rosalind Krauss som kontrasterar det mot Malrauxs ideal om det imaginära museet.²³⁷ Salarerna i fil strukturerar upplevelsen i ett klart definierat före och efter. Besökarens rörelse genom rummen motsvarar konsthistoriens kronologiska upplägg. Varje sal och varje verk ges en position i berättelsen. Falks tillbyggnad saknar det traditionella museets linjära struktur, liksom samtida museibygnader av bland andra Mies van der Rohe. Såväl den långsträckta

ramps, visitors could reach the museum avoiding all staircases, and could then take the lift in the older part of the building. Next to the entrance was a restaurant that was intended to be an integrated part of the museum. The architect hoped that in the summer there would be an open-air restaurant on the terrace between the new extension and the City Theatre.²³¹ The glass signalled openness, in contrast to Sigfrid Ericson's closed construction. Passers-by on Fågelsången, the walk that ran between the museum and Flickläroverket (now the Academy of Music and Drama) can see what is going on in the museum, as long as the windows have not been covered for technical reasons during exhibitions. The walls were built in yellow machine-made brick whose colour harmonised with the older building.

Rune Falk and WAAB Whites' extension was inaugurated on 23 March 1968. Its three floors, or étages, rise above the Falk Hall to follow the incline of the hill towards the Lorensberg residential area. At the back were storage space and conservation studios, while paper conservation remained in what had been the Cabinet on the fifth floor of the main building. Between the étages and the main building a low exhibition space, 'the Studio', was fitted in that was meant to be used to display prints and drawings. This has subsequently been used for food vending machines and a children's studio. There were also plans to roof the Falk Hall with stone flags eventually so that it would serve as a natural extension of Götaplatsen, and a scheme to install a sculpture garden at the back of the main building (an idea that had been entertained since the very first plans of the museum in the 1910s). In Falk's draft, the sculpture garden would also have space for a stage where the car park now is, with seating raked up the natural incline.²³²

The étages have a saw-tooth roof. As a construction it is strongly associated with industrial architecture, and has become virtually synonymous with industry as a whole. Trad Wrigglesworth has traced how the use of saw-tooth roofs spread from Great Britain to Sweden in the first half of the nineteenth century. The earliest example was the Jonsered works of 1833, a factory started by the Scots William Gibson and Alexander Keiller.²³³ Saw-tooth roofs, as the older English name 'north light shed' indicates, were lit from the north. Since they give more stable lighting conditions throughout the day, north-facing windows have long been preferred for artists' studios and exhibition spaces. The use of a saw-tooth roof for the museum thus harkens back to two traditions, art history and native architecture.

utställningshallen i öster som etagen saknar bärande strukturer innanför ytterväggarna, och mellanväggarna stod på hjul för att vara enkelt flyttbara (senare döpta till "elefanterna"). Flexibilitet var ett honnörsord. Denna museiestetik skulle några år senare drivas till sin spets i Renzo Pianos och Richard Rogers Centre Pompidou, där arkitekterna även föreslog flyttbara tak och golv. Öppenhetens och mobilitetens estetik präglar även Peter Celsings Kulturhuset i Stockholm, vars första ritningar presenterades vid en tävling 1965.

Interiörens tegel- och betongväggar vitmålades, liksom de flyttbara skärmarna. Falkhallen, som ritades för tillfälliga utställningar, fick ett tåligt kalkstensgolv medan etagen inreddes med nålfiltsmatta.

1967–1968 kommunaliserades Göteborgs museer och underordnades ett centralt museikansli. I juli 1969 efterträdde Karl-Gustaf Hedén Alfred Westholm som museichef. Det var första gången som en anställd inom huset avancerade till chef. Det var även första gången som Konstmuseet fick en odisputerad chef. Hedén hade en licentiatexamen som han fått för Romdahl på en avhandling om barockmålaren Il Guercino 1947.

Att Hedén inte var disputerad innebar emellertid inte att han ringaktade behovet av forskning på museet. I årsrapporterna (som inte längre trycktes) till museinämnden betonar han gång på gång att museets personal behöver få forska för att viktig kompetens inte ska gå till spillo och för att museet skulle kunna ta rätt beslut vid exempelvis förvärv, hängningar och utställningar. Utvecklingen under 1970-talet gick emellertid åt motsatt håll. Kärv ekonomi och en nära på ensidig betoning av museernas publika verksamhet ledde till att bland annat forsknings- och konserveringsarbetet blev eftersatt.

Kring 1973 genomfördes flera förändringar på museet. De flesta gällde hur de interna utrymmena användes. Det som besökarna kanske tydligast upplevde var installationen av lyrorbelysning på femte våningen.²³⁸ Grafikavdelningen flyttades från mezzaninen till det som ursprungligen varit salen för tillfälliga utställningar men som i samband med tillbyggnaden 1968 blivit tjänsterum. Den intilliggande kupolhallen började användas för tecknings- och grafikutställningar.²³⁹ En förändring av otvetydigt negativt slag var stölden av Henri Matisse's *Flicka i vitt*, ett av museets viktigaste verk. Målningen har aldrig återfunnits.

The lighting consultant in this was the Danish architect and furniture designer Mogens Voltelen. He seems to have been the driving force behind the idea of using a saw-tooth roof to provide as much daylight as possible, whilst echoing an artist's studio.²³⁴ The daylight, which however fell from the east because of the building's orientation, was complemented with fluorescent light.²³⁵ The Falk Hall was given stronger fluorescent lighting.

The ideal was thus still daylight, or as close to it as possible. Only the prints gallery (what is now the Studio) was designed without natural light. This followed the pattern set by nineteenth-century museum architecture, in which a lower mezzanine was often used for drawings and prints. Paper art is more sensitive to light than sculpture and oil painting, and strong or prolonged daylight is best avoided.

Fluorescent lighting gives a spread of light not dissimilar to that from skylights. Internationally, spotlights had become increasingly common after the war, but it would not be until the 1980s that dramatic theatrical lighting would become ubiquitous. A diffuse light does not direct the visitor to the same extent as focused spotlights, with the strong contrasts they create between illuminated artwork and shadowy walls. Viewers can also see a work of art from several positions in the room without reflections and without casting shadows on it with their own bodies.²³⁶

In traditional museums (the Louvre, the Uffizi, etc.), galleries were designed as suites of rooms in a formal alignment, or 'enfilade', with classical proportions, writes Rosalind Krauss, who contrasts this to Malraux's ideal of the imaginary museum.²³⁷ An enfilade suite of galleries structures the visitor's experience with a defined before and after. The visitor's movement through the rooms equates to the chronological arrangement of art history. Each gallery and each work has a position in the narrative. Falk's extension lacks the traditional museum's linear structure, as do contemporary museum buildings by Mies van der Rohe, for example. Both the elongated Falk Hall to the east and the étages above are devoid of load-bearing structures other than their outer walls, and their partition walls were mounted on wheels to make them easy to move (later they were called 'the elephants'). Flexibility was the watchword. This aesthetic would be taken to the extreme a few years later in Renzo Piano and Richard Rogers' Centre Pompidou, for which the architects proposed moveable ceilings and floors. Openness and mobility were also the distinguishing marks of Peter Celsing's Kulturhuset in Stockholm, the initial drawings for which were presented in a competition in 1965.

Fotografier från 1970-talet visar en förhållandevis tät installation av etagen. Terrasserna indelades i mindre rum, cirka 10 kvm stora, av de flyttbara skärmarna. De motverkade långa siktlinjer och gav även större väggyta för måleri. Målningarna hängde tätt i ett eller två register. Större och mindre skulpturer stod på golvet och längs med väggarna. På det översta etaget hängde Göteborgskoloristerna. De båda andra härbärgerade konst efter 1945, huvudsakligen indelad efter stil. Abstrakt måleri grupperas i ett par ”rum”, expressionistiskt i några andra. Den internationella modernismen fanns i det nedersta etaget. De övre regionerna av de höga väggarna började efterhand att användas allt mer. I nedre etaget fanns också en modern sittgrupp (stålrörsmöbel). På ett runt bord stod en krukväxt. Museet var inrett som ett modernt vardagsrum. Till det lite ”mjuka” intrycket bidrog även nålfiltsmattan på golvet. Heltäckningsmattorna hade vid tiden börjat göra entré i svenska hem efter amerikansk förebild. På museet blev de ett tecken för ett nytt förhållningssätt till konsten. De inbjöd att sitta på, och det finns hundratals fotografier i museets arkiv med unga och gamla som sitter på golvet under föredrag eller konserter. Ibland lutade mot konstverk. Konsten har symboliskt lyfts ner från sin piedestal. Publiken, liksom konsten, kom närmre golvet under 1960- och 70-talen.

Arkiven vittnar om frekventa omhängningar av i synnerhet de moderna samlingarna. Hedén noterar vid flera tillfällen att nya konstellationer är ett sätt att öka publikens intresse: ”Ny- och omhängningar har ett värde i sig”, de stimulerar besökarna.²⁴⁰

1979 skedde en liten förändring med stora konsekvenser, sannolikt signerad Ryndel. I samband med en större Endre Nemes-utställning utrymdes etagen. Carl Kylberg hängdes tillfälligt i den östra kupolhallen, som dittills varit ägnad åt fransk skulptur. Lösningen uppfattades som så attraktiv att den blev mer eller mindre permanent och har återupptagits vid flera tillfällen.²⁴¹

Den nya entrén till museet via Falkhallen blev aldrig någon succé. De flesta besökare fortsatte att gå den monumentala trappan upp till den övre entrén. Det kan förklaras med att nedre entrén inte signalerade sin närvaro tillräckligt tydligt, dess diskreta arkitektoniska gestaltning gjorde den anonym. Vid ingången upplät museet dessutom lokaler till den fashionabla restaurangen La Scala som fick det att se ut som vore det en entré endast till restaurangen (vilket den

The brick and concrete walls of the interior were painted white, as were the movable screens. The Falk Hall, which was designed for temporary exhibitions, was given a durable limestone floor, while the étages were carpeted with needle-felt carpet.

In 1967–8 all of Gothenburg’s museums came under local authority control, and were placed under a central museum secretariat. In July 1969 Karl-Gustaf Hedén succeeded Alfred Westholm as director of the museum. It was the first time an employee had advanced to the position of director. It was also the first time the Museum of Art had a director who did not hold a Ph.D. Hedén had a licentiate he had taken before Romdahl with a dissertation on the Baroque painter Il Guercino in 1947.

However, his lack of Ph.D. did not mean that Hedén made light of the need for research at the museum. In the year-books (by this time, only for internal use) he repeatedly impressed upon the museum board that it was essential that museum’s staff had time for research, not only so that crucial competence would not be wasted, but that so the museum would be able to take the right decisions when it came to acquisitions, hanging, and exhibitions. Developments in the 1970s, however, ran counter to this. Straightened financial circumstances and an emphasis on the museum’s public activities to the exclusion of virtually all else resulted in the neglect of research and conservation work.

In about 1973 there were several changes made to the museum. The majority were to how the interior spaces were used. The change most immediately obvious to visitors was the installation of fluorescent lighting on the fifth floor.²³⁸ The department of prints was moved from the mezzanine to the gallery that had originally been used for temporary exhibitions, but that in the changes following the 1968 extension had become an office. The adjacent Cupola Hall began to be used for exhibitions of drawings and prints.²³⁹ One unequivocally disastrous change was the theft of Henri Matisse’s *Girl in White*, one of the museum’s most important works of art. The painting has never been recovered.

Photographs from the 1970s show a relatively dense installation in the étages. Each étage was divided into a series of smaller rooms, approximately ten metres square, using the movable screens. This discouraged long sight lines, and also offered large areas of hanging space. The paintings were hung close together in one or two registers. Large and small sculptures stood on the floor and along the walls. On the upper étage

också blev 1996). I det politiserade 1970-talet blev restaurangen en nagel i ögat på stora delar av konstpubliken. Hedén försökte vid flera tillfällen bli av med den, starkast i samband med att kontraktstiden på tio år gick mot sitt slut.²⁴² Han framförde att den aldrig blivit en del av museet, att den gav museet en dålig image, att lokalerna behövdes för annan verksamhet och att den utgjorde en säkerhetsrisk med två bränder under hans tid som chef. Inga argument bet emellertid på museinämnden och en lyxrestaurang utan verklig integrering med museet finns 2008 fortfarande kvar i lokalerna, trots fortsatt fejd mot den under senare museichefer.²⁴³

Under Hedéns tid tilltog försäljningen av vykort, affischer och böcker. Som en konsekvens installerades större receptionsdiskar i både övre och nedre entrén 1977.²⁴⁴ I synnerhet i Skulpturhallen, dit de flesta av besökarna alltså kom, blev disken och försäljningsytorna ett påtagligt inslag i rumsgestaltningen. Bladderskåp för affischer sattes upp på väggen mittemot disken. Vid denna tid hade salens väggar också tagits i anspråk för måleri, främst samtida. Istället för det stränga och sparsmakade rum som arkitekten Sigfrid Ericsson hade en vision om blev Skulpturhallen på 1970-talet ett rum med många olika uttryck och verksamheter.

I utställningssalarna placerades informationsblad (A4) som ersatte de tidigare tryckta vägledningarna. Dessa utformades av Nils Ryndel fram till att han pensionerades 1982. De var gratis.²⁴⁵ Senare blev de inplastade och endast till låns. Med åren kom även andra skribenter att bidra med texterna.

1975–1976 byggdes huvudbyggnadens yttertak om och dagsljusinsläppen kompletterades med lampor ovanför glasinnertaken på sjätte våningen. Originallamporna (bl.a. runda ”funkislampor”) blev dock kvar under flera år i en del rum.

I samband med ombyggnaden uppstod svåra vattenskador i delar av Fürstenbergiska galleriet.²⁴⁶ Rummen återinvigdes den 21 mars 1976. Björn Fredlund, som föregående år utsetts till intendent för de äldre samlingarna, hade huvudansvaret. Hedén konstaterar belåten i årsberättelsen att galleriet nu var återställt så nära sitt ursprungliga utseende som möjligt. Färgprover hade tagits i palatset på Södra Hamngatan som bildade underlag för ommålningen. Under Westholm hade väggarna, som nämnts, målats grå och det mesta av möblemanget avlägsnats. Efter att färgprov tagits målades rummen

were the Gothenburg Colourists. The two lower étages housed art from after 1945, generally arranged by style. Abstract painting was grouped in a couple of ‘rooms’, as were the Expressionists. International Modernism was to be found on the lower étage. Gradually more of the blank space on the high walls was pressed into service. On the lower étage there was also a modern seating arrangement of tubular steel furniture; on a round table stood a potted plant: the museum was furnished like a modern sitting room. Contributing to the slightly ‘soft’ impression, there was needle-felt carpet on the floor. Wall-to-wall carpet was then making its entré into Swedish homes, along American lines. In a museum setting it became a sign of a new attitude to art. It invited people to sit down, and there are hundreds of photographs in the museum’s archive with people, both young and old, sitting on the floor during lectures or concerts. Sometimes leaning against works of art. Art had symbolically been knocked off its pedestal. The visitors, like the art, found themselves much closer to the floor in the 1960s and 1970s.

The archives bear witness to frequent rehangings, in particular of the modern collections. Hedén notes on several occasions that new constellations are a way of increasing public interest: ‘new hangings and rehangings are of value in themselves’, they stimulated visitors.²⁴⁰

In 1979 there was a small change with far-reaching consequences that was probably Ryndel’s work. In conjunction with a large Endre Nemes exhibition, all three étages were emptied. Carl Kylberg’s work was temporarily hung in the east Cupola Hall, which until then had been used for French sculpture. The solution was felt to be so attractive that it became semi-permanent, and has been repeated on several occasions.²⁴¹

The new entrance to the museum via the Falk Hall was never much of a success. Most visitors continued to take the monumental stair to the upper entrance. This can be explained by the fact that the lower entrance did not signal its presence clearly enough, its discreet architectonic form rendering it anonymous. Moreover, the museum had leased the premises next to the entrance to a fashionable restaurant, La Scala, which made it seem that the entrance was only for the restaurant (which is what it would become in 1996). In the politicised 1970s, the restaurant was a thorn in the flesh of much of the museum-going public. Hedén tried on several occasions to get rid of it, most strenuously when the contract was due to come up for renewal after ten years.²⁴² He complained that it had never become part of the museum, that it gave the museum a bad image, that

röda och inreddes med Fürstenbergs möbler och prydnadsföremål. Hedén skriver att ”möbler och andra inventarier, som bevarats, har givits en miljöskapande roll för att så långt som möjligt återskapa galleriatmosfären.”²⁴⁷ En del av dessa kan också uppfattas som en deklaration av vad galleriet stod för, enligt Fredlund. Ett exempel är de japanska bronsföremålen på skänken i fransk nyrenässans som vittnar om hur inspiration söktes i den japanska kulturen. På väggen vid skänken hängde bland andra Alfred Wahlberg som var den förste svensken att söka sig till Paris och det nya franska friluftsmåleriet. Wahlbergs konst var den första besökaren mötte i det ursprungliga Fürstenbergska galleriet och gav en indikation om samlingens inriktning.²⁴⁸ Hasselbergs gesimsskulpturer bildade utgångspunkt för hängningens symmetri.²⁴⁹ Hålkälen bakom skulpturerna gjordes något mörkare för att de bättre skulle framträda.²⁵⁰

Hängningen gjordes åter tätare för att efterlikna 1800-talets arrangemang och fokuserade på den nordiska konsten. Paul Gauguins *Vinterlandskap* flyttades till den franska samlingen i den västra delen av våningsplanet, medan Hugo Birgers *Skandinaviska konstnärernas frukost i Café Ledoyen, Paris, fernissningsdagen 1886* hängdes på fondväggen i den stora salen. Birgers målning hade skänkts av Fürstenberg till Göteborgs Museum 1887 och kunde därmed anses ha en direkt anknytning till rummen, enligt Hedén. Dessutom avbildades på målningen många av de konstnärer som fanns representerade i samlingen.

1982 tillträdde Björn Fredlund museichef. Ett år senare anställdes Hans Olof Boström (liksom Fredlund även han disputerad konsthistoriker) som intendent för de äldre samlingarna. Håkan Wettre ersatte Nils Ryndel som intendent för de moderna samlingarna och Lena Boëthius fick ansvar för utställningarna.

Björn Fredlund (1938–) hade på deltid arbetat på museet sedan början 1960-talet (fastanställd från 1967). 1975 disputerade han på en avhandling om arkitekturen i Peter Paul Rubens måleri och befordrades i samband med detta till intendent. Fredlunds bibliografi vittnar om ett brett intresse inom konst, inredning och arkitektur. Inte minst har sekelskifteskunsten 1900 och ABC-målarna – Anders Zorn, Bruno Liljefors och Carl Larsson – blivit föremål för flera studier.

Museets nordiska inriktning fortsatte under Fredlund, som redan 1974 verkat för inköp av danskt guldåldersmåleri som vid den tiden i

the premises were needed for other purposes, and that it constituted a security risk, with two fires during his tenure as director. None of this cut any ice with the museum board, and in 2009 a luxury restaurant that is not really integrated into the museum remains on site, despite a series of museum directors who have taken up cudgels against it.²⁴³

During Hedén’s time the sale of postcards, posters, and books took off. As a consequence, larger reception desks were installed in both the upper and lower entrances in 1977.²⁴⁴ It was particularly in the Sculpture Hall, through which most visitors passed, that the reception and sales space became a very obvious part of the configuration. Swinging-panel displays for posters were set up on the walls opposite the counter. By this time the gallery’s walls had also been pressed into use for paintings, mostly contemporary. Instead of the severe and refined room envisaged by Sigfrid Ericsson, the Sculpture Hall in the 1970s was packed with different impressions and activities.

In the exhibition galleries, information sheets (A4) replaced the earlier printed guides. Nils Ryndel designed these until his retirement in 1984. They were free.²⁴⁵ Later they would be plasticised and were only available for loan. Over the years, other writers were to contribute.

In 1975–6 the roof of the main building was renovated, and daylight was complemented with artificial light set above the glass ceiling on the sixth floor. The original light fittings (amongst them Modernist globe lamps) were retained in a number of rooms for several years, however.

At the time of the rebuilding, there was severe water damage to parts of the Fürstenberg Gallery.²⁴⁶ The room was reopened on 21 March 1976. Björn Fredlund, who the previous year had been appointed curator of the older collections, was responsible. Hedén noted with satisfaction in the year-book that the gallery had been restored as closely as possible to its original appearance. Paint samples had been taken from the mansion on Södra Hamngatan as the basis of the colour scheme. During Westholm’s time the walls had been painted grey and most of the furnishings removed. With the paint samples to hand, the rooms were painted red and furnished with the Fürstenbergs’ furniture and objets d’art. Hedén wrote that ‘the furniture and other fixtures and fittings that have been preserved have been given a scene-setting role in order as far as possible to recreate a gallery atmosphere.’²⁴⁷ Some of objects can also be understood as a declaration of what the gallery stood for, according to Fredlund. One example is the Japanese bronzes that stood on a French neo-Renaissance

stort sett saknades i samlingarna. Med Fredlund skedde en tydlig och medveten återkoppling till museets äldre hängningshistoria, som kan sägas ha inletts med nyinstallationen av de Fürstenbergska samlingarna 1976. Tillsammans med intendenterna installerades salarna åter med stilhistoriska bryggor. Möbler, mattor och dekorativa föremål fick ge en tidston åt rummen. Överskottet från succéutställningen *Nordiskt ljus* 1983 användes till att ytterligare förstärka tidsaccenterna: bland annat inköptes skåp och kistor som den pedagogiska avdelningen under ledning av Anne Pettersson fyllde med tidstypiska föremål och som kunde användas vid visningarna. Ett kuriosakabinett placerades exempelvis i den flamländska samlingen och en 1800-talskista med utvandrarföremål framför Geskel Salomans målning. Även i de moderna salarna placerades "associationsskapande föremål" för att "sätta in konsten i ett tidsperspektiv",²⁵¹ bland annat en röd-blå stol av Gerrit Rietveld. Sedan tidigare (1980) fanns i Legér-rummet även en halv propeller som anknöt till mellankrigstidens maskinestetik. Fredlund skriver i verksamhetsberättelsen att föremålen ska användas till att "ge den kulturhistoriska eller sociala ramen kring konsten eller för att belysa hur konstverken kommit till. De kommer också att innehålla 'motbilder' till det som hänger på väggarna." Målgruppen var främst skolungdomar.²⁵² Överskottet användes även till inköp av bladdervaggor för teckningar och grafik.²⁵³

Vid samma tid målades 1700-talsrummet om i en mer tidstypiskt grågrön ton som, enligt Fredlund, emellertid kunde inge en akvariekänsla under vissa ljusförhållanden. Mitt i rummet stod en 1700-tals-skulptur av en vinthund (inköpt 1935). En matta låg på golvet och längs väggarna stod ett par 1700-talsstolar. Framför dörröppningen till sal 25 hängdes ett draperi (tidigare hade siktlinjen genom dörren stoppats av en skärmvägg). Sistnämnda var en lösning på det problem som den abrupta övergången från 1700- till 1900-tal skapade. Även väggfärgen i andra salar differentierades.

1985 lades plastmatta i etagen istället för den nedslitna och skadade nålfiltsmattan. "Den helt nya, mjukt laserade cork-o-plast-plattan liknar travertin och står vackert till både måleri och skulptur", skriver Fredlund.²⁵⁴ Utrymningen av etagen fick som följd att Göteborgskoloristerna hängdes bland "klassikerna" i den moderna samlingen. I mitten på 1980-talet (1986) installerades även ett antal branddörrar, så kallade "sektioneringsdörrar", i den äldre byggnaden.²⁵⁵ Detta medförde bland

sideboard, a witness to how inspiration had been sought in Japanese culture. On the wall above the sideboard hung an Alfred Wahlberg, who had been the first Swede to make his way to Paris and the new French *en plein air* painting. His work was the first the visitor met in the original Fürstenberg Gallery, and gave an indication of the collection's focus.²⁴⁸ Hasselberg's cornice sculptures provided a departure point for the hanging's symmetry.²⁴⁹ The cavetti behind the sculptures were made somewhat darker so they would appear more clearly.²⁵⁰

The hanging was made denser again, in imitation of the nineteenth-century style, and was focused on Nordic art. Paul Gauguin's *Winter Landscape* was moved to the French collection at the western end of the ground floor, while Hugo Birger's *Scandinavian Artists' Lunch at the Café Ledoyen, Paris* was hung on the principal wall in the large gallery. Birger's painting had been given by Fürstenberg to the Gothenburg Museum in 1887, and could thus be deemed to have a direct connection with the room, according to Hedén. Moreover, the painting included many of the artists who were represented in the collection.

In 1982 Björn Fredlund became director of the museum. One year later Hans Olof Boström (who like Fredlund had a Ph.D. in art history) was appointed curator of the older collections. Håkan Wettre replaced Nils Ryndel as curator of the modern collections, and Lena Boëthius became responsible for exhibitions.

Björn Fredlund (1938–) had worked part-time at the museum since the start of the 1960s, and on a permanent basis from 1967. In 1975 he took his Ph.D. with a thesis on architecture in Peter Paul Rubens' paintings, and at the same time was promoted to curator. Fredlund's bibliography bears witness to his broad range of interests in art, interior decoration, and architecture. Both the art of the turn of the last century and the ABC painters – Anders Zorn, Bruno Liljefors, and Carl Larsson – have been the subject of several of his studies.

The museum's Nordic focus continued under Fredlund, who as early as 1974 had been instrumental in the purchase of Danish Golden Age art that at that time was virtually absent from the collections. With Fredlund came a clear and conscious return to the museum's hanging history, something that can be said to have begun with the reinstallation of the Fürstenberg collections in 1976. Working with the curators, the galleries were once again installed with historical bridges. Furniture,

annat att draperierna som avgränsade 1700-talsrummet försvann.²⁵⁶ Glasdörrarna vid kupolhallarna ritades av Olle Andersson.

1990 tog Folke Edwards (1930–) över som chef i samband med att Fredlund fick ett förordnande vid Nordiska ministerrådet i Köpenhamn. Edwards femåriga regim innehåller flera massmedialt uppmärksammade händelser, som framförallt handlar om förvärv, nybyggnation och konflikter med förvaltningschefen Bo Jonsson. Museets ekonomi hade gradvis försämrats sedan kommunaliseringen på slutet av 1960-talet. De kommunala anslagen täckte 1990 inte på långa vägar kostnaden för driften som måste finansieras via publikdragande utställningar. Underskotten i verksamheten växte under Edwards tid, men han lyckades få till stånd en större utbyggnad av museet (finansierad av Erna och Victor Hasselblad stiftelse och Sten A Olsson, inte av Göteborgs stad) samt några betydelsefulla donationer från utställningen *Nordiskt Önskemuseum* 1994. Jonssons medialt mest uppmärksammade försök att ”rädda” museet var att underhandla med auktionshuset Christies i London om att sälja Picassos *Akrobatfamiljen*.²⁵⁷

Genom *Nordiskt Önskemuseum* knöt Edwards an till museets tradition av donationer och samlingarna inriktning mot Nordisk konst. Utställningen omfattade ett 30-tal verk som museet ville se införlivade. Inspirationskällan var Ulf Lindes och Pontus Hulténs *Önskemuseet* på Moderna Museet 1963–1964 som resulterat i ett statligt engångsanslag på 5 miljoner kronor och flera nyckelverk till samlingarna.²⁵⁸ Några statliga eller kommunala medel för inköp blev det nu inte, men väl ett antal donationer av centrala verk av nordiska konstnärer som Per Kirkeby, Odd Nerdrum och Érró.

Folke Edwards iscensatte även en dramatisk förändring av de fasta samlingarna. 1990 låter han flytta ner 1700-tals samlingen 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. Den Lundqvistska samlingen hade länge uppfattats som en knut, berättar Fredlund, men man hade inte velat röra den på grund av donationsvillkoren.²⁵⁹ Under ombyggnaden av yttertaket 1975 hade dock 1700-talssamlingen tillfälligt installerats i Farfarhallen.²⁶⁰ Mittrummet på femte våningen kallas så efter Hasselgrens *Farfadern*. Som framgått ovan installerades skulpturen i detta rum till invigningen 1925 men upplevdes på 1990-

carpets, and objets d'art were used to give a period flavour to the rooms. The profits of the hit exhibition *Nordic light* in 1983 were used to reinforce the period accents; amongst other things, cupboards and chests were bought that the educational department, under Anne Pettersson, filled with objects typical of the period that could be used during guided tours. A cabinet of curiosities was placed in the Flemish collection, and a nineteenth-century chest with objects relating to Swedish emigration was placed under Geskel Saloman's painting *Emigrants on the way to Gothenburg*. Even in the modern galleries, 'association-creating objects' were included in order to 'place the art in a period perspective',²⁵¹ including a red-blue chair by Gerrit Rietveld. Ever since 1980 there had been half a propeller in the Legér Room as a reference to the inter-war machine aesthetic. Fredlund wrote in his operating report that the objects were to be used to 'provide a historical or social framework to the art or to elucidate how the work of art had come into being. They will also include 'counterparts' to what is hanging on the walls.' The target audience was first and foremost schoolchildren.²⁵² The *Nordic light* profits were also used to purchase display stands for drawings and prints.²⁵³

At the same time the Eighteenth-century Room was repainted a more historically appropriate greyish-green that, according to Fredlund, in certain lights gave an unfortunate sense of being in an aquarium. In the middle of the room stood an eighteenth-century sculpture of a greyhound, bought in 1935. There was a carpet on the floor, and against the walls a pair of eighteenth-century chairs. In front of the doorway to Gallery 25 hung portières (the line of sight through the door had previously been blocked by a partition wall). The curtains were a solution to the problem created by the otherwise abrupt transition from eighteenth to twentieth century art. Even the colour of the walls in the various galleries was differentiated.

In 1985 plastic matting was laid in the étages to replace the worn-out needle-felt carpeting. 'The completely new, soft-finished cork-n-plastic tiles resemble travertine, and go nicely with both paintings and sculpture', wrote Fredlund.²⁵⁴ One result of the necessary emptying of the étages was that the Gothenburg Colourists were hung amongst the 'classics' of the modern collection. In 1986 a number of fire doors, so-called 'sectioning doors', were installed in the older building.²⁵⁵ One of the consequences was that the portières that had divided off the Eighteenth-century Room had to be removed.²⁵⁶ Olle Andersson designed the glass doors to the Cupola Halls.

talet som både stötande och störande. Beslut togs om att bygga in skulpturen i en låda som försågs med en krönande hålkälslist och pilastrar på hörnen. Lådan gavs liksom väggarna en låg bröstpanel med 1700-talsprofil som marmorades. De 1700-talsmöbler som Lundqvist donerat till museet flyttades också ned till den nya salen. Bröt mot tidskänslan gjorde främst lysrörsbelysningen och det tunga bjälktaket.

Det fanns även planer på att utrymma Brödrarummet och istället flytta in 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.²⁶¹ Gavel, som disputerat på en avhandling om ungrenässansens färgteori, hade anställts 1987. Bestående från planerna på ytterligare ommöbleringar blev dock att medeltidskonsten plockades ner från Brödrarummet till kabinetten på femte våningen.

TILLVÄXT UNDER JORDEN 1996–2004

Under 1980-talet inleddes en era av spektakulära museibygnader som världen inte sett någon motsvarighet till sedan 1800-talets mitt. Vi befinner oss idag fortfarande i denna expansionsfas, med Kalmar Nya Konstmuseum (2008) ritat av Tham & Videgård Hansson Arkitekter som det senaste bidraget på svensk mark. Frågan om en tillbyggnad till Göteborgs konstmuseum aktualiserades åter under våren 1989 med en omfattande pressdebatt. Det förslag som museet, med Björn Fredlund i spetsen, förde fram var en trevånig byggnad på terrassen öster om museet (alltså som pendang till Konsthallen) och en påbyggnad med en våning på Falkhallen.²⁶²

Det blev emellertid inget nytt museum, men väl en tillbyggnad under jord 1996 ritad av Peter Erséus, Per-Olof Frenning och Håkan Cullberg. Tillbyggnaden hade, som ovan nämnts, kommit till genom avtal med Hasselbladstiftelsen och Sten A Olsson under Edwards tid som museichef. Konflikterna med förvaltningschefen Bo Jonsson ligger sannolikt bakom att Edwards inte fick sin tjänst

In 1990 Folke Edwards (1930–) took over as director upon Fredlund's appointment to the Nordic Council of Ministers in Copenhagen. Edwards' five years at the museum included a series of events – acquisitions, new building work, conflicts with the head of administration, Bo Jonsson – that attracted a great deal of media attention. The museum's finances had slowly worsened since the local authority took over at the end of the 1960s. By 1990 the council subsidy fell far short of covering the museum's running costs, which instead had to be financed by crowd-pulling exhibitions. The shortfall grew during Edward's tenure, but he managed to engineer a major extension to the museum (paid for by the Erna and Victor Hasselblad Foundation and Sten A. Olsson, and not by the City of Göteborg), and some important accessions from the exhibition *Nordiskt Önskemuseum* (Nordic Museum of our Dreams) in 1994. Of Jonsson's attempts to 'save' the museum, the one that drew the most media attention was the negotiation with the London auctioneers Christie's for the sale of Picasso's *The Acrobat Family*.²⁵⁷

With the exhibition *Nordiskt Önskemuseum* Edwards continued the museum's tradition of donations and collections focussed on Nordic art. The exhibition comprised thirty or so works that the museum hoped to incorporate into its collections. The inspiration was Ulf Linde and Pontus Hultén's exhibition *Önskemuseet* (Museum of our Wishes) at Moderna Museet in 1963–4 that had resulted in a one-off government subsidy of five million kronor and the accession of several key works.²⁵⁸ There were to be no state or local authority funds for acquisitions in Gothenburg, but there were a number of donations of important works by Nordic artists such as Per Kirkeby, Odd Nerdrum, and Éro.

Folke Edwards also staged a dramatic alteration to the permanent collections. In 1990 he had the eighteenth-century section of the Lundqvist collection moved down to the fifth floor. This created more space for twentieth-century works on the sixth floor, while the fifth now followed a full chronological sequence. The Lundqvist collection had long been viewed as something of a Gordian knot, notes Fredlund, but no one had wanted to touch it because of the terms of the deed of gift.²⁵⁹ During the repairs to the roof in 1975, the eighteenth-century collection had been temporarily installed in the Grandfather Hall,²⁶⁰ the middle room on the fifth floor that took its name from Hasselgren's *The Grandfather*. As will be remembered, this room had housed sculpture since the museum's inauguration in 1925, but by the 1990s it was felt to be unsuitable, both in terms

förlängd utan gick vid 65 års ålder. Jonssons förslag var inledningsvis att inte tillsätta någon ny chef utan att spara kommunens pengar genom att han själv skulle ta hand om den administrativa ledningen, medan den konstnärliga skulle ledas av en interimistisk "konstnärlig konsult" (= Svenrobert Lundqvist). Slutligen blev lösningen att Björn Fredlund återinträdde som chef 1995.

Med tillbyggnaden fick museet en ny entré bekvämt nära Götaplatsen genom att stödmuren under trappan öppnades. Innanför fick Hasselblad Center nya utställningslokaler och museet ett litet svårbemästrat utställningsrum för samtidskonst ("Stenasalen"). Samtidigt förminskades Falkhallen något och Skulpturhallen skars sönder av ett trapplopp upp från entrén. Skulpturhallen var, som framgått ovan, den enda riktigt monumentala sal som Sigfrid Ericson fick förverkligad och fram till 1996 ett av de främsta exemplen i Sverige på storslagna interiörer från 1920-talsklassicismen.

Resultatet av ombyggnaden blev för Konstmuseets del mindre användbara utställningsrum. Museet blev också av med de kontorsutrymmen det haft i Konsthallen. Svårast att idag bemästra är Skulpturhallen som numer huvudsakligen utgörs av två långsmala korridorer på vardera sidan om trapploppet. Visserligen har den övre entrén, med kassa och vykortstånd försvunnit men dispositionen av golvytan gör salen svåränvänd.

Den nya arkitekturen bidrar också till en ny berättelse om konsten. Götaplatsen är anlagd som ett konsternas torg, med bildkonsten i högsätet. Tidigare väntade en ansträngande vandring uppför de monumentala trapporna, liksom vid många andra museer världen över.

Genom en serie ombyggnader har berättelsen förändrats. Konsten har blivit mer tillgänglig (inte minst för handikappade), men kanske också mindre upphöjd till sin karaktär.

Den monumentala trappan kan sägas ha flyttat inomhus. Från den mörka entrén finns flera tänkbara rörelseriktningar, men de signalerar knappast sina närvaro. Stenasalen, Hasselblad Center och bokhandeln ger sig omedelbart tillkänna, men de slingrande gångarna till Konsthallen och kaféet är svåra att upptäcka. Interna transportvägar mellan allt man behöver under ett och samma tak – kultur, shopping och mat – får museer runt om i världen att alltmer likna stora gallerior. Besökarna har blivit kunder. Göteborgs konstmuseum framstår som en lågbudgetvariant på detta tema.

of subject matter and in its use of space. The decision was taken to build the sculpture into a pilastered box with neo-Classical decor. The housing, like the walls, was given a low dado in the eighteenth-century style that was then marbled. The eighteenth-century furniture that Lundquist had donated to the museum was also moved down to the new gallery. Where the period feel faltered somewhat was the fluorescent lighting and the heavy beamed ceiling.

There were also plans to empty the Brothers' Room and move the collection of Picassos there instead. The reshuffles led to bitter internal conflicts, and senior curator Jonas Gavel handed in his notice, although he would withdraw it when the plans were not carried out in full.²⁶¹ Gavel, who had a Ph.D. in early Renaissance colour theory, had been employed at the museum since 1987. One remnant of the planned reshuffle survived, however, and accordingly the medieval art was transferred from the Brothers' Room to the Cabinet on the fifth floor.

SUBTERRANEAN GROWTH, 1996–2004

In the 1980s an era of spectacular museum construction began the like of which had not been seen since the middle of the nineteenth century. We are still in the thick of this expansion phase, with Kalmar's Nya Konstmuseum (2008), designed by the architects Tham & Videgård Hansson, as the latest contribution on Swedish soil. The question of an extension to Göteborg Museum of Art resurfaced during the spring of 1989, followed by a heated debate in the press. The proposal put forward by the museum, led by Björn Fredlund, was for a three-storey building on the terrace to the east of the museum (in effect a counterpart to the Gothenburg Art Gallery) and for an additional level to be added to the Falk Hall.²⁶²

In the event there was to be no new museum, but there was an extension built below ground in 1996, designed by Peter Erséus, Per-Olof Frenning, and Håkan Cullberg. The extension was made possible because of a deal with the Hasselblad Foundation and Sten A. Olsson made during Edwards' time as director. His conflicts with the head of administration, Bo Jonsson, were probably behind the decision not to extend Edwards'

Ett drag som skiljer Göteborgs konstmuseum från andra nyligen om- eller tillbyggda museer är att man fortfarande närmar sig konsten till fots. Den internationella trenden, i synnerhet utanför Europa, har annars varit att alltmer bilanpassa museibyggnaderna. Allt fler besökare världen över närmar sig konsten via parkeringsgaraget, något som givetvis påverkar deras upplevelse av konsten de möter. Restaurangernas ökade betydelse, den med konstupplevelsen sammanflätade gastronomiska erfarenheten (inklusive uppiggande koffein och avslappnande alkoholkonsumtion), inverkar sannolikt också på de betydelser som uppstår framför verken.

Strukturen på det i Göteborg nyöppnade museet 1996 var på ett sätt den omvända jämfört med 1800-talets museiplaner. Senare tiders konst vilade inte längre på äldre tiders (antiken). Istället var det samtiden som först mötte betraktaren i Stenasalen, i Falkhallen och ofta även i Hasselblads utställningsrum. De tre etagen var fortfarande reserverade för konsten efter 1945, även om det översta under senare år periodvis använts som förvaringsutrymme i brist på magasin. På femte våningen återfanns den äldre internationella konsten i kabinettet, det svenska 1700-talet i mittrummet och nordiskt 1800-tal i de östra rummen.

Även på den sjätte våningen återfanns den internationella konsten i väster och den nordiska i öster. Den franska modernismen, inklusive Picasso, koncentrerades till rummet vid den västra trappan. Anknypande nordiskt 1910-tal hängdes i rummet innanför (åt öster). Därefter följde ett rum ägnat åt Karl Isakson och Carl Kylberg. I Åttkanten återfanns liksom tidigare Arosenius, som alltså behöll en framträdande exponering, och öster om honom det nordiska 1880-talet som en brygga över till de Fürstenbergiska rummen. Den södra filen av salar inleddes med nordiskt sekelskifte, som med utställningen *Nordiskt ljus* (1983) fått förnyad aktualitet. Även detta rum anknöt till det Fürstenbergiska galleriet som härigenom blev något av ett nav på övervåningen. I mittrummet hängde nordisk och internationell impressionism, som en kontrast till den mörkare sekelskifteskonsten. Nästa sal (rum 24) installerades med Göteborgskoloristerna och i den tidigare 1700-talssalen hängdes det svenska 1910- och 20-talens konst.

År 2000 lade Charlotta Hanner Nordstrand fram en doktorsavhandling om konstsamlaren och donatorn Bengt Erland Dahlgren. I sam-

contract when he reached retirement age at sixty-five. Jonsson suggested not appointing a new director at once in order to save the local authority money: he would manage the administration while artistic concerns would be managed by an interim 'artistic consultant' in the shape of Svenrobert Lundqvist. What turned out to be a very temporary arrangement ended soon after with the recall of Björn Fredlund as director in 1995.

With the new subterranean extension, the museum now had a new entrance conveniently close to Götaplatsen once the retaining wall under the stair was opened up. Inside, the Hasselblad Centre gained a new exhibition space, and the museum a small, tricky exhibition space for contemporary art (the Stena Gallery). At the same time the Falk Hall was reduced in size, and the Sculpture Hall was hacked about by the construction of a stairway leading up from the new entrance. The Sculpture Hall, as we have seen, was the only real monumental gallery that Sigfrid Ericson saw to fruition, and until 1996 it was one of the best examples in Sweden of a neo-Classicist interior on the grand scale.

As a result of the rebuilding, the Museum of Art was left with a less serviceable exhibition spaces, plus it lost the offices it had had in the Gothenburg Art Gallery. The hardest space to master is the Sculpture Hall, which is reduced to two long, narrow corridors on each side of a flight of stairs. Admittedly, the upper entrance, with its ticket desk and postcard stands, has vanished, but the floor layout makes the gallery hard to use.

The new architecture also contributes to a new narrative of art. Götaplatsen is laid out as an arts plaza consisting of the city library, concert hall, theatre, and museum, with visual art in the high seat. Previously a strenuous ascent of the monumental stair awaited the visitor, just as at many other museums around the world. Through a series of structural alterations, the narrative has been changed. Art has become more accessible (not least for the disabled), but perhaps also less exalted in character. The monumental stair can be said to have moved inside. From the dark entrance hall there are several possible directions to be taken, but they cannot be said to flaunt their presence. The Stena Gallery, the Hasselblad Centre, and the bookshop make themselves known immediately, but the winding route to the Gothenburg Art Gallery and the café is not immediately obvious. By piloting visitors to everything they might need, all under one roof – culture, shopping, food – museums across the world have come to resemble nothing so much as large shopping centres.

band med detta ställdes rummet innanför det östra trapphallen på femte våningen, där *Karl XII:s likfärd* har hängt sedan slutet av 1930-talet, i ordning med verk ur den Dahlgrenska samlingen av intendent Ingmari Desaix (rum 14). Det rörde sig huvudsakligen om verk ur samlingarna men även ett par inlån. Efterhand ersattes inlånen med verk ur samlingarna, och utställningen fick en mer permanent karaktär. Härigenom skapades ytterligare ett donationsrum i museet, vid sidan om de Fürstenbergska salarna och de vid denna tid decimerade Lundqvistska rummen. Man ville med utställningen framhålla Bengt Erland Dahlgrens betydelse för uppbyggnaden av det som skulle bli Göteborgs konstmuseum. Problemet var dock, enligt Fredlund, att en del av de konstverk som Dahlgren donerade inte höll så hög kvalitet. Donatorns stora betydelse låg istället i den Dahlgrenska inköpsfonden som finansierat merparten av förvärven till museet under senare tider. Det Dahlgrenska rummet blev en ganska kortlivad företeelse. Det försvann kort tid före renoveringen 2007–2008.²⁶³

Även Fürstenbergska galleriet genomgick förändringar under 1990-talets andra hälft. I december 1994 fick museet medel från Anna Ahrenbergs Fond för att återställa det till ursprungligt utseende. Rummen användes vid tiden även för tillfälliga utställningar ("Kärleken och döden" 1994-1995). Medlen skulle bland annat gå till ny belysning och ommålning av väggarna. Intendent Jonas Gavel drev ärendet och ville renodla hängningen. Målningar som inte hörde till samlingen skulle bort (främst Birgers *Café Ledoyen*), medan andra skulle tillbaka (främst Gauguins *Vinterlandskap* och ett av Marcus Larsons *Vattenfall*). Den stora salen (rum 16) skulle i möjligaste mån hängas som på Carl Larssons akvarell med Raphaël Collins *Sommaren* i fonden. Härigenom skulle en mer komplex bild av Fürstenberg som samlare framträda. Kort därefter drabbades de östliga salarna av svåra mögelskador. Carl Larssons reliefer och Collins *Sommaren* tillhörde de värst drabbade. Som tur var hade redan stora delar av samlingen plockats ner. Collin-målningen satt sedan 1925 fast monterad i en stuckaturram som inte gick att rädda. Efter restaureringen försågs den med en nytillverkad guldrum efter fotografisk förebild av dess ursprungliga ram.²⁶⁴ När Björn Fredlund kom tillbaka till museet i början av 1996 genomfördes förflyttningen av Collins *Sommaren*, medan Richard Berghs *Nordisk sommarkväll* hängdes på kortväggen i

Visitors have become customers. The Göteborg Museum of Art is very much a low-budget variant on this theme.

One feature that singles out the Göteborg Museum of Art from recently built or rebuilt museums is that the visitor still reaches the art on foot. The international trend, particularly outside Europe, has otherwise been to adapt museum buildings to suit cars. Across the world, increasing numbers of visitors approach art through a multi-storey car park, something that naturally affects their experience of the art they encounter. The increased importance of the museum restaurant, where the experience of art is intertwined with gastronomy (including the reviving effects of caffeine and the more mixed results of alcohol consumption) seems also likely to have a bearing on the signification of the works of art to the visitor.

The layout of Gothenburg's re-opened museum in 1996 was in one way the reverse of what had been envisaged in the nineteenth century. Recent work no longer rested on the older, classical art. Instead it is our own age that first meets our gaze in the Stena Gallery, the Falk Hall, and often in the Hasselblad rooms. The three étages were still reserved for art after 1945, even if the top floor had periodically been used as a store room for lack of storage space elsewhere. On the fifth floor of the main building, the older international art was to be found in the Cabinets, the Swedish eighteenth-century in the middle rooms, and the Nordic nineteenth-century in the eastern rooms. On the sixth floor, international art was similarly to the west and Nordic to the east. French Modernists, including Picasso, were concentrated in the room by the west stair. Related Nordic works of the 1910s hung in the room beyond (to the east), followed by a room with Karl Isakson and Carl Kylberg. The Octagon, as before, was devoted to Arosenius, who thus retained his prominent position, and to his east the Nordic 1880s formed a bridge to the Fürstenberg rooms. The southern sequence of galleries began with Nordic turn-of-the-century art, which thanks to the exhibition *Nordic light* (1983) was once again topical. This room also tied in with the Fürstenberg Gallery, which thus became something of a hub on the upper floor. In the middle room hung Nordic and international Impressionism as a contrast to the more sombre turn-of-the-century art. The next gallery (Room 24) was hung with Gothenburg Colourists, and in what had been the eighteenth-century gallery hung works from the Swedish 1910s and 1920s.

rum 18. Några år senare, i samband med utställningen *Amatör/Eldsjäl* placerades även Hasselbergs *Näckrosen* och *Grodan* framför Collins nakna damer. *Grodan* blev kvar efter utställningen fram till renoveringen 2007.

FLENSBURGS FÖRFLYTTNINGAR 2004–2008

2008 öppnades museet åter efter en renovering som främst fokuserat de osynliga delarna av byggnaden: ventilation och klimat. I samband med detta målades väggarna i flera av utställningssalarna om, japanpapper eller UV-film sattes upp på fönstren och ny belysning installerades (lysrören i huvudbyggnaden har ersatts av lister med ställbara spotlights). Kort sagt blev byggnaden vänligare mot konsten, och även mot besökarna.

Den huvudsakliga strukturen av de fasta samlingarna följer även nu det sedan länge fastlagda mönstret: nyare konst i etagen, äldre i huvudbyggnaden, plastisk konst i Skulpturhallen och Sergelgångarna. Men ett närmre studium av dispositionen mellan salarna och hängningarna i dem avslöjar viktiga förändringar. Dessa är i huvudsak signerade Birgitta Flensburg (1944-) som rekryterats som museichef från Norrköpings konstmuseum 2004.

Att förändra hängningen på femte våningen var ett klart uttalat program från den nya museichefen. Redan strax före jul 2003, dvs. ett par månader innan hon tillträdde säger hon till *Dagens Nyheter*: "...det finns en fin samling av både nutida, modern och framför allt äldre konst. I de äldre delarna har väl inte folk sprungit benen av sig direkt. Så det gäller att aktivera samlingarna och hålla intresset uppe."²⁶⁵

När denna text skrivs, i november 2008, återstår ännu att installera sjätte våningen bortom Fürstenbergska galleriet samt etagen. Beslutat är att ett studie- och samlingsrum ska iordningställas vid det västra trapploppet (tidigare rummet för Lundqvists franska modernism-samling). Här ska besökare kunna bläddra i kataloger och tidskrifter och grupper mötas i samband med visningar. Det följer en internationell trend: under 1990-talet återkom sittplatserna på

In 2000 Charlotta Hanner Nordstrand presented her thesis on the collector and benefactor Bengt Erland Dahlgren. To mark this, the room beyond the east stair on the fifth floor (Room 14), where *The Body of Charles XII of Sweden...* had hung since the end of the 1930s, was reorganised by the curator Ingmari Desaix with works from the Dahlgren collection. Most of the works came from the museum's own collections, but a couple were borrowed. Later the loaned works were replaced with pieces from the collections, and the exhibition took on a more permanent air. The end result was another benefactor room in the museum, alongside the Fürstenberg galleries and the – by then decimated – Lundqvist rooms. The exhibition was intended to draw attention to importance in building up what would become the Göteborg Museum of Art. The problem, according to Fredlund, was that a number of the works donated by Dahlgren were not of a particularly high quality. His greatest importance stemmed from the Dahlgren acquisition fund, which had financed the vast majority of the museum's recent acquisitions. The Dahlgren Room was fairly short-lived. It disappeared shortly before the renovations of 2007–2008.²⁶³

The Fürstenberg Gallery also underwent a series of changes in the second half of the 1990s. In December 1994 the museum had received a grant from Anna Ahrenberg's Foundation to restore it to its original appearance. The rooms at that point were also used for temporary exhibitions (*Kärleken och Döden*; Love and death 1994–5). The money was to be used such things as new lighting and repainting the walls. Curator Jonas Gavel took on responsibility for the renovations, and set out to improve the hanging too. Paintings that did not belong to the collection were to be removed (Birger's *Café Ledoyen*) while others were to make their way back (particularly Gauguin's *Winter Landscape* and a Marcus Larson *Waterfall*). The large gallery (Room 16) was, if at all possible, to be hung like Carl Larsson's watercolour, with Raphaël Collin's *The Summer* on the principal wall. By these means a more complex picture of Fürstenberg the collector would emerge. Not long after, the eastern galleries were found to have sustained severe mildew damage. Carl Larsson's reliefs and Collin's *The Summer*, which still had not been moved, were amongst the worst affected. Fortunately much of the collection had already been taken down. The stucco frame in which the Collin had been mounted since 1925 was beyond rescue. After the painting's restoration, it was given a reproduction gold frame based on photographs of the original.²⁶⁴ When Björn Fredlund returned to the

museerna, men inte för att underlätta långsiktigt studium av enskilda verk.²⁶⁶ Istället arrangeras sittgrupper där museets publikationer, i synnerhet aktuella kataloger, ligger utlagda. I sin mest långtgående form iordningställs särskilda utrymmen som studierum, med läsplatser och tillgång till datorer. De är materiella manifestationer av de alltmer utvidgade pedagogiska avdelningarna vid museerna och på samma gång ett uttryck för att högmodernismens tro på det visuellas överhöghet nu är begravd och övergiven. Studierummen och de i salarna utplacerade katalogerna kan också uppfattas som ett utskott av museishopen, som är en annan del av museernas verksamhet som fått allt större betydelse under postmodernismen. Inte sällan är katalogerna försedda med information om att de finns till försäljning.

Det övergripande intrycket av Göteborgs konstmuseum vid ett besök senhösten 2008 är en mer sparsmakad hängning än vad som var fallet före ombyggnaden. Skulpturhallen har färre objekt än på länge. Från denna ser man i den västra kupolhallen Karl Isaksons *Vilande modell*. Vänder man huvudet möts man av Carl Kylbergs *Hemkomsten* i den östra kupolhallen. Härigenom ger två av västkustkolorismens inspirationskällor en föraning om vad som ska möta på översta våningen.

Den största förändringen har skett på mellanvåningen (den femte våningen). I de nederländska/italienska kabinetten har den röda och kastanjebruna brokaden täckts över och väggarna målats i en ljusgrå nyans, som också används i flera andra salar på våningsplanet. Det innersta av kabinetten – där Romdahl ursprungligen installerade Rembrandt – brukas nu för temporära utställningar från museets omfattande tecknings- och grafiksamling. De två andra kabinetten används till renässansmåleri: i det mellersta finns bland annat ryska ikoner och italienska altarmålningar; i det yttersta Lucas Cranachs *Salome* (tidigt 1500-tal) och François de Nommes märkliga fantasiarkitektur (tidigt 1600-tal). Med kabinetten börjar den kronologiska vandringen.

I Barockhallen, det spatiösa rummet vid det västra trapploppet, har 1600-talets stora dukar samlats. Här hänger Ehrenstrahl, tillsammans med bland andra Rubens, Jakob Jordaens och David Teniers dy. I detta rum finns även det enda objekt som återstår av de associationsskapande föremålen: ett perspektivskåp efter Samuel van Hoogstraaten. Från Romdahls tid återfinns även två förgyllda festonger (sannolikt 1700-tal).

museum at the start of 1996, the Collin was finally moved to its new position, while Richard Bergh's *Nordic Summer Evening* was hung on the short wall of Room 18. Several years later, in conjunction with the exhibition *Amatör/Eldsjäl* (Amateur/Enthusiast), Hasselberg's *The Water Lily* and *The Frog* were placed in front of Collin's naked women. After the exhibition, *The Frog* remained in situ until renovation work began in 2007.

FLENSBURG'S ROTATIONS, 2004–2008

In 2008 the museum reopened after renovation of the invisible parts of the building: the ventilation, the air-conditioning, and the heating. In the process, walls were repainted in several of the exhibition galleries, windows were covered with Japanese paper or UV film, and new lighting was installed (the fluorescent lights in the main building were replaced with runs of adjustable spotlights). In short, the building became more art-friendly, and even more visitor-friendly.

The fundamental structure of the permanent collections still follows the long-established pattern: newer art in the s, older in the main building, the plastic arts in the Sculpture Hall and the Sergel passages. Yet a closer study of the disposition between the galleries, and the hanging within them, reveals important changes. These are very much the work of Birgitta Flensburg (1944–) who was recruited from Norrköping's museum of art to be director in 2004.

A change in the hanging on the fifth floor was a clearly stated aim for the new director. Shortly before Christmas in 2003, in other words a couple of months before she took up her post, she said to the newspaper *Dagens Nyheter*: 'There is a fine collection of contemporary, modern, and above all older art. In the older parts people haven't exactly been beating a trail to the door. So there's a need to capitalise on the collections, too keep interest up.'²⁶⁵

At time of writing, in November 2008, both the étages above the Falk Hall and the sixth floor beyond the Fürstenberg Gallery remained to be re-installed. Thus far it has been decided that a study centre and auditorium will be instated next to the west stair (the room that previously housed

Innanför Barockhallen hänger som tidigare det holländska 1600-talet, men kompletterat av en vägg med stilleben från olika perioder. Paulus van den Bosch (1600-tal) och Joachim Bueckelaer (1500-tal) hänger sida vid sida med Pehr Hilleström (1700-tal) och Ragnar Sandberg (1900-tal) i en installation som lätt asymmetriskt, triangulärt reser sig på väggen. (Flensburg använder sig för övrigt i flera hängningar av en triangel med bred bas som kompositionell grund.) Tavelskyltarna är borttagna från ramarna. Information om vem, vad, var och när finns istället samlade på ett inplastat blad som besökaren kan hämta i en hållare vid fönstret. Skyltarna som var utförda i flera olika material och stilar, var svårlästa på avstånd och förfulade verken, anser Flensburg.²⁶⁷

Följande sal, den tidigare Rubenssalen, är installerad med 1700-talets konst; såväl rokokostil som nyklassicism, svensk som utländsk. I detta rum står även två mindre skulpturer på höga räfflade kolonnpedestaler: Johan Tobias Sergels *Amor och Psyke* samt Guillaume Coussins *Putto*. På väggfältet till vänster om fönstret finns en informations-text på svenska och engelska om utställningen, medan upplysningar om de enskilda verken återfinns på väggen nedanför respektive verk. Tvåspråkigheten vittnar om att museet vänder sig till en internationell publik.²⁶⁸ Förflyttningen av informationen från tavelramarna till gnuggbokstäver på väggarna är ett genomgående drag i omhängningen och åstadkommer ett enhetligt uttryck i hela museet.

I det mittersta rummet på femte våningen lät Flensburg åter ta fram Hasselbergs *Farfadern* ur den pilasterförsedda låda som Folke Edwards lät bygga. Förutom *Farfadern* finns i denna sal, följdriktigt, konst från 1800-talets andra hälft. Geskel Salomans *Utvandrare på väg till Göteborg* (1872) tillhör museets publikt mest uppskattade verk. Verk av två på sin tid mycket uppmärksammade kvinnliga konstnärer finns också representerade i detta rum: Sofie Ribbings *Ritande gossar* som tillhör de tidigast införlivade verken i samlingarna (1864; gåva från konstföreningen 1866) och Amalia Lindegrens *Sprattelgubben* (1879).

1800-talet fortsätter i följande rum med flera verk av svenskarna Marcus Larson, Nils Blommér och Carl Johan Fahlcrantz, norrmännen Hans Fredrik Gude, Peder Balke och Thomas Fearnley samt schweizaren Arnold Böcklin. Temat för hängningen är Romantik som ahistorisk företeelse. Insprängd bland 1800-talsmaleriet återfinns även Dick Bengtsson, *Landskap med kyrka* (1969), Max Book,

Lundqvist's collection of French Modernists). Here visitors will be able to leaf through catalogues and periodicals, and guided tours will be able to gather. This reflects an international trend: during the 1990s, seating made a comeback in museums, but not to facilitate the lengthy study of individual works of art.²⁶⁶ Instead, seating arrangements are placed where the museums' publications, and in particular their current catalogues, are out on display. In its most far-reaching form, specific spaces are set aside as study centres, with comfortable seating and computer access. They are the material manifestations of ever-widening educational ambitions, and at the same time an expression of high Modernism's conviction that the supremacy of things visual is now dead and buried. The catalogues set out in the study centres and the galleries can also be seen as an offshoot of the museum shop, another one of the modern museum's activities that has become increasingly important in the postmodern period. Frequently the catalogues are clearly marked with the information that they are for sale in the shop.

The general impression of the Göteborg Museum of Art garnered during a visit in the late autumn of 2008 is that the hanging is now much more sparse than was the case before the renovations. The Sculpture Hall contains fewer objects than it has for along time. From here you can see through to the west Cupola Hall and Karl Isakson's *Reclining Model*. If you turn, you are met by Carl Kylberg's *The Homecoming* in the east Cupola Hall. Two sources of inspiration for the West Coast Colourists thus give a presentiment of what awaits on the top floor.

The greatest change has taken place on the mezzanine (the fifth floor). In the Dutch-Italian cabinet, the red and chestnut-brown brocade has been covered up, and the walls painted a shade of pale grey, a colour also used in several other galleries on the same floor. The innermost Cabinet – where Romdahl had originally installed the Rembrandt – is now used for temporary exhibitions from the museum's extensive collection of drawings and prints. The two other Cabinets are used for Renaissance painting: in the middle, Russian icons and Italian altarpieces; in the first, Lucas Cranach's *Salome* (early sixteenth century) and François de Nome's peculiar, fantastic architecture (early seventeenth century). It is here, in the Cabinets, that the chronological tour begins.

In the Baroque Hall, the spacious room by the west stair, the large seventeenth-century canvases have been brought together. Here we find Ehrenstrahl, along with Rubens, Jakob Jordaens, and David Teniers

Falname (1986), Louise Fenger-Krog, *Fors-Lappland* (1990) samt Eva Kochs video *Evergreen* (2007). Vi ska strax återkomma till en diskussion om detta slags icke-kronologiska hängningar.

Ordningen kan tyckas återställd i nästa rum, som visar 1800-talets intima måleri. Det är frågan om danskt guldåldersmåleri som hängt tillsammans med finländaren Magnus von Wright och svenskarna Joseph Stäck och Gustaf Palm. Vid fönstret står ett bord och två Biedermeierstolar. Dessa skulle kunna tolkas som ett andra exempel på stilhistoriska bryggor (det första var perspektivlådan i Barockhallen) om inte bordets huvudsakliga funktion vore att husera delar av museets miniatyrsamling.

Salen vid det östra trapphuset domineras, som det gjorts sedan 1939, av Gustaf Cederströms *Karl XII:s likfärd* och John Börjesons *Kägelspelaren* som ju installerades redan till museets invigning 1925. Börjeson är även representerad av två små statyetter (*Karl X* och *Jonas Ahlströmer*), Cederström av *Frälsningsarmén*. Framför Karl XII står en av de pallar med flätad rotingsits som museet inreddes med 1925. Förutom historiemåleri samsas i detta rum Johan Krouthéns friluftsmåleri med Carl Larssons porträtt av Suzanne, och dansken Julius Paulsens salongsfäliga modeller med norske Christian Krohgs socialt engagerade måleri (*Sömmerskan*; 1881). Vid en närmre analys av de fyra 1800-talssalarna är rumsföljden alltså varken stilhistorisk eller geografisk. Istället bygger hängningen på fyra lite löst formulerade teman: figurmåleri, romantiskt storslaget landskapsmåleri, intima studier (mestadels landskap), samt (huvudsakligen) figurmåleri i stort format.

Som framgått ovan hade både Ericson och Romdahl visioner om ett museum där utställningsrummen samspelade med de utställda föremålen. Ericson spelade med diskreta medel: utformningen av en taklist eller dörrromfattning. Romdahl var betydligt mer rak på sak. Museichefen arbetade med starka medel: schablonmålningar på väggar, starka färger, tygklädda väggar i de nederländska kabinetten och en stor mängd möbler och dekorativa föremål utplacerade som accenter eller bryggor i salarna. Romdahls vision tunnades ut under perioden 1950-1980, för att få en renässans under Björn Fredlunds regim. 2008 försvann de. Alla väggar – inklusive kabinettens – är nu grå- eller vitmålade. Alla mattor och draperier och nästan samtliga möbler är borttagna, utom i Fürstenbergiska galleriet. Det är ur

the younger. In this room there is also the only object that remains of the association-creating objects: a perspective box after Samuel van Hoogstraaten. From Romdahl's time there are also two gilt festoons, probably eighteenth-century.

Beyond the Baroque Hall hang the Dutch seventeenth-century works, as before, now complemented with a wall of still-lives from different periods. Paulus van den Bosch (seventeenth century) and Joachim Bueckelaer (sixteenth century) hang side by side with Pehr Hilleström (eighteenth century) och Ragnar Sandberg (twentieth century) in a triangular installation that, with slight asymmetry, runs up the wall. (Flensburg uses a broad-based triangle as the compositional basis for several hangings elsewhere.) The labels have been removed from the frames. Instead, information about who, what, where, and when is all collected on a plasticised sheet that the visitor can pick up from a rack by the window. The labels, all in different materials and styles, were difficult to read at a distance and did nothing for the pictures, in Flensburg's opinion.²⁶⁷

The next gallery, the former Rubens gallery, is hung with eighteenth-century art; both Rococo and neo-Classical, Swedish and foreign. The room also holds two smaller sculptures set on high, fluted column pedestals: Johan Tobias Sergel's *Cupid and Psyche* and Guillaume Cousin's *Putto*. On the panel to the left of the window there is information in Swedish and English about the exhibition, while information about individual works is provided on the wall beneath the piece in question. The bilingualism is an indication that the museum is addressing an international audience.²⁶⁸ Moving the information that used to be on the picture frames to the walls is a consistent feature of the rehanging, and creates a uniform impression throughout the museum.

In the middle room on the fifth floor, Flensburg has released Hasselberg's *The Grandfather* from the pilaster-clad housing that Folke Edwards had erected. As well as *The Grandfather*, the gallery, logically enough, shows art from the second half of the nineteenth century. Geskel Saloman's *Emigrants on the way to Gothenburg* (1872) is one of the museum's most popular works. Work by two of the most notable women artists of their day is also on show in this room: Sofie Ribbing's *Boys drawing*, one of the earliest additions to the collection (1864; given by the Art Society in 1866), and Amalia Lindegren's *Jumping Jack* (1879).

The nineteenth century continues in the next room with several works by the Swedes Marcus Larson, Nils Blommér, and Carl Johan Fahlcrantz;

denna synvinkel ett mer modernistiskt museum än någonsin tidigare som framträder 2008. Å andra sidan bryter den icke-kronologiska, tematiska hängningen och dess plötsliga kluster av målningar i grunden med modernismens estetik som betonar det autonoma verket.

Flensburgs arrangemang understryker konstens visuella status, också det ett drag som förknippas med högmodernismen. Störande texter har flyttas längre bort från verken. Där det har varit möjligt har målningarna hängt på krokar istället för i trådar vilket – oberäknat alla andra skäl – får dem att framträda mindre som fysiska objekt och mer som bilder. I museets barndom hängde, som framgått ovan, målningarna i de övre registren ut från väggen, och till och med över hörn. Ingen kunde för ett ögonblick glömma bort målningarnas existens som fysiska objekt i rummet. Under senare år har experiment åter gjorts med att hänga målningar fritt i rummet, med hjälp av exempelvis gallerväggar, så att besökarna kan se dem från alla håll.

Det är egentligen inget märkligt med detta motsägelsefulla eller mångfacetterade hängningsparadigm. Det följer internationella mönster i synen på vad ett konstmuseum bör vara. Två huvuddrag är urskiljbara i samtiden:

1) Kronologiska hängningar har fått träda tillbaka till förmån för tematiska. Historicismen som utställnings- och tolkningsparadigm har försvagats avsevärt.²⁶⁹ Detta kan även förstås som att hängningar utan *auteur* misstros. Ett bestående spår av postmodernismen är att installationer som till synes bygger på naturliga förhållanden såsom tid och plats dekonstrueras.

2) En våg av svala, neominimalistiska installationer, där inget tillåts störa verkens autonomi och estetiska verkan, har sköljt bort postmodernismens tunga, textorienterade presentationer. Hängningarna betonar verken som värda ett uppmärksam betraktande, i avskildhet från störande inslag inklusive förklarande texter.

I Göteborgs konstmuseums nyhängning syns, som framgått ovan, spår av båda dessa tendenser. Den nya hängningen lämnar delvis kronologin, med tematiska hängningar av bland annat stilleben och romantiskt måleri. Arrangemangen är samtidigt ofta mer sparsmakade än tidigare. Idén bakom den homogeniserade hängningen är att konst är konst, oavsett tid eller ort. Den ska bedömas och beundras som estetiska verk, och behöver ingen ”hjälp” av sidenbrokader, möbler eller annan dekor.

the Norwegians Hans Fredrik Gude, Peder Balke, and Thomas Fearnley; and the Swiss Arnold Böcklin. The theme of the hanging is Romanticism as an ahistorical phenomenon. Interspersed with the nineteenth-century paintings are works by Dick Bengtsson *Landscape with church* (1969), Max Book *Fablane* (1986), Louise Fenger-Krog *Fors-Lappland* (1990), and Eva Koch's video *Evergreen* (2007). We shall shortly return to a discussion of this kind of non-chronological hanging.

Traditional order is restored in the next room, with the nineteenth century's more intimate paintings, here Danish Golden Age paintings hung alongside the Finn Magnus von Wright and the Swedes Joseph Stäck and Gustaf Palm. By the window are a table and two Biedermeier chairs. These could perhaps be interpreted as another example of a historical bridge (the first being the perspective box in the Baroque Hall) were it not for the fact that the table's main function is to house part of the museum's collection of miniatures.

The gallery next to the east stair is dominated, as it has been since 1939, by Gustaf Cederström's *The Body of Charles XII...*, while John Börjeson's *Skittle-player* has been there since the opening in 1925. Börjeson is also represented by two small statuettes (*Charles X Gustaf of Sweden* and *Jonas Ahlströmer*), Cederström by *The Salvation Army*. In front of *Charles XII* stands one of the cane-seated stools with which the museum was originally furnished in 1925. As well as the historical paintings, the room also brings together Johan Krouthén's *en plein air* painting with Carl Larsson's portrait of Suzanne, the Dane Julius Paulsen's socially acceptable models with the Norwegian Christian Krohg's socially committed painting (*The Seamstress*, 1881). On closer analysis, the sequence of the four nineteenth-century galleries is thus neither true to period nor geographically consistent. Instead, the hanging is constructed around four, fairly loose themes: figurative painting, romantic landscape painting on the grand scale, intimate studies (mostly landscapes), and (primarily) large format figurative painting.

Both Ericson and Romdahl had envisaged a museum where the exhibition space would interact with the objects on display. Ericson adopted discreet methods: the design of a cornice or a lintel. Romdahl was less given to beating about the bush. The director worked with strong means: stencils on the walls, strong colours, fabric-hung walls in the Dutch Cabinets, and large amounts of furniture and objets d'art stationed through the galleries

En bieffekt av ommålningen av salarna är att de avvikande arkitektoniska elementen i salarna framträder tydligare. Det gäller exempelvis de förgyllda taklisterna i kabinetten. Andra detaljer har lyfts fram genom ljussättningen, som det målade taket i Barockhallen. Vi tittar inte mycket på taken nuförtiden, utbrast O'Doherty 1976.²⁷⁰ Med modernismen försvann inte bara takmålningarna och hängningen av tavlor vid takfoten, utan även alla slags profileringar och utsmyckningar av innertaken. Modernismens museivägg möter taket vinkelrätt utan övergång i form av lister.

Ett tecken för den tid som har kallats postmodern är det fragmentariska. Tilltron till ”stora berättelser”, sammanhållna presentationer och heltäckande översikter upplöses och ersätts av fragmentets retorik och estetik. Antologin efterträder monografin som diskursiv form. Den tillfälliga utställningen avlöser den permanenta presentationen. Det är frågan om tendenser snarare än definitiva skiften, men de är inte desto mindre märkbara. Tongivande institutioner som Tate Gallery i London och Whitney Museum of American Art i New York visar numer sina samlingar i form av tillfälliga utställningar. Detta gäller under Lars Nittves ledarskap även för Moderna Museet i Stockholm. En liknande inställning kan skönjas i och med 2008 års omhängning av Göteborgs konstmuseum, då nyare verk växlades in i de äldre samlingarna på femte våningen med inställningen att inga hängningar är för evigt. Idén om att växla verk ur samlingarna är även tydlig i grafikkabinettet. Det faktum att de flesta museer endast har plats att visa en bråkdel av sina samlingar i kombination med en avtagande tro på möjligheten för institutionerna att göra auktoritativa urval förklarar mycket av förändringen. Ett resultat av denna utveckling är att kategorierna ”tillfälliga utställningar” och ”permanenta samlingar” smälter samman. Denna process förstärks av de politiska kraven på höga besöksiffror i kombination med tron på att utställningar lockar fler än fasta samlingar.

Att blanda verk från olika tidsperioder var ett utställningskoncept som började vinna genklang på 1980-talet, men då främst i tillfälliga utställningar. Uppmärksammade exempel är Rudi Fuchs *Documenta 7* 1982 och hans omhängning av Gemeentemuseum i Haag, liksom Harald Szeemanns *A-Historische Klanken* på Boymans-van Beuningen Museum i Rotterdam 1988.²⁷¹ I början av 1990-talet gjorde även Peter Greenaway några uppmärksammade utställ-

as accents or bridges. Romdahl's vision was watered down in the period 1950-80, but had a renaissance in Björn Fredlund's day. Come 2008 both vanished. All the walls, including the in Cabinets, are now painted grey or white. All the carpets and draperies, and nearly all the furniture, are gone, except from the Fürstenberg Gallery. From this viewpoint a more Modernist museum than ever has emerged. On the other hand, the non-chronological, thematic hanging, with its sudden clusters of paintings, is a significant departure from a Modernist aesthetic which emphasises the autonomy of works of art.

Flensburg's arrangement underlines the visual status of the art, a feature much associated with high Modernism. Distractions such as background information have been moved further away from the exhibits. Where it has been possible, the paintings have been hung on hooks instead of on wire which – to ignore all other reasons – makes them appear less as physical objects and more as pictures. In the museum's infancy, the paintings in the upper registers had been hung leaning out from the wall, and even over corners. No one for a moment could forget the paintings' existence as physical objects in the room. In recent years experiments have been made with hanging paintings freely in the room, with the help for example of grid-wall partitions, so that visitors can see them from all sides.

In fact there is nothing particularly strange about this contradictory or diverse hanging paradigm. It follows international models in its view of what a museum of art ought to be. Two main features can be discerned at thus far:

1) Chronological hangings have taken a step back in favour of thematic hangings. Historicism as paradigm for exhibition and interpretation has been considerably weakened.²⁶⁹ This of course can be understood as meaning that hangings without *auteur* are suspect. An enduring trait in Postmodernism is that installations that apparently build on natural circumstances such as time and place must be deconstructed.

2) A wave of cool, neo-minimalist installations, where nothing is allowed to disturb the autonomy of the work and its aesthetic impact, has washed away Postmodernism's heavy, text-oriented presentations. The hangings assert that the work is worthy of an attentive spectator, isolated from disruptive elements such as explanatory texts.

As we have seen, in the Göteborg Museum of Art the new hanging shows evidence of both of these tendencies. It leaves chronology behind, at least in part, with its thematic hangings of still lifes and Romantic paint-

ningar/multimedia-installationer där föremål från olika tider och kulturella kontexter blandades (*The Physical Self*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam 1991; *100 Objects to represent the World*, Akademie der bildenden Künste Wien, m.fl platser 1992 och *Stairs*, Geneve 1995). Äldre föregångare är Willem Sandbergs utställning *Modern Art Old and New* på Stedelijk Museum i Amsterdam 1955, liksom utställningar redan på 1910- och 1920-talen som blandade modernistisk och primitiv konst.²⁷² Det som antagligen haft störst betydelse för senare års utveckling är emellertid de omhängningar som gjordes av Tate Modern och Tate Britain år 2000 där verk från olika skolor och tider blandades. Det blev dock ganska kortvariga experiment på de flesta håll. Att blanda föremål från olika tider och kulturer bygger ofta på en föreställning om att konsten är en global och ahistorisk företeelse, ett uttryck för människans inneboende skaparkraft och kreativitet. Andre Malraux pekar i *Le Musée Imaginaire* (1952) hur detta är en följd av reproduktionsmediernas inflytande på museerna. Genom fotografiet blev all världens konst tillgänglig och jämförbar, i ett medium som undertrycker skillnader i storlek, material, lokal och tid.

Den högmodernistiska hängningen, när varje verk fick gott om plats och isolerades från sina grannar, underströk att varje objekt var betydelsefullt och värt att betraktas.²⁷³ På Göteborgs konstmuseum 2008 hänger som vi sett en del av samlingarna i täta ensembler, exempelvis stilleben. Varje enskild målning underordnas helheten. Det kan på ett plan minna om 1800-talets täta hängningar, men med den betydelsefulla skillnaden att helhetsarrangemanget är estetiskt ordnat. Stora delar av väggarna har lämnats tomma. Stilleben som grupp framstår som värda att betrakta, även om inte varje enskild målningens unika värde betonas. Genom att växla in nyare verk önskar Flensburg vitalisera och aktualisera de äldre samlingarna. Hon framhåller också att sparsmakade hängningar kan verka avskräckande på publiken, på samma sätt som man kan dra sig för att gå in i ödsliga rum.²⁷⁴

Med den postmoderna vändningen kan framhållandet av enskilda mästerverk uppfattas som totalitärt. Psykologiska experiment redan på 1930-talet visade att de flesta besökare gav de verk som framhölls genom hängningen mest uppmärksamhet, oavsett verkens konstnärliga kvaliteter.²⁷⁵ Vid tätare hängningar, såsom på 1800-talets stora

ing. The arrangement is, at the same time, often more discriminating than before. The idea behind the homogenised – and homogenising – hanging is that art is art, regardless of time or place. It should be judged and admired as aesthetic work, and needs no ‘help’ from silk brocades, furniture, or other décor.

One side-result of repainting the galleries is that any unique architectural elements appear all the more clearly. This is true of the gilt cornices in the Cabinets, for example. Other details have been brought to the fore using lighting, such as the painted ceiling in the Baroque Hall. We do not look at ceilings much these days, exclaimed O’Doherty in 1976.²⁷⁰ With Modernism, ceilings lost not only their paintings and the pictures hung at their edges, but also all kinds of mouldings and ornamentation. Modernism’s museum wall meets the ceiling at right angles, without a transition in the shape of a border.

One characteristic of what is commonly referred to as the postmodern period is fragmentation. Faith in ‘great narratives’, coherent presentations, and all-embracing overviews is abandoned, to be replaced by the rhetoric and aesthetic of the fragment. The anthology succeeds the monograph as the discursive form of choice. The temporary exhibition succeeds the permanent display. It is a matter of tendencies rather than definitive shifts, but it is none the less striking for that. Trendsetting institutions such as the Tate Gallery in London and the Whitney Museum of American Art in New York now show their collections in the form of temporary exhibitions. This is also true of Moderna Museet in Stockholm under Lars Nittve’s leadership. A similar attitude can be seen with the 2008 re-hanging of the Göteborg Museum of Art, where newer works are rotated into the older collections on the fifth floor, and a strong sense that no hanging is for ever. The idea of rotating works from a collection is also much in evidence in the print Cabinet.

The fact that most museums only have the space to show a fraction of their collections at any one time, combined with a waning belief in the ability of institutions to make authoritative choices, explains much of the change. A result of this development is that the categories ‘temporary exhibition’ and ‘permanent collection’ are merging. The process has been intensified by political demands for high visitor numbers, combined with a belief that exhibitions attract more visitors than permanent collections.

Mixing works from different periods was an exhibition concept that began to gain ground in the 1980s, although then mostly in temporary

utställningar, måste betraktaren själv urskilja vad som är värt extra uppmärksamhet. Av samma skäl riktas under postmodernismen kritik mot dramatisk spotlightbelysning av verken som skapar en aura kring dem. Detta slags belysning övertogs från den kommersiella världen, även det redan under 1930-talet.²⁷⁶

Den nya hängningen har även pedagogiska implikationer. Traditionella kronologiska hängningar bygger, som ovan diskuterats, på att publiken besitter eller får konsthistoriska kunskaper. De implikerar ett före och ett efter. För pedagogerna innebär detta ett problem: det blir svårare att föra tematiska diskussioner och jämföra verk från olika tider. Med den nya hängningen kan sammanhållna diskussioner om exempelvis stillebenmåleri lättare föras.

Pedagogiska hänsyn är också tydliga i nyinstallationen av Fürstenbergiska galleriet.²⁷⁷ Rummen tillhör de mest välbesökta i museet med många visningar. Huvudansvaret för nyhängningen vilade på 1:a intendent Barbro Ahlfort. Collins *Sommaren* flyttades åter till sidogalleriet (rum 18) och Birgers konstnärfrukost till fonden av den stora salen, där den kan fungera som demonstrationsobjekt av parissvenskarna. På väggen till vänster om konstnärfrukosten hänger Carl Larssons akvarell från det Fürstenbergiska palatset, Hugo Birgers utsikt från palatset över Brunnsparken samt hans interiör från hemmet vid elektrisk belysning. Kring dessa tre verk kan en berättelse om Göthilda och Pontus Fürstenberg och deras betydelse för Göteborg och konsten inledas.

Den stora salen innehåller dessutom två målningar av Alfred Wahlberg ("den förste parissvensken") och två impressionistiska 1880-talsverk av Karl Nordström inramar Birgers konstnärfrukost. På den västra väggen hänger ytterligare en målning av Birger, *Frukost under ferian i Granada*, samt mer realistiska verk av Erik Werenskiöld, Christian Krogh och Albert Edelfelt. Hasselbergs *Snöklocka* står mitt i rummet och hans byster av paret Fürstenberg inramar hissen. Frånvaron av målningar vid hissen underlättar för grupper att samlas. I smutten vid sidan av hissen finns en utställning om Fürstenberg (endast på svenska).

Tittar man västerut från den stora salen i det Fürstenbergiska galleriet in i rum 19 ser man Ernst Josephsons *Näcken*. Åt motsatt väderstreck, i den långsträckt rum 18 hänger Richard Berghs *Nordisk sommarkväll*. Dessa nyckelverk är tänkta att locka publiken vidare.

exhibitions. Notable examples were Rudi Fuchs' *Documenta 7* in 1982 and his rehanging of the Gemeentemuseum in The Hague, along with Harald Szeemann's *A-Historische Klanken* at the Boymans Van Beuningen Museum in Rotterdam in 1988.²⁷¹ At the start of the 1990s, Peter Greenaway staged some much-discussed exhibitions cum multi-media installations where objects from different periods and cultural contexts were mixed (*The Physical Self*, the Boymans Van Beuningen Museum 1991; *100 Objects to Represent the World*, Akademie der bildenden Künste, Vienna 1992 and elsewhere; and *Stairs*, Geneva 1995). Older precursors were Willem Sandberg's exhibition *Modern Art Old and New* at the Stedelijk Museum in Amsterdam in 1955, and of course all the exhibitions in the 1910s and 1920s that mixed Modernist and primitive art.²⁷² Probably the single most important factor in recent developments, however, was the rehanging of Tate Modern and Tate Britain in 2000, in which works from different schools and periods were mixed. However, they were to be fairly short-lived experiments in most places. The mixing of objects from different times and cultures often stems from an assumption that art is a global and ahistorical phenomenon, an expression of mankind's innate creativity. As Andre Malraux pointed out in *Le Musée Imaginaire* (1952), this is a consequence of the reproduction media's influence on museums. Through photography, all the world's art has become accessible and comparable in a medium that suppresses differences in size, material, location, and time.

High-Modernist hanging, when each work is given plenty of space and is isolated from its neighbours, underlines the fact that each object is significant and worthy of contemplation.²⁷³ At the Göteborg Museum of Art in 2008, parts of the collections, as we have seen, are hung in close ensembles, an example being the still lifes. Each individual painting is subordinate to the whole. At one level it brings to mind the compact hangings of the nineteenth century, but with a significant difference; the overall arrangement is now an aesthetic one. Large areas of the walls have been left empty. The still lifes as a group appear worthy of our attention, even if not every individual painting's unique value is emphasised. By rotating in new work, Flensburg wishes to revitalise and update the older collections. She has also emphasised that spacious hanging can be off-putting for the public, in the same way that people avoid going into deserted rooms.²⁷⁴

With the turn of the post-modern tide, an installation that gives prominence to individual masterpieces can be seen as totalitarian. As early as the 1930s, psychological experiments showed that most visitors paid the

Rum 18 ägnas, som tidigare, främst åt 1890-talets konst med verk av bland andra Karl Nordström, Nils Kreuger, Prins Eugen, Vilhelm Hammershøi och Olof Sager-Nelson.

I rum 19 finns porträtt av Göthilda och Pontus Fürstenberg av Anders Zorn och Ernst Josephson. Höjdpunkten, bredvid *Näcken*, är dock Krøyers *Hip, hip, hurra!* Här hänger även verk av Liljefors, Theodor Philipsen, Louis Sparre, Nils Kreuger, Hanna Pauli och Julius Paulsen.

Arrangemanget är som helhet mer sparsmakat än före renoveringen. Det finns färre möbler och inga prydnadsföremål. Texterna har liksom på femte våningen flyttats från ramarna till väggarna. Strävan efter en estetisk och pedagogisk hängning har varit viktigare än att ge en känsla av att träda in i donatorernas hem. Med undantag för Collin och Lefeuvres skulpturer är det uteslutande nordisk konst som visas. Gauguins *Vinterlandskap* visas som tidigare med den franska konsten. En vilja att underlätta berättandet om Fürstenberg samsas med en önskan om att visa bra verk.

SLUTHÄNGT

Denna studie har visat hur Göteborgs konstmuseum har befunnit sig i en dialog med andra museer, inom och utom Sverige, för att finna de bästa sätten att arrangera sina växande samlingar. Förändringarna kan förstås både i termer av kontinuitet och förnyelse, experimentlust och spårberoende. Lindholms hängningar över hörn, Romdahls intima kabinett, Fredlunds pedagogiska tidsaccessoarer och Flensburgs triangulära kluster är alla originella förnyelser, inte minst vid en nationell jämförelse.

Hängningar har blivit ett framträdande internationellt forskningsfält under de senaste 15–20 åren. Fokus har i viss utsträckning förflyttats från verket i sig till dess iscensättning. Men även om betydelsefulla studier gjorts av institutioner som Louvren, Bode-Museum och Museum of Modern Art är det tillgängliga jämförelsematerialet ännu litet. I synnerhet för diakrona studier. Det mesta av den forskning som

most attention to prominently hung works, regardless of the works' artistic qualities.²⁷⁵ With closer hangings, like those of the large exhibitions in the nineteenth century, the viewers must themselves pick out what is worth their extra attention. For the same reason, Postmodernism saw criticism of the fashion for dramatic spotlighting trained on works of art to create an aura around them. This kind of lighting had been adopted from the commercial world, this too in the 1930s.²⁷⁶

The new hanging has also educational implications. Traditional, chronological hangings, as we have seen, assume that the visitor has or will have knowledge of art history. It implies that there is a before and an after. For education staff there is often a problem with this: it becomes harder to conduct thematic discussions and to compare works from different periods. Conversely, with the new hanging, a coherent discussion of, say, still life painting is easier to conduct.

Educational considerations are also much in evidence in the most recent installation in the Fürstenberg Gallery. The rooms are amongst the most visited in the museum, with many guided tours.²⁷⁷ Chief responsibility for the new hanging fell to the senior curator, Barbro Ahlfort. Collin's *Summer* was once again moved to the side gallery (Room 18), and Birger's breakfast scene is now back on the dominant wall of the large gallery, where it can serve as a demonstration painting when talking about the Parisian Swedes. On the wall to the left of the breakfast hangs Carl Larsson's watercolour from the Fürstenberg mansion, Hugo Birger's view from the mansion over Brunnsparken, and his interior of the house with electric light. These three works can be used together to underpin the narrative of Göthilda and Pontus Fürstenberg and their significance for Gothenburg.

The large gallery also contains two paintings by Alfred Wahlberg ('the first Parisian Swede'), while two Impressionist works from the 1880s by Karl Nordström flank Birger's breakfast. On the west wall there is another painting by Birger, *Lunch during La Feria in Granada*, and more realistic works by Erik Werenskiöld, Christian Krohg, and Albert Edelfelt. Hasselberg's *Spring Snowflake* stands in the middle of the room, and his busts of the Fürstenbergs frame the lift door. The absence of paintings by the lift makes it easier for tours to gather there. Just next to the left there is an exhibition about Fürstenberg (in Swedish only).

If you look west from the large Fürstenberg gallery into Room 19 you see Ernst Josephson's *The Water Sprite*. In the other direction, down Room

undersökt hängningar har dessutom primärt intresserat sig för tillfälliga utställningar, inte ordnandet av permanenta samlingar. De tillfälliga utställningarna är också i allmänhet bättre dokumenterade av museerna.

Den för mig mest förvånande insikten under arbetet är att det mesta som sägs och skrivs om hängningar fortfarande bygger på två modernistiska myter:

- 1) Att 1800-talets museer var tapetserade med tavlor från golv till tak.
- 2) Att högmodernismens utställningsrum följde den vita kubens estetik.

Dessa två myter hänger intimt samman. Den första är en projektion av den andra, dvs. modernismens företrädare behövde ett skräckscenario att kontrastera sin egen (sparsmakade) utställningsetetik emot. Att dessa myter under modernismen närts av branschen, dvs. museer, konsthallar, gallerier etc. är knappast förvånande. Det handlar om positioner och positioneringar på ett konstfält där makten över historien är en viktig faktor. Men varför har inte forskarvärlden kritiskt granskat dessa föreställningar?

Ett skäl kan vara forskningens försvagade position på museerna. Det finns med några få undantag när inga starka forskningsmiljöer, som självständigt och kritiskt förmår granska museernas historia. Museernas verksamhet premierar, i den mån forskning förekommer, studier i samband med utställningar och verkskataloger. Historiografiska undersökningar är mer sällsynta. Samtidigt har universitetsforskningen, som inledningsvis noterades, förlorat sina tidigare starka band till museivärlden. För att kritiskt kunna granska exempelvis hängningar krävs att forskarna har tillgång till både museernas arkiv och deras muntligt traderade berättelser. I avsaknad av detta har den akademiska forskarvärlden ofta kommit att reproducera modernismens myter som om de vore sanningar.

Den första myten, om 1800-talets hängningar, kan leva vidare för att de faktiska omständigheterna fallit i glömska och historisk evidens begravts i arkiven. Att 1800-talets hängningar uppvisar en stor mångfald, experimentlusta och uppfinningsrikedom råder det ingen tvekan om för den som tar del av bilddokumentationen. Lindholms hörnhängningar är bara ett exempel.

Livskraften hos myten om den vita kuben är måhända märkligare, eftersom den rör en tid som många har personliga minnen från.

18, hangs Richard Bergh's *Nordic Summer Evening*. These key works are intended to draw the public onwards. Room 18, as before, is largely given over to the 1890s, with works by Karl Nordström, Nils Kreuger, Prince Eugen, Vilhelm Hammershøi, and Olof Sager-Nelson.

In Room 19 there are portraits of Göthilda and Pontus Fürstenberg by Anders Zorn and Ernst Josephson. However, the absolute highlight, next to *The Water Sprite*, is Krøyer's *Hip, hip, hurrah!* There are also works by Liljefors, Theodor Philipsen, Louis Sparre, Nils Kreuger, Hanna Pauli, and Julius Paulsen.

The arrangement is generally more selective than it was before the renovation. There is less furniture and no objets d'art. As on the fifth floor, the explanatory texts have been moved from the frames to the walls. The pursuit of an aesthetic and pedagogic hanging has clearly been more important than giving a sense of walking into the benefactors' home. With the exception of Collin and Lefèbvre's sculptures, only Nordic art is on display. Gauguin's *Winter Landscape* is once again exhibited with the French art. A willingness to make it easier to narrate the Fürstenbergs' role agrees well with the desire to display good art.

THE FINAL HANGING

This study has shown how the Göteborg Museum of Art has engaged in a dialogue with other museums, both in Sweden and beyond, to find the best way of arranging its growing collections. The resultant changes can be understood in terms of continuity and innovation, experimentation and intransigence. Lindholm's hangings across corners, Romdahl's intimate cabinets, Fredlund's edifying period accessories, Flensburg's triangular clusters; all were original innovations, not least in a national comparison.

The hanging of works of art has become an international field of research in the last fifteen to twenty years. The focus has to a certain extent shifted from the work itself to its setting. Yet although institutions such as the Louvre, the Bode Museum, and MoMA have undertaken significant studies, the material available for international comparison remains

Jag kan se några förklaringar till dess livskraft:

1) Starka metaforer omskapar verkligheten. Brian O'Dohertys bild av den vita kuben är osedvanligt lyckad. Även om han själv främst använder den metaforiskt – det handlar om dekontextualiserade utställningsrum som stänger ute världen – har den kommit att uppfattas som något högst konkret, och i förlängningen faktiskt haft ett inflytande över hur utställningsrum formges. Många gallerister och kuratorer anser faktiskt numer att vita väggar *är* bäst för konsten.

2) Det fotografiska felslutet. Svart/vita installationsfoton får oss att tro att modernismens utställningsrum var vita. Inte minst MoMA har drabbats av detta. Alfred H Barr, Philip Johnson m.fl. arbetade ofta med starka färger på väggar och golv. Johnson ansåg för övrigt att vita väggar dödade konsten ("Never, never use white for painting"²⁷⁸), och i de många museibygnader han ritade är väggarna ofta beige. Men för den som bara ser reproducerade bilder från MoMA:s normgivande utställningar, utan att ha tillgång till de arkivhandlingar som beskriver bland annat färgsättningen, är det lätt att läsa in den vita kubens estetik där den inte har funnits.

3) Fokuseringen på verken i sig. Jag har slagits av att jag sällan själv minns hur olika utställningsrum sett ut. Det gäller även många kollegor jag talat med under arbetets gång, i synnerhet de som inte arbetar vid museer. Som konsthistoriker har vi länge fått lära oss att se till verket och de kontexter vi placerar det i handlar nästan aldrig om den fysiska utställningskontexten.

Märkligt nog tycks den vita kuben ha förverkligats i bred skala först under postmodernismen, den tid som ju annars förknippas just med en kritik av modernismens estetik. I renodlad form har den dock inte existerat i Göteborgs konstmuseum, utom möjligen under någon tillfällig utställning. Tillbyggnaden 1968 har visserligen vita väggar, men också en struktur som programmatiskt öppnar sig mot omvärlden, gestaltningsmässigt såväl som symboliskt, liksom mycket av den verksamhet som bedrivits där.

En med den vita kuben sammanhängande myt är att modernismen primärt intresserade sig för konstens visuella karaktär. Målningar som hänger spatiöst på vita väggar utan synliga upphängningsanordningar eller störande tillägg (ramar, skyltar, möbler etc.) är sinnebilden för modernistisk konst. Denna bild av modernismen har sitt ursprung i den amerikanske konstkritikern Clement Green-

small. The situation is particularly poor for diachronic studies. Moreover, most of the research that has looked at hangings and installation has concentrated on temporary exhibitions, not the organisation of permanent collections. Temporary exhibitions are also generally better documented by the museums.

For me the most surprising insight is that most of what is said and written about the display of works of art still builds on two Modernist myths:

1) That nineteenth-century museums were plastered with paintings from floor to ceiling.

2) That high Modernism's exhibition spaces obeyed the aesthetic of the white cube.

These two myths are intimately related. The first is a projection of the second, in the sense that the advocates of Modernism needed a nightmare scenario in stark contrast with their own (discriminating) exhibition aesthetic. That these myths were fomented by the trade – museums, art galleries, and the like – in Modernism's heyday is hardly surprising. It comes down to position – and positioning – in a branch where power over history is an important factor. But why has the scholarly community not critically examined these assumptions?

One reason may be the weakened position of research at museums. With only a few exceptions, there are no strong research groups that are prepared to examine museum history independently and critically. The museums, to the extent that research exists at all, put a premium on studies connected to their exhibitions and catalogues. Historiographical studies are even more rare. At the same time, as we have seen, university research has lost its previously strong ties to the museum world. In order to examine museum display critically, it is essential that scholars have access both to the museum archives and to orally transmitted anecdotes and information. In the absence of this access, the academic community has often been reduced to reproducing Modernism's myths as if they were eternal truths.

The first myth, the one about nineteenth-century hangings, lives on because the actual circumstances have been forgotten, and the historical evidence lies buried in the archives. That nineteenth-century hangings demonstrated great variety, inventiveness, and relish for experiment, there is no doubt for anyone who has consulted the visual evidence. Lindholm's corner hangings are just one example.

bergs uppfattning om att konstarna strävar efter att utveckla sina respektive särarter (mediespecificitet).²⁷⁹ Och i den amerikanska postmodernismens ”uppgörelse” med Greenbergs konstsyn.

Detta är emellertid en grovt förenklad bild av modernismen. Många av dess mest betydelsefulla konstnärer var minst lika intresserade av konstverkens materiella egenskaper vilket också betonas på utställningar och i installationer. El Lissitzkys ”Abstrakta kabinett” på Hannover Landesmuseum 1927–1928 är ett tydligt exempel på detta. Fredrick Kieslers installationer under 1920-talet ett annat.²⁸⁰ Flertalet dada- och surrealistutställningar betonade också verkens objektgenskaper, laborerade med teatrala iscensättningar och blandade medier (text, ljud, bild osv).

Även föreställningen om att modernismen undvek störande tilllägg kan diskuteras. Alfred Barr och Philip Johnson använde sig flitigt av förklarande skyltar på sina inflytelserika utställningar på MoMA. Mary Anne Staniszewski konstaterar i sin studie av MoMA att ”Alfred Barr exhibitions did not consist of art works in decorative, or even vaguely stylistic, arrangements; they were compositions in which wall labels explicitly linked the works of art historically and conceptually...”²⁸¹ Det är först när modernismens berättelse är självklar för nästan alla besökare som den inte längre behöver återges på museiväggarna. Detta sker först under postmodernismen.

Ett annat sätt än den vita kuben att arrangera konst så att den kan betraktas isolerat och utan störande inslag, är vad vi kan kalla ”den svarta kubens estetik”, dvs. iscensättningar i mörka rum med spotlight-belysning. Genom den riktade belysningen kan publikens uppmärksamhet styras mer kraftfullt än i den vita kuben. Målningarna förlorar mycket av sin materiella närvaro, saker som penselskrift och dukens beskaffenhet blir inte lika synliga. Istället framträder de som immateriella visioner och nästan svävande mot den mörka bakgrunden.

Det är inte bara ”den vita kuben” som vittnar om metaforernas makt över tanken. Inledningsvis reflekterades över bruket av uttryck som ”hängningar” och talet om museer som mausoleer. Avslutningsvis finns det skäl att även fundera över begreppet ”fasta samlingar”. Som vi sett arrangeras de permanenta utställningarna regelmässigt om. Hur de ordnas, vilka verk som väljs ut och vilken kontext de placeras i är ett uttryck för såväl individuella beslut som trender i tiden. Vi har ännu inte nått historiens slut.

The longevity of the white cube myth is perhaps more striking since it deals with a period of which many have personal memories. Of the possible reasons for its survival, I would number:

1) Powerful metaphors recreate reality. Brian O’Doherty’s image of the white cube is an unusually successful one. Even if he mostly uses it metaphorically – when talking of the decontextualised exhibition space that shuts out the world – it has come to be understood as something very real, and by extension it has had a direct influence on how actual exhibition spaces have been designed. Many art-gallery owners and curators now really do believe that white walls *are* best for art.

2) The photographic fallacy. Black and white installation photos have given the impression that Modernism’s exhibition spaces were white. No less an institution than MoMA has been afflicted by this canard. Alfred H. Barr, Philip Johnson, and the rest often worked with strong colours on the walls and floors. Incidentally, Johnson held that white walls killed art (‘Never, never use white for paintings’),²⁷⁸ and in the many museum buildings he designed, the walls were often intended to be beige. But for those who have only seen reproductions of MoMA’s normative exhibitions, without access to the archive material that provides descriptions of the colouration, for example, it is easy to read the white cube’s aesthetic into a place where it never existed.

3) The focus on the works themselves. It gave me a moment’s pause when I realised that I seldom remember what different exhibition spaces looked like. This is true of many of the colleagues to whom I have spoken in the course of this research, in particular those who do not work in museums. As art historians, we have had it drummed into us that we should look to the artwork itself, and the contexts in which we place it are rarely the ones in which it is exhibited.

Curiously, it seems that the white cube has only been implemented on a broad scale since the advent of Postmodernism, the very time which otherwise is associated with criticism of the Modernist aesthetic. In its purest form it has never existed in the Göteborg Museum of Art, except possibly during the occasional temporary exhibition. True, the 1968 extension has white walls, but it also has a structure that is consciously open to its surroundings, both symbolically and in its actual construction, as are many of the uses to which it is put.

Another myth, one that derives from the white cube myth, is that Modernism was primarily interested in art’s visual characteristics.

1. Carl Lagerberg, *Göteborgs Museum 1861–1911*, Göteborg 1911, s. 3.
2. Ingmar Hasselgréen, *Ostindiska huset – Göteborgs museum*, Göteborg 1984, s. 51–53.
3. Charlotta Hanner Nordstrand, *Göteborgs Museums 1800-tal*, manus. 2008.
4. Lagerberg, 1911, s. 4.
5. Berndt Lindholm citerad i Kjell Hjern, *Göteborgs konstförening genom hundra år*, Göteborg 1954, s. 28–29; Lagerberg, 1911, s. 20.
6. Berndt Lindholm, *Göteborgs Museum. Förteckning öfver oljemålningar, akvareller och pastellteckningar*, Göteborg 1897, s. 3.
7. Hanner, 2008, s. 123.
8. Hanner, 2008, s. 91.
9. ”Staden och länet”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 23-8-1864.
10. Lindholm, 1897, s. 4.
11. Octavia Carlén, *Göteborg. Beskrifning öfver staden och dess närmaste omgifningar. Ny handbok för resande utarbetad efter tillförlitligaste källor*, Stockholm 1869, s. 93-94.
12. Herman Hofberg, *Svenskt biografiskt handlexikon*, Stockholm 1906, bd 2, s. 740.
13. Alf Kjellin, *Bakom den officiella fasaden. En studie över Carl David af Wirséns personlighet*, Stockholm 1979, s. 49. Kjellin anger att Wirsén tillträdde 1877.
14. Axel Romdahl, ”Konstafdelningen 1861–1911”, *Göteborgs Museum 1861–1911*, (red. Carl Lagerberg) Göteborg 1911, s. 219.
15. Jmf Hanner, *Konstliv i Göteborg. Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren*, (diss.) Göteborg 2000, särskilt s. 112–113.
16. Hjern, 1954, s. 48–49.
17. Kjell Hjern, *Valands konstskola*, Göteborg 1972, s. 7. Slöjdföreningens skola låg kvar i Ostindiska huset till 1876.
18. Hanner, 2000, s. 201–206.
19. Berndt Lindholm, ”Berättelse öfver musei konstafdelnings utveckling under år 1892”, *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, nr 24, 1893, s. 7–8.
20. Datering i Ingmar Hasselgréen, *Ostindiska huset – Göteborgs museum*, Göteborg 1984, s. 49. Enligt Hanner, 2000, s. 204 är teckningen från 1882, men det är sannolikt fel.
21. Se Berndt Lindholms korrespondens på Göteborgs universitetsbibliotek.
22. Hjern, 1972, s. 42–43. Se brevväxling mellan Berndt Lindholm och Richard Bergh på Nationalmuseum, Stockholm.
23. Brev från Berndt Lindholm till Richard Bergh, Göteborg den 15 november 1886 (Nationalmuseum). Skulpturen finns på GKM.
24. Jonas Gavel, ”Berndt Lindholm och Göteborg – konstnären som byråkrat”, *Berndt Lindholm*, Åbo konstmuseum 1995, s. 82 [s. 80–87].
25. Gavel, 1995, s. 81–82.
26. Axel Romdahl, ”Berndt Lindholm”, *Hvar 8 Dag*, nr 48, 1911-08-27, s. 754.
27. Aimo Reitala, ”Berndt Lindholm”, *Berndt Lindholm*, Åbo konstmuseum 1995, s. 21 [s. 19–25].
28. Hjern, 1972, s. 39.
29. Romdahl, 1911.
30. Berndt Lindholm, ”Om Musei konstafdelning under år 1891”, *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, nr 15, 1892, s. 7.
31. Gavel, 1995, s. 85–86.
32. Gavel, 1995, s. 83–84.
33. Gavel, 1995, s. 84–86.
34. Romdahl, 1951, s. 97-98. Historien återges i Anders Hedvall, *Bohuslän i konsten: från Allaert van Everdingen till Carl Wilhelmson. Ett bidrag till den svenska landskapskonstens historia*, Stockholm 1957, s. 175.
35. Hedvall, 1957, s. 174–176.
36. Berndt Lindholm, ”Om Göteborgs Musei konstafdelning tillväxt och förvaltning 1893”, *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, nr 23, 1894, s. 12 [s. 11–13].
37. Pevsner, *A History of Building Types*, Princeton 1986 [1979], s. 128.
38. Hanner, 2000, s. 123.

Paintings hung widely spaced on white walls, without visible means of support or disruptive additions (labels, signs, furniture, etc.), are emblematic of Modernist art. This image of Modernism has its origins in the American art critic Clement Greenberg’s notion that all forms of art are predisposed to develop their own particular characteristics, or medium specificity,²⁷⁹ and in American Postmodernism’s ‘Clem-bashing’ with Greenberg’s views.

This is a grossly oversimplified version of Modernism, however. Many of the leading Modernist artists were just as interested in the material qualities of their work, a fact often emphasised in exhibitions and hangings. El Lissitzky’s ‘Abstract cabinet’ at the Hannover Landesmuseum in 1927-8 is a clear example of this, Fredrick Kiesler’s installations in the 1920s another.²⁸⁰ Similarly, the majority of Dadaist and Surrealist exhibitions stressed the works’ objective qualities, experimented with theatrical settings, and freely mixed media (text, sound, images, and so on).

Even the notion that Modernism avoided off-putting additions is questionable. Alfred Barr and Philip Johnson were assiduous users of explanatory signs in their influential exhibitions at MoMA. Mary Anne Staniszewski, in her study of MoMA, maintains that ‘Alfred Barr exhibitions did not consist of art works in decorative, or even vaguely stylistic, arrangements; they were compositions in which wall labels explicitly linked the works of art historically and conceptually’.²⁸¹ It is only when Modernism’s narrative becomes self-evident to all visitors that it no longer has to be spelled out on museum walls. Indeed, it only arrives with Postmodernism.

Another way of arranging art so that it can be viewed in isolation without disruptive elements, and perhaps the reverse of the white cube, is what we might term ‘the black cube’s aesthetic’: scene-setting darkened rooms with spotlighting. By using selective lighting, the public’s attention can be controlled more readily in the black cube than in the white. Paintings lose much of their material presence; things such as characteristic brush-strokes and the condition of the canvas are not as visible. Instead the works of art appear as ethereal visions, floating against the dark background.

It is not only ‘the white cube’ that bears witness to the power of metaphor over thought. I initially reflected on the use of expressions such as ‘hangings’ and references to museums as mausoleums. By way of conclusion, it seems there are also good reasons to ponder the term ‘permanent

39. Andrew McClellan, "The Museum and its Public in Eighteenth-Century France", *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century*, (red. Per Bjurström) Nationalmusei Skriftserie nr 12, Stockholm 1993, s. 72 [s. 61–80]; McClellan, 2008, s. 120–121.
40. McClellan, 1993, s. 68.
41. Pevsner, 1986, s. 126.
42. En förteckning över samtliga kataloger och vägledningar finns i Carl Lagerberg, *Göteborgs Museum 1861–1911. Femtioårsberättelse*, Göteborg 1911, s. 122.
43. Lagerberg, 1911, s. 18–19.
44. Lars O Lagerqvist och Ernst Nathorst-Böös, *Vad kostade det? Priser och löner från medeltiden till våra*, Stockholm 1996, s. 96.
45. Lagerberg, 1911, s. 96.
46. Carl Lagerberg, *Tioårsberättelse afgiven af musei Ombudsman i juni 1896*, s. 10; Lagerberg, 1911, s. 53 och 96. Överhuvudtaget hade 1800-talets museer höga besöksiffror, i synnerhet de med fri entré. South Kensington (Victoria and Albert Museum) hade nästan en halv miljon besökare årligen i slutet av 1850-talet, och nådde en miljon 1870. (Andrew McClellan, "A Brief History of the Art Museum Public", *Art and its Publics. Museum Studies at the Millenium* (red. Andrew McClellan), London 2003, s. 10 [s. 1–49].)
47. *Historisk statistik för Sverige, del 1. Befolkning*, Stockholm 1969, s. 61–63.
48. "Har ni sett?", *Göteborgs Aftonblad*, 29-9-1891.
49. McClellan, 2008, s. 163-164. Se även McClellan, 2003, s. 9.
50. Jag använder "arbetarklass" även om "underklasser" kan vara en bättre benämning på 1800-talets differentierade, delvis förindustriella klasstruktur. Först under mellankrigstiden växer en homogeniserad arbetarklass fram. Arbetarklassen i utvidgad mening utgjorde en tämligen stabil andel av befolkningen under perioden 1930–80, cirka 35 procent, medan mellanskikten växte på främst småborgerlighetens bekostnad från 5 procent till cirka 25 procent. En tendens under de senaste decennierna har varit att alltfler väljer att se sig själva som medelklass. 35 procent av befolkningen definierade sig år 1999 som arbetarklass och 47 procent som medelklass. (Göran Therborn, *Klasstrukturen i Sverige 1930–80. Arbete, kapital, stat och patriarkat*, Lund 1981; *Sociologisk forskning*, nr 1 1999.) År 2000 utgjorde kvalificerade och okvalificerade arbetare 41 procent av Sveriges anställda befolkning mellan 19 och 65 år, vilket är en minskning från 58 procent 1968. (*Välfärd och arbete i arbetslöshetens årtionde*, SOU 2001:53, s. 89.) Konstmuseibesökarna utgörs huvudsakligen av kvinnor 45–65 år med eftergymnasial utbildning konstaterade *Kulturbarometern 2002* (Kulturrådet 2003, s. 32–33). 76 procent av arbetarna uppgav att de inte besökt ett konstmuseum under det senaste året (a.a.s. 79). 2007 uppgav nästan hälften av Göteborgs arbetarklass att de aldrig besökte ett museum (42 procent av de LO-anslutna enligt en Sifo-undersökning, publicerad och beställd av *Göteborgs-Posten* 2008-11-03).
51. C., "Museets taflor", *Handelstidningen*, 1898-12-21. Kort svar av Lindholm infördes 1898-12-23.
52. På Altes Museum delades samlingarna redan från början in i 14 klasser, varav klasserna 10–14 inte visades för allmänheten. (Pevsner, 1986, s. 128.)
53. Beltning & Atkins, 2001, s. 34–35.
54. Görts, 1999, s. 86, 90–92.
55. Se planer av byggnaden efter restaureringen i mitten av 1890-talet. (Carl Lagerberg, *Göteborgs Musei Byggnad. Historik*, Göteborg 1896.)
56. Pevsner, 1986, s. 126.
57. McClellan, 2008, s. 133.
58. "Har ni sett?", *Göteborgs Aftonblad*, 1891-09-21.
59. Se korrespondens, besiktningssprotokoll mm på Västra Götalands regionarkiv, Göteborgs konstmuseum, byggnadshandlingar 1913-1924, F2:1.
60. Berndt Lindholm, "Om Musei konstafdelning under år 1891", *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, nr 15, 1892, s. 6-8.
61. Berndt Lindholm, "Musei konstafdelnings utveckling 1896", *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, nr 24, 1897, s. 10 [s. 8–11].
62. Den bokstavliga dödstöten för gipssamlingen blev magasineringen i den halvpermanenta byggnaden bakom Konsthallen. Axel Romdahl började använda den som magasin för större gipser, inklusive originalgipser, redan 1925, enligt Lennart Waern. Lokalerna användes även för annan förvaring med skador på de omtaliga gipserna som följd. (Lennart Waern, "In memoriam Coco et Coco redivivus. Studier kring ett 'förlorat' och 'återfunnet' hseelbergsvrk", *Det skapande jaget*.

collection'. As we have seen, permanent collections are regularly rearranged. Just how they are arranged, which works are chosen, and in which context they are placed, is an expression not only of individual decisions but also of trends over time. We have not yet reached the end of history.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY CHARLOTTE MERTON

NOTES

1. Carl Lagerberg, *Göteborgs Museum 1861–1911*, Gothenburg 1911, p. 3.
2. Ingmar Hasselgréen, *Ostindiska huset – Göteborgs museum*, Gothenburg 1984, pp. 51–53.
3. Charlotta Hanner Nordstrand, Göteborgs Museums 1800-tal, manuscript 2008.
4. Lagerberg, 1911, p. 4.
5. Berndt Lindholm, quoted in Kjell Hjern, *Göteborgs konstförening genom hundra år*, Gothenburg 1954, pp. 28–29; Lagerberg, 1911, p. 20.
6. Berndt Lindholm, *Göteborgs Museum. Förteckning öfver oljemålningar, akvareller och pastellteckningar*, Gothenburg 1897, p. 3.
7. Hanner, 2008, p. 123.
8. Hanner, 2008, p. 91.
9. 'Staden och länet', *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 23 August 1864.
10. Lindholm, 1897, p. 4.
11. Octavia Carlén, *Göteborg. Beskrifning öfver staden och dess närmaste omgifningar. Ny handbok för resande utarbetad efter tillförlitligaste källor*, Stockholm 1869, pp. 93–94
12. Herman Hofberg, *Svenskt biografiskt handlexikon*, Stockholm 1906, vol. 2, p. 740.
13. Alf Kjellin, *Bakom den officiella fasaaden. En studie över Carl David af Wirséns personlighet*, Stockholm 1979, p. 49. Kjellin states that Wirsén took up the post in 1877.
14. Axel Romdahl, 'Konstafdelningen 1861–1911', *Göteborgs Museum 1861–1911*, (ed. Carl Lagerberg) Gothenburg 1911, p. 219.

- Konsthistoriska texter tillägnade Maj-Brit Wadell*, (red. Irja Bergström, Anders Nodin, Lars Stackell och Jeff Werner) Göteborg 1996, s. 130–131 [s. 123–131].) Det var dock under Åke Åbergs regim vid Industrimuseet under 1960-talet som merparten av gipserna förstördes. Även ett stort antal originalramar gick då hädan.
63. E-post från dr Alexei Kurbanovsky, Ryska museet, St Petersburg, 12 november 2008.
 64. Tack till amanuens Veikko Pakkanen vid Atenum. E-post hösten 2008.
 65. Georg Pauli, *Konstnärsbrev*, vol. 2, Stockholm 1928, s. 220; Hedvall, 1957, s. 175.
 66. Berndt Lindholm, "Berättelse öfver Göteborgs Musei Konstafdelnings utveckling under år 1903", *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, nr 13, 1904, s. 8 [s. 7–8].
 67. Westholm, 1994, s. 136.
 68. Axel Romdahl, *Som jag minns det. Göteborgsåren*, Göteborg 1951, s. 136.
 69. Björn Fredlund, "Romdahl, Axel Ludvig", *Sveriges Biografiska Lexikon*, bd 30, s. 302 [s. 301–310].
 70. Axel Romdahl, "Berättelse för år 1906 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1907*, s. 50.
 71. Axel Romdahl, Berättelse för år 1908 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1909*, s. 49 [s. 47–53].
 72. Axel Romdahl, "Konstafdelningen 1861-1911", *Göteborgs Museum 1861-1911. Femtioårsberättelse*, Göteborg 1911, s. 226.
 73. Axel Romdahl, Berättelse för år 1907 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1908*, s. 48.
 74. Romdahl, 1932, s. 44.
 75. Axel Romdahl, "Museisynpunkter", *Maneten*, årg. 2, 1906-7, s. 58 [s. 55–58].
 76. Romdahl, 1906–7, s. 55.
 77. Romdahl, 1906–7, s. 56.
 78. David Carrier, *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, London 2006.
 79. Romdahl, 1906–7, s. 58.
 80. Romdahl, 1906–7, s. 57.
 81. Romdahl, 1906–7, s. 57.
 82. Axel Romdahl, "Konstafdelningen 1861-1911", *Göteborgs Museum 1861-1911. Femtioårsberättelse*, Göteborg 1911, s. 224.
 83. Georg Nordensvan, "I Göteborgs Museum", *Ord och Bild*, 1906, s. 31–32 [s. 2–32].
 84. Axel Romdahl, "Berättelse för år 1906 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1907*, s. 49 [s. 41–51].
 85. Georg Pauli, "Göteborgs Konstmuseum", *Ord och Bild*, 1929, s. 4 [s. 1–15].
 86. Romdahl, 1943, s. 150.
 87. Strömbom, 1934, s. 63.
 88. Malcolm Baker, "Bode and museum display: the arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington response", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1996, s. 143–153.
 89. Axel Romdahl, *Som jag minns det. Andra delen*, Stockholm 1943, s. 134.
 90. Romdahl, 1943, s. 136.
 91. Romdahl, 1943, s. 135.
 92. McClellan, 2008, s. 138–140. Detta gäller förstås enbart den västerländska konsten – konstföremål från andra kulturer ställs fortfarande på 2000-talet ut i kulturhistoriska miljöer.
 93. Romdahl, 1951, s. 97.
 94. Axel Romdahl, "Konstmuseerna och konsthistorien", *Konsthistorisk Tidskrift*, 1932, s. 41 [s. 41–48].
 95. Romdahl, 1932, s. 42.
 96. Romdahl, 1932, s. 43.
 97. Romdahl, 1943, s. 136–137.
 98. Richard Bergh, "Konstmuseet som skönhetsvärld", *Ord och Bild*, 1915, s. 210 [s. 209–215].
 99. Cecilia Lengefeld, "Ett föredöme för modern konst. Alfred Lichtwarks introduktion av Zorns verk i Hamburg", *Konsthistorisk tidskrift*, nr 3-4 1994, s. 157 [s. 155–172].
 100. Gunhild Osterman, *Richard Bergh och Nationalmuseum. Några dokument*, Nationalmusei skriftserie nr 4, Stockholm 1958, s. 34.
 101. Brita Linde, "Alfred Lichtwark och de första belysningsreformerna i svenska konstgallerier och museisalar", *Konsthistoriska studier tillägnade Sten Karling*, Stockholm 1966, s. 361–372.
 102. Bergh, 1915, s. 212.
 103. Bjurström, 1992, s. 201.
 15. Compare Hanner, *Konstliv i Göteborg. Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren*, (diss.) Gothenburg 2000, especially pp. 112–113.
 16. Lagerberg, 1954, pp. 48–49.
 17. Kjell Hjern, *Valands konstskola*, Gothenburg 1972, p. 7. The Handicrafts Society's School remained in Ostindiska huset until 1876.
 18. Hanner, 2000, pp. 201–206.
 19. Berndt Lindholm, 'Berättelse öfver musei konstafdelnings utveckling under år 1892', *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, no. 24, 1893, pp. 7–8.
 20. Date given in Ingmar Hasselgréen, *Ostindiska huset – Göteborgs museum*, Gothenburg 1984, p. 49. According to Hanner, 2000, p. 204, the drawing dates to 1882, but this is probably incorrect.
 21. See Berndt Lindholm's correspondence held at the Gothenburg University Library.
 22. Hjern, 1972, pp. 42-43. See the correspondence between Berndt Lindholm and Richard Bergh held at the Nationalmuseum, Stockholm.
 23. Letter from Berndt Lindholm to Richard Bergh, Gothenburg 15 November 1886 (Nationalmuseum). The sculpture is in the Göteborg Museum of Art.
 24. Jonas Gavel, 'Berndt Lindholm och Göteborg – konstnären som byråkrat', *Berndt Lindholm, Åbo konstmuseum* 1995, p. 82 [pp. 80–87].
 25. Gavel, 1995, pp. 81–82.
 26. Axel Romdahl, 'Berndt Lindholm', *Hvar 8 Dag*, no. 48, 27 August 1911, p. 754.
 27. Aimo Reitala, 'Berndt Lindholm', *Berndt Lindholm, Åbo konstmuseum* 1995, p. 21 [pp. 19–25].
 28. Hjern, 1972, p. 39.
 29. Romdahl, 1911.
 30. Berndt Lindholm, 'Om Musei konstafdelning under år 1891', *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, no. 15, 1892, p. 7.
 31. Gavel, 1995, pp. 85–86.
 32. Gavel, 1995, pp. 83–84.
 33. Gavel, 1995, pp. 84–86.
 34. Romdahl, 1951, pp. 97-98. An account of this is given in Anders Hedvall, *Bohuslän i konsten: från Allaert van Everdingen till Carl Wilhelmson. Ett bidrag till den svenska landskapskonstens historia*, Stockholm 1957, p. 175.
 35. Hedvall, 1957, pp. 174–76.
 36. Berndt Lindholm, 'Om Göteborgs Musei konstafdelning tillväxt och förvaltning 1893', *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, no. 23, 1894, p. 12 [pp. 11–13].
 37. Pevsner, *A History of Building Types*, Princeton 1986 [1979], p. 128.
 38. Hanner, 2000, p. 123.
 39. Andrew McClellan, 'The Museum and its Public in Eighteenth-Century France', *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century*, (ed. Per Bjurström) Nationalmusei Skriftserie no. 12, Stockholm 1993, p. 72 [pp. 61–80]; McClellan, 2008, pp. 120–121.
 40. McClellan, 1993, p. 68.
 41. Pevsner, 1986, p. 126.
 42. For a complete list of all catalogues and guides, see Carl Lagerberg, *Göteborgs Museum 1861-1911. Femtioårsberättelse*, Gothenburg 1911, p. 122.
 43. Lagerberg, 1911, pp. 18-19.
 44. Lars O. Lagerqvist & Ernst Nathorst-Böös, *Vad kostade det? Priser och löner från medeltiden till våra*, Stockholm 1996, p. 96.
 45. Lagerberg, 1911, p. 96.
 46. Carl Lagerberg, *Tioårsberättelse afgiven af musei Ombudsman i juni 1896*, p. 10; Lagerberg, 1911, pp. 53 and 96. Ninteenth-century museums had generally high attendance figures, especially those with free entry. South Kensington (Victoria and Albert Museum) had nearly half

104. Romdahl, 1951, s. 189.
105. Charles F Loring, "A Trend in Museum Design", *Architectural Form*, december 1927, s. 579. Se även McClellan 2008 s. 127 om hur alla ledande museer i Europa 1924 rapporterade om att de inriktade sig på att i hängningarna betona och lyfta fram enskilda mästerverk.
106. Wilhelm R Valentiner, *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*, Berlin 1919, s. 10–14. Även om idén om en uppdelning i studie- och mästerverksamlingar tycks ha hämtats från Tyskland till Sverige hade den aktualiserats i Storbritannien redan på 1880-talet, där den i hög grad hänger samman med en diskussion om museernas pedagogiska och publika arbete. (McClellan, 2003, s. 14–15.)
107. Citerat ur Osterman, 1958, s. 37.
108. Belting & Atkins, 2001, s. 13–14.
109. Belting & Atkins, 2001, s. 27.
110. Belting & Atkins, 2001, s. 27–49.
111. Belting & Atkins, 2001, s. 32.
112. Gregor Paulsson, *Nya museer. Ett programutkast*, Stockholm 1920, s. 16–17.
113. Paulsson, 1920, s. 23. Den struktur som Paulsson tänker sig är kronologisk. De medeltida föremålen ska ställas ut för sig och barockens för sig. För att strukturera framtidens museum föreslår han att det byggs med flera paviljonger, en för varje tidsepok. Därmed upprättar han i tanken åter flera museer, fast åtskillnaden mellan dem bygger på diakrona strukturer istället för föremålens funktion och art.
114. Paulsson, 1920, s. 26.
115. Axel Gauffins artiklar finns samlade i: Axel Gauffin, *Kulturmuseer och museumskultur. En kritik av Gregor Paulsson Nya museer ett programutkast*, Stockholm 1921.
116. Gauffin, 1921, s. 40. Gauffin gav ett visst stöd också till idén om ett modernt konstmuseum.
117. Romdahl, 1932, s. 45.
118. Romdahl, 1932, s. 47.
119. Bjurström, 1992, s. 196.
120. George Brown Gode, "Museum History and Museums of History", *Report of the Smithsonian Institute*, 1897, del 2, citerat ur McClellan, 2003, s. 15
121. Romdahl, 1932, s. 46.
122. Axel Romdahl, "Tavlor och möbler", *Boet*, nr 2 1928, s. 34 [s. 32–36].
123. Romdahl, 1932, s. 46.
124. Axel Romdahl, Berättelse för år 1911 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1912*, s. 62.
125. Axel Romdahl, Berättelse för år 1913 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1914*, s. 63 [s. 53–64].
126. Klipp i Berndt Lindholms klippsamling (GUB). Konstnärinnan och mecenaten ansåg inte enbart att musei-intendenten arrangerade om samlingarna alltför lättsinnigt, hon kritiserade även hans installationer. Man får inte, enligt Mannheimer, blanda papperskonst med oljemålningar, vilket Romdahl gjort med Anders Zorn, Carl Larsson, Anders Trulson och Erik Werenskiöld. Dessutom ansåg hon att de färgstarka målningarna kring Carl Wilhelmsons fiskarhustru var ett sätt att "döda en taffla".
127. Axel Romdahl, "Berättelse för år 1908 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1909*, s. 51 [s. 47–53].
128. Axel Romdahl, Berättelse för år 1906 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1907*, s. 50.
129. Romdahl, Berättelse för år 1911 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", 1912 s. 58–59.
130. Salen hade ursprungligen utformats för att visa kyrkoföremål. Glasfönstren ritades av Reinhold Callmander, tillverkades av Göteborgs glasmåleribolag och finansierades av August Röhss. Carl Lagerberg, *Göteborgs Musei Byggnad. Historik*, Göteborg 1896, s. 55.
131. Axel Romdahl, "Berättelse för år 1907 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum årstryck 1908*, s. 45 [s. 41–49]; Axel Romdahl, "Rinnande vatten. Gobelin af Gustaf Fjæstad", *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, nr 1907, s. 65-66. Romdahl argumenterar för att textilen är ett mer precist medium för Fjæstad att arbeta i och återger konstnärens sätt att stämma färgerna genom att blanda olika färgade och ofärgade ulltrådar, liksom han annars blandar färgerna på sin paljett.
132. 1984 köpte museet in ett andra textilt verk: Sandra Ikses *Födelsen* (GKM 2135).
133. Axel Romdahl, "Berättelse för år 1915 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1916*, s. 73 [s. 60–74].

- a million visitors yearly at the end of the 1850s, and reached a million in 1870. (Andrew McClellan, 'A Brief History of the Art Museum Public', *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium* (ed. Andrew McClellan), London 2003, p. 10 [pp. 1–49].)
47. *Historisk statistik för Sverige, del 1. Befolkning*, Stockholm 1969, pp. 61–63.
 48. 'Har ni sett?', *Göteborgs Aftonblad*, 29 September 1891.
 49. McClellan, 2008, pp. 163–64. See also McClellan, 2003, p. 9.
 50. For the nineteenth century's differentiated and partly pre-industrial class structure, the term 'lower classes' would otherwise be more apt than 'working class'. It was only in the inter-war period that a homogenised working class emerged in Sweden. The working class in its broadest sense constituted a fairly stable proportion of the population between 1930 and 1980, some 35 per cent, while the middle classes grew at the cost of the petit bourgeois from 5 per cent to about 25 per cent. A trend in recent decades has been for increasing numbers to choose to define themselves as middle class. In 1999 some 35 per cent of the population defined themselves as working class, and 47 per cent as middle class. (Göran Therborn, *Klasstrukturen i Sverige 1930-80. Arbete, kapital, stat och patriarkat*, Lund 1981; *Sociologisk forskning*, no. 1 1999.) In 2000, skilled and unskilled workers formed 41 per cent of those in employment between the ages of 19 and 65, down from 58 per cent in 1968. (*Välfärd och arbete i arbetslöshetens årtionde*, SOU 2001:53, p. 89.) Of visitors to museums of art, women aged 45-65 with a university education are in the majority, according to the periodical *Kulturbarometern 2002* (Kulturrådet 2003, pp. 32-33). Some 76 per cent of those in employment replied that they had not visited a museum of art in the past year (ibid. 79). In 2007, half of all Gothenburg's working class replied that they had never visited a museum (42 per cent of members of unions affiliated with the Swedish Trade Union Federation (LO) according to a Swedish Institute for Public Opinion Research study, commissioned and reported on by *Göteborgs-Posten* 3 November 2008.
 51. C., 'Museets taflor', *Handelstidningen*, 21 December 1898. There was a short reply from Lindholm on 23 December 1898.
 52. At the Altes Museum the collections from the start were divided into fourteen classes, of which classes 10–14 were not on public display. (Pevsner, 1986, p. 128).
 53. Belting & Atkins, 2001, pp. 34–35.
 54. Görts, 1999, pp. 86, 90–92.
 55. As shown on plans of the building after the restoration in the middle of the 1890s. (Carl Lagerberg, *Göteborgs Musei Byggnad. Historik*, Gothenburg 1896).
 56. Pevsner, 1986, p. 126.
 57. McClellan, 2008, p. 133.
 58. 'Har ni sett?', *Göteborgs Aftonblad*, 21 September 1891.
 59. Archive for the Region of Västra Götaland, Göteborgs konstmuseum, byggnadshandlingar 1913–1924, F2:1, includes correspondence, surveyors' reports etc.
 60. Berndt Lindholm, 'Om Musei konstafdelning under år 1891', *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, no. 15, 1892, pp. 6–8.
 61. Berndt Lindholm, 'Om Musei konstafdelning under år 1896', *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, no. 24, 1897, p. 10 [pp. 8–11].
 62. The deathblow – quite literally – for the plaster collection was its storage in the semi-permanent building behind the Museum. Axel Romdahl began to use it to store larger plaster casts, including original casts, as early as 1925, according to Lennart Waern. It was also used to as a general store, with the result that the fragile plaster casts were damaged (Lennart Waern, 'In memoriam Coco et Coco redivivus. Studier kring ett 'förlorat' och 'återfunnet' seelbergsvrk', *Det skapande jaget. Konsthistoriska texter tillägnade Maj-Brit Wadell*, (ed. Ija Bergström, Anders Nodin, Lars Stackell and Jeff Werner) Gothenburg 1996, pp. 130–131 [pp. 123–131]). It was when Åke Åberg was running the Museum of Industry in the 1960s, however, that the majority of the plasters were destroyed. A large number of

134. Axel Romdahl, "Berättelse för år 1914 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1915*, s. 65–66 [s. 56–69].
135. Romdahl, "Berättelse för år 1914...", 1915, s. 67–68.
136. Romdahl, "Berättelse för år 1915...", 1916, s. 79.
137. Axel Romdahl, "Berättelse för år 1917 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1918*, s. 73–74 [s. 64–75].
138. Küllike Montgomery. "Ole Kruse i sekelskiftets Göteborg. Bröderna och Brödrarummet", *Nordiskt sekelskifte. Föredrag vid det 1. nordiska konsthistorikermötet*, Taidehistoriallisia tutkimuksia 9, Helsingfors 1986, s.131 [s.126–134].
139. Den äldre konsten förvärvades 1920 vid Axel Beskows utställning på Konstakademien. Axel Romdahl, "Berättelse för år 1919 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1920*, s. 63.
140. Axel Romdahl, "Berättelse för år 1918 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1919*, s. 68 [s. 61–69].
141. Romdahl, "Berättelse för år 1919...", 1920, s. 62.
142. Bröderna i Böödalen, Krönika 1919. De fjorton krönikorna förvaras på Göteborgs konstmuseum.
143. Romdahl, 1951, s. 174; Axel Romdahl, "Berättelse för år 1921 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1922*, s. 66 [s. 59–67].
144. Axel Romdahl, "Årsberättelse för Konstafdelningen", *Göteborgs Museum Årstryck 1924*, s. 68 [s. 58–68].
145. Se Bröderna i Böödalen, Krönika 1918.
146. Bröderna figurerar i krönikorna under namn som "Målaren", "Bokvännen" och "Präntaren" men pseudonymerna finns uttydda i Werner Lundqvists brevsamling på GKM.
147. Romdahl, 1951, s. 187, 191, 194.
148. Axel Romdahl, "Anförande av Konstafdelningens intendent vid invigningen av Göteborgs konstmuseum den 14 mars 1925", *Göteborgs Museum Årstryck 1926-1927*, s. 94 [s. 91–96].
149. Birger Bäckström, "Det nya konstmuseet inför invigningen", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 1925-3-13.
150. Romdahl, 1951, s. 194–195.
151. Romdahl, 1951, s. 195.
152. Romdahl, 1951, s. 195.
153. 1912 års förvärv av Rudolf Gaggas teckningssamling låg under året till grund för seminarieverksamheten. Under året studerades också den nederländska grafiksamlingen. Axel Romdahl, "Berättelse för år 1912 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1913*, s. 59–60, 62 [s. 53–64]. För kurser i kopparstickets historia och seminarieverksamhet se även Romdahl, "Berättelse för år 1919...", 1920, s. 48.
154. Romdahl, 1951, s. 149–150; *En bok om Göteborg*, (red. Carl-Julius Anrick, Arthur Lindhagen och Märten Stenberger) Svenska Turistföreningen, Stockholm 1931, s. 126.
155. Axel Romdahl, "Konstavdelningen", *Göteborgs Museum Årstryck 1926-1927*, s. 14 [s. 13–15]. Jag misstänker att skärmarna var av den typ som salufördes av A. Edmonds & Co i Birmingham, England. Produktkataloger från firman finns i museets bibliotek.
156. Osterman, 1958, s. 32–33.
157. *Göteborgs Konstmuseum. Vägledning för besökare*, Göteborg, 1925, s. 9. Boken har ingen uppgift om författare, men torde ha skrivits av Axel Romdahl och Stig Roth.
158. Anita Clausson, "Italienska kabinetten på Göteborgs konstmuseum", d-uppsats vid Institutionen för Konst- och bildvetenskap, Göteborgs universitet, 2005.
159. Romdahl, 1951, s. 189.
160. *Göteborgs Konstmuseum. Vägledning för besökare*, Göteborg, 1925, s. 34–35.
161. Hamner, 2000, s. 174–175.
162. Edvard Alkman, "Göteborgs nya konstmuseum", *Göteborgs-Posten*, 1925-3-14. Samma artikel publicerades även i *Svenska Dagbladet*.
163. *Göteborgs Konstmuseum. Vägledning för besökare*, Göteborg, 1925, s. 51–52
164. Romdahl, 1951, s. 140.
165. Edvard Alkman, "Göteborgs nya konstmuseum", *Göteborgs-Posten*, 1925-3-14.
166. Romdahl, 1951, s. 195.
167. Pauli, 1929, s. 8; Alkman, 1925; Tör Hedberg, "Göteborgs konstmuseum", *Dagens Nyheter*, 1925-3-12.
168. Bröderna i Böödalen, Krönika 1919.

original frames went the same way.

63. Email from Dr. Alexei Kurbanovsky, The Russian Museum, St. Petersburg, 12 November 2008.
64. My thanks to amanuens Veikko Pakkanen at Ateneum Art Museum, Helsinki, for this information. Email autumn 2008.
65. Georg Pauli, *Konstnärsbrev*, vol. 2, Stockholm 1928, p. 220; Hedvall, 1957, p. 175.
66. Berndt Lindholm, 'Berättelse öfver Göteborgs Musei Konstafdelnings utveckling under år 1903', *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, no. 13, 1904, p. 8 [pp. 7–8].
67. Westholm, 1994, p. 136.
68. Axel Romdahl, *Som jag minns det. Göteborgsåren*, Gothenburg 1951, p. 136.
69. Björn Fredlund, 'Romdahl, Axel Ludvig', *Sveriges Biografiska Lexikon*, vol. 30, p. 302 [pp. 301–310].
70. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1906 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1907*, p. 50.
71. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1908 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1909*, p. 49 [pp. 47–53].
72. Axel Romdahl, 'Konstavdelningen 1861-1911', *Göteborgs Museum 1861-1911. Femtioårsberättelse*, Gothenburg 1911, p. 226.
73. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1907 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1908*, p. 48.
74. Romdahl, 1932, p. 44.
75. Axel Romdahl, 'Museisynpunkter', *Maneten*, 2, 1906–7, p. 58 [pp. 55–58].
76. Romdahl, 1906–7, p. 55.
77. Romdahl, 1906–7, p. 56.
78. David Carrier, *Museum Scepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, London 2006.
79. Romdahl, 1906–7, p. 58.
80. Romdahl, 1906–7, p. 57.
81. Romdahl, 1906–7, p. 57.
82. Axel Romdahl, 'Konstavdelningen 1861–1911', *Göteborgs Museum 1861–1911. Femtioårsberättelse*, Gothenburg 1911, p. 224.
83. Georg Nordensvan, 'I Göteborgs Museum', *Ord och Bild*, 1906, pp. 31-32 [pp. 2–32].
84. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1906 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1907*, p. 49 [pp. 41–51].
85. Georg Pauli, 'Göteborgs Konstmuseum', *Ord och Bild*, 1929, p. 4 [pp. 1–15].
86. Romdahl, 1943, p. 150.
87. Strömbom, 1934, p. 63.
88. Malcolm Baker, 'Bode and museum display: the arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington response', *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1996, p. 143–153.
89. Axel Romdahl, Som jag minns det. *Andra delen*, Stockholm 1943, p. 134.
90. Romdahl, 1943, p. 136.
91. Romdahl, 1943, p. 135.
92. McClellan, 2008, pp. 138-140. This only applied to Western art, of course. Objets d'art from other cultures are even in the twenty-first century still displayed in culture-historical settings.
93. Romdahl, 1951, p. 97.
94. Axel Romdahl, 'Konstmuseerna och konsthistorien', *Konsthistorisk Tidskrift*, 1932, p. 41 [pp. 41–48].
95. Romdahl, 1932, p. 42.
96. Romdahl, 1932, p. 43.
97. Romdahl, 1943, p. 136–137.

169. Enligt hörsägen via Karl-Gustaf Hedén lär Romdahl ha kallat detta ”pang och dang”-hängning (dvs. en ordvits av pendang)! (Björn Fredlund, 25 september 2009.)
170. Romdahl, 14 mars 1925, s. 96.
171. Bjurström, 1992, s. 242. Bild s. 251.
172. Axel Romdahl, ”Werner Lundqvists samling i Göteborgs museum”, *Ord och bild*, 1920, s. 374 [s. 369–374].
173. Romdahl, 1951, s. 196.
174. Proposition 1913: 238, s. 14. Citerad ur Osterman, 1958, s. 28.
175. Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition*, Los Angeles och London, 1999, s. 41.
176. Staniszewski, 1998, kap. 1.
177. Staniszewski, 1998, s. 70.
178. Kandelabrarna förekommer på en skiss utförd 1920 av det tänkta 1700-talsrummet i den nya museibyggmaden. (Bröderna i Böödalen, Krönika 1919, s. 30.) De finns kvar i museets ägo.
179. Bild av Berghs hängning finns i Bjurström, 1992, s. 198.
180. Se installationsbild från 1904 i McClellan, 2008, s. 137.
181. Axel Romdahl, ”Konstavdelningen”, *Göteborgs Museum Årstryck 1941*, s. 31 [s. 25–31].
182. Axel Romdahl, ”Konstavdelningen”, *Göteborgs Museum Årstryck 1942*, s. 39 [s. 32–40].
183. Sixten Strömbom, ”Ljus och väggar i museer. En diskussionsinledning.”, *Svenska museer. Meddelanden från svenska museimannaföreningen*, nr 2 1934, s. 60.
184. Romdahl, ”Konstavdelningen”, 1942, s. 39.
185. Romdahl, ”Konstavdelningen”, 1942, s. 34–35.
186. Romdahl, ”Konstavdelningen”, 1942, s. 39.
187. Grims, ”Nyordnat konstmuseum öppnar i dag”, *Göteborgs-Posten*, 1941-6-19.
188. Axel Romdahl, *Att se i Göteborgs konstmuseum. Vägledning för besökare*, 1942, s. 4.
189. Axel Romdahl, ”Konstavdelningen”, *Göteborgs Museum Årstryck 1944*, s. 42–43 [s. 35–45].
190. Axel Romdahl, ”Konstavdelningen”, *Göteborgs Museum Årstryck 1945*, s. 43 [s. 36–47].
191. Bjurström, 1992, s. 242.
192. Axel Romdahl, ”Konstavdelningen”, *Göteborgs Museum Årstryck 1937*, s. 55 [s. 44–57].
193. Axel Romdahl, ”Konstavdelningen”, *Göteborgs Museum Årstryck 1946*, s. 38 [s. 34–49].
194. Axel Romdahl, ”Konstmuseet”, *Göteborgs Museum Årstryck 1947*, s. 47 [s. 42–53].
195. Alfred Westholm, ”Konstmuseet”, *Göteborgs Museum Årstryck 1948*, s. 40 [s. 36–50].
196. Lite oklart exakt när detta sker. Westholm skriver 1947 att det ska inrättas. Finns med på planen 1955.
197. Alfred Westholm, *Alfros berättar*, (stencil) 1994, s. 13.
198. Westholm, 1994, s. 26.
199. Westholm, 1994, s. 89
200. Westholm, 1994, s. 104–8.
201. Alfred Westholm, *Milles. En bok om Carl Milles konst*, Stockholm 1950.
202. Westholm, 1994, s. 134–136.
203. McClellan, 2008, s. 27.
204. Maj-Brit Wadell, ”Det konstvetenskapliga ämnets bakgrund vid Göteborgs Universitet fram till 1996”. <http://hum.gu.se/institutioner/konst-och-bildvetenskap/ominstitutionen/hist/1996,2008-11-29> Den deltidsprofessur som Romdahl hade innehaft omvandlades till en heltidstjänst tack vare en donation. Bo Lindberg, *Göteborgs universitets historia. 1. På högskolans tid*, Göteborg 1996, s. 164.
205. Björn Fredlund, ”Karl-Gustaf Hedén”, *Minnestal hållna på Högtidsdagen*, Kungl. Vetenskaps- och vitterhets-samhället i Göteborg, 2001, s. 82 [s. 80–85].
206. Westholm, 1994, s. 137.
207. Alfred Westholm, ”Konstmuseet”, *Göteborgs Museum Årstryck 1949 och 1950*, s. 89 [s. 73–92].
208. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum årstryck*, 1954 (berättelse för 1953) s. 28–29.
209. Björn Fredlund, ”Karl-Gustaf Hedén”, *Göteborgs-Posten*, 2001-11-12.
210. Fredlund, 2001, s. 82.
211. Westholm, 1994, s. 164. Jämför Bo Borg, ”Leo + Gasellen = sant! – Carl Kylbergs bilderböcker för barn!”, *Carl Kylberg* (red. Nils Ryndel, Bo Borg, Bia Mankell, Gunnar Lindqvist) Stockholm 1992, s. 104–106 [s. 77–109].
212. Carl Kylberg, *Lejonet Leo*, Göteborg 1939.
213. *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, nr 107 1961.

98. Richard Bergh, ‘Konstmuseet som skönhetsvärld’, *Ord och Bild*, 1915, p. 210 [pp. 209–215].
99. Cecilia Lengefeld, ‘Ett föredöme för modern konst. Alfred Lichtwarks introduktion av Zorns verk i Hamburg’, *Konsthistorisk tidskrift*, nr 3-4 1994, p. 157 [pp. 155–172].
100. Gunhild Osterman, *Richard Bergh och Nationalmuseum. Några dokument*, Nationalmusei skriftserie no. 4, Stockholm 1958, p. 34.
101. Brita Linde, ‘Alfred Lichtwark och de första belysningsreformerna i svenska konstgallerier och museisalar’, *Konsthistoriska studier tillägnade Sten Karling*, Stockholm 1966, pp. 361–372.
102. Bergh, 1915, p. 212.
103. Bjurström, 1992, p. 201.
104. Romdahl, 1951, p. 189.
105. Charles F. Loring, ‘A Trend in Museum Design’, *Architectural Form*, December 1927, p. 579. See also McClellan 2008 p. 127 for an account of how all leading European museums reported in 1924 that their aim when hanging art was to call attention to individual masterpieces.
106. Wilhelm R. Valentiner, *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*, Berlin 1919, pp. 10–14. Even if the idea of a division between study and masterpiece collections is thought to have arrived in Sweden from Germany, the question had arisen in Great Britain as early as the 1880s, where it went hand in hand with a debate over museums’ educational and public work (McClellan, 2003, pp. 14–15).
107. Quoted in Osterman, 1958, p. 37.
108. Belting & Atkins, 2001, pp. 13–14.
109. Belting & Atkins, 2001, p. 27.
110. Belting & Atkins, 2001, pp. 27–49.
111. Belting & Atkins, 2001, p. 32.
112. Gregor Paulsson, *Nya museer. Ett programkast*, Stockholm 1920, pp. 16–17.
113. Paulsson, 1920, p. 23. The structure that Paulsson had in mind was chronological. Medieval and Baroque artefacts would be displayed separately. In order to structure museums in future, he suggested that they be built with several pavilions, one for each epoch. He thus revived the idea of having several museums, although the differences between them would be based on diachronic structures instead of the objects’ function and kind.
114. Paulsson, 1920, p. 26.
115. For a collection of Axel Gauffin’s articles, see Axel Gauffin, *Kulturmuseum och museumskultur. En kritik av Gregor Paulsson Nya museer ett programkast*, Stockholm 1921.
116. Gauffin, 1921, p. 40. Gauffin also lent some support to the idea of a modern museum of art.
117. Romdahl, 1932, p. 45.
118. Romdahl, 1932, p. 47.
119. Bjurström, 1992, p. 196.
120. George Brown Gode, ‘Museum History and Museums of History’, *Report of the Smithsonian Institute*, 1897, part 2, quoted in McClellan, 2003, p. 15.
121. Romdahl, 1932, p. 46.
122. Axel Romdahl, ‘Tavlor och möbler’, *Boet*, no. 2 1928, p. 34 [pp. 32–36].
123. Romdahl, 1932, p. 46
124. Axel Romdahl, ‘Berättelse för år 1911 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning’, *Göteborgs Museum Årstryck 1912*, p. 62.
125. Axel Romdahl, ‘Berättelse för år 1913 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning’, *Göteborgs Museum Årstryck 1914*, p. 63 [pp. 53–64].
126. Lindholms klippssamling (GUB). The artist and patron was not only certain that the museum curator’s arrangement of the collections was thoughtless, she also criticised his installations. According to Mannheimer, you should not hang paper with oils, as Romdahl had done with Anders Zorn, Carl Larsson, Anders Trulso, and Erik Werenskiöld. She also thought the brilliantly coloured paintings hung with Carl Wilhelmson’s *study of a fisherman’s wife* were a way of ‘killing a painting’.

214. Alfred Westholm, "Konstmuseet", *Göteborgs Museum Årstryck 1949 och 1950*, s. 89 [s. 73–92].
215. Alfred Westholm, "Konstmuseet berättelse för 1950 och 1951", *Göteborgs Museum Årstryck 1951 och 1952*, s. 215 [s. 195–219].
216. Westholm, 1955, 26.
217. Alfred Westholm, "Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling", *Göteborgs Museum Årstryck 1951–52*, s. 234–235 [s. 232–235].
218. Westholm, "Konstmuseet berättelse för 1950 och 1951", 1952, s. 213.
219. Alfred Westholm, "Konstmuseet berättelse för 1952", *Göteborgs Museum Årstryck 1953*, s. 19 [s. 5–30].
220. Alfred Westholm, "Konstmuseet berättelse för 1950 och 1951", 1952, s. 213.
221. McClellan, 2003, s. 25–26.
222. Citerat ur McClellan, 2003, s. 26.
223. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum årstryck*, 1955 (berättelse för 1954), s. 26.
224. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum årstryck*, 1953 (berättelse för 1952), s. 29.
225. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum årstryck*, 1956–1966, s. 34.
226. Westholm, berättelse för 1952, s. 16–17.
227. En längre diskussion om receptionen av Moderna Museet finns i Jeff Werner, *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, (red. Anna Tellgren) 2008, s. 329–345.
228. Reesa Greenberg, "The Exhibited Redistributed", *Thinking about Exhibitions*, (red. Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson och Sandy Nairne) New York 1996, s. 351 [s. 349–367].
229. Westholm, 1994, s. 170.
230. Westholm, 1994, s. 171.
231. Rune Falk, "Projekt till tillbyggnad av Göteborgs konstmuseum", *Arkitektur*, nr 3 1965, s. 82–85.
232. Utkast, skisser med mera i pärmar marka "Fastigheten", GKM.
233. D G Trad Wrigglesworth, *The North-Light Shed in Scandinavia – the early years*, uo uå, manus.
234. Se pressklipp från invigningen på Göteborgs konstmuseum, exempelvis Olle Halling, "Konstmuseet i Göteborg får volymen fördubblad", *Hallandsposten*, 1968-3-22.
235. Försök gjordes under projekteringsarbetet med norrljus men det gav ett oanvändbart reflekterat ljus från huvudbyggnadens gula tegelfasad. (Samtal med Björn Fredlund, 2008-11-26.)
236. Detta slags allmänljus i konstmuseer förespråkas av Sölve Olsson i *Ljus i konstmuseer*, Stockholm 2004. Om spotlights se s. 26.
237. Rosalind E Krauss, "Postmodernism's Museum without Walls", *Thinking about Exhibitions*, (red. Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson och Sandy Nairne) New York 1996, s. 343 [s. 341–348].
238. Karl-Gustaf Hedén, "Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1973", s. 5. Kopia hos GKM.
239. Karl-Gustaf Hedén, "Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1974", s. 5. Kopia hos GKM.
240. Karl-Gustaf Hedén, "Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1979", s. 9. Kopia hos GKM.
241. Hedén, "Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1979", s. 8.
242. Första omfattande diskussionen finns i Karl-Gustaf Hedén, "Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1975", s. 2. Kopia hos GKM. Se även: Karl-Gustaf Hedén, "Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1981", s. 1. Kopia hos GKM.
243. En hel del av materialet finns samlat i en pärm märkt "La Scala", GKM.
244. Karl-Gustaf Hedén, "Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1977", s. 5. Kopia hos GKM.
245. Björn Fredlund, "Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1982", s. 5. Kopia hos GKM.
246. Hedén, "Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1975", s. 6.
247. Karl-Gustaf Hedén, "Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1976", s. 7. Kopia hos GKM.
248. Samtal med Björn Fredlund 2008-11-26.
249. Samtal med Björn Fredlund 2008-9-25.
250. Telefonsamtal med Björn Fredlund 2008-11-4.
251. Björn Fredlund, "Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1985", s. 4. Kopia hos GKM.
252. Björn Fredlund, "Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1983", s. 5. Kopia hos GKM.
253. Fredlund, "Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1983", s. 6.
254. Björn Fredlund, "Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1986", s. 8. Kopia hos GKM.
255. Björn Fredlund, "Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1987", s. 8. Kopia hos GKM.
256. Fredlund, samtal 2008-11-4.
257. Bedömning grundad på sökningar i GKM:s pressklipparkiv, liksom i Mediearkivet och Presstext.
258. Maria Görts, "Rutiner och val. Framväxten av Moderna Museets samling", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, (red. Anna Tellgren) Stockholm 2008, s. 14–15 [s. 9–31].

127. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1908 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1909*, p. 51 [pp. 47–53].
128. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1906 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1907*, p. 50.
129. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1911 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1912*, pp. 58–59.
130. The gallery was originally designed to hold religious artefacts. The windows were designed by Reinhold Callmander, made by Göteborgs glasmåleribolag, and paid for by August Röhss. Carl Lagerberg, *Göteborgs Musei Byggnad. Historik*, Gothenburg 1896, p. 55.
131. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1907 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1908*, p. 45 [pp. 41–49]; Axel Romdahl, 'Rinnande vatten. Gobelin af Gustaf Fjæstad', *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, no. 1907, pp. 65–66. Romdahl's point is that textiles were a more precise medium for Fjæstad to work with, and that they reproduced the artist's method of balancing colours by mixing different coloured and undyed wool yarns, just as he would mix paints on a palette.
132. In 1984 the Museum bought another textile piece: Sandra Ikse's *The Birth* (GKM 2135).
133. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1915 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1916*, p. 73 [pp. 60–74].
134. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1914 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1915*, pp. 65–66 [pp. 56–69].
135. Romdahl, 'Berättelse för år 1914 ...', 1915, pp. 67–68.
136. Romdahl, 'Berättelse för år 1915 ...', 1916, p. 79.
137. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1917 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1918*, pp. 73–74 [pp. 64–75].
138. Küllike Montgomery, 'Ole Kruse i sekelskiftets Göteborg. Bröderna och Brödrarummet', *Nordiskt sekelskifte. Föredrag vid det 1. nordiska konsthistorikermötet*, Taidehistoriallisia tutkimuksia 9, Helsinki 1986, p.131 [pp.126-134].
139. The older art was acquired in 1920 following Axel Beskow's exhibition at the Royal Swedish Academy of Fine Arts. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1919 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1920*, p. 63.
140. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1918 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1919*, p. 68 [pp. 61–69].
141. Romdahl, 'Berättelse för år 1919 ...', 1920, p. 62.
142. Bröderna i Böödal, *Krönika 1919*. The fourteen annals are archived at the Göteborg Museum of Art.
143. Romdahl, 1951, p. 174; Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1921 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1922*, p. 66 [pp. 59–67].
144. Axel Romdahl, 'Årsberättelse för Konstafdelningen', *Göteborgs Museum Årstryck 1924*, p. 68 [pp. 58–68].
145. Se Bröderna i Böödal, *Krönika 1918*.
146. The individual Brothers figure in the annals under pseudonyms such as 'The Painter', 'The Bibliophile', and 'The Printer', but are deciphered in Werner Lundqvist's correspondence archived at the Göteborg Museum of Art.
147. Romdahl, 1951, pp. 187, 191, 194.
148. Axel Romdahl, 'Anförande av Konstafdelningens intendent vid invigningen av Göteborgs konstmuseum den 14 mars 1925', *Göteborgs Museum Årstryck 1926–1927*, p. 94 [pp. 91–96].
149. Birger Bäckström, 'Det nya konstmuseet inför invigningen', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 13 March 1925.
150. Romdahl, 1951, pp. 194–195.
151. Romdahl, 1951, p. 195.
152. Romdahl, 1951, p. 195.

259. Fredlund, samtal 2008-11-4.
260. Hedén, "Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1975", s. 8.
261. Telefonsamtal med Jonas Gavel 2008-10-24.
262. Björn Fredlund, "Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1989", s. 10. Kopia hos GKM.
263. Planer på att ta bort stuckaturramen fanns redan 1993. Fredlund, samtal 2008-11-4.
264. PM från Jonas Gavel, "Förslag till nyhängning i Fürstenbergska galleriet", 1993-3-21, GKM. Se även hela den mapp som är märkt "Fürstenberg. Diverse", GKM.
265. Sonia Hedstrand, "Göteborgs konstmuseum får ny chef", *Dagens Nyheter*, 2003-12-22.
266. Greenberg, 1996, s. 352.
267. Intervju med Birgitta Flensburg 2008-10-15.
268. Det tidigaste exemplet på engelska vägledning är *The Gothenburg Art Gallery. A short guide* från 1959, med en andra utgåva 1966.
269. Stephen Bann, "Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display", i McClellan, 2003, s. 117–130.
270. O'Doherty, 1999, s. 66.
271. Debora J Meijers, "The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition", *Thinking about Exhibitions*, (red. Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson och Sandy Nairne) New York 1996, s. 8 [s. 7–20].
272. Meijers, 1996, s. 15.
273. McClellan, 2008, s. 114.
274. Samtal med Birgitta Flensburg 2008-11-26.
275. Arthur Meltons undersökningar, refererade i McClellan, 2008, s. 128–129.
276. McClellan, 2008, s. 133.
277. De följande styckena bygger till stora delar på samtal med Barbro Ahlfort 2008-11-19.
278. Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Massachusetts och London, 1998, s. 64.
279. Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker*, (diss.) Stockholm 2000.
280. Se utförlig diskussion om dessa i Staniszewski, 1998, kap. 1.
281. Staniszewski, 1998, s. 64. Hans Hayden diskuterar Barrs hängningar i *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm 2006. Se särskilt s. 206–208 där paralleller dras till Michel Foucaults diskussion om 1700-talets läroverk. Enligt Hayden är den diskursiva ordningen på en gång synlig och osynlig i Barrs installationer (Philip Johnson nämns inte i sammanhanget), som beskrivs i termer av den neutrala vita kuben.
153. The acquisition in 1912 of Rudolf Gagge's collection of drawings formed the basis for the seminar series that year. During the year the Dutch word-grafik collection was also studied. Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1912 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1913*, pp. 59-60, 62 [pp. 53–64]. For courses on the history of copperplates and the seminar series, see also Romdahl, 'Berättelse för år 1919 ...', 1920, p. 48.
154. Romdahl, 1951, pp. 149–150; *En bok om Göteborg*, (ed. Carl-Julius Anrick, Arthur Lindhagen & Märten Stenberger) Svenska Turistföreningen, Stockholm 1931, p. 126.
155. Axel Romdahl, 'Konstavdelningen', *Göteborgs Museum Årstryck 1926-1927*, p. 14 [pp. 13–15]. It seems likely that the screens were of the type marketed by A. Edmonds & Co. of Birmingham, England. The firm's product catalogues are in the Museum library.
156. Osterman, 1958, pp. 32-33.
157. *Göteborgs Konstmuseum. Vägledning för besökare*, Gothenburg, 1925, p. 9. No author is given, but the guide seems to have been written by Axel Romdahl and Stig Roth.
158. Anita Claesson, 'Italienska kabinetten på Göteborgs konstmuseum', undergraduate dissertation, Department of Art History and Visual Studies, University of Gothenburg, 2005.
159. Romdahl, 1951, p. 189.
160. *Göteborgs Konstmuseum. Vägledning för besökare*, Gothenburg, 1925, pp. 34–35.
161. Hanner, 2000, pp. 174-175.
162. Edvard Alkman, 'Göteborgs nya konstmuseum', *Göteborgs-Posten*, 14 March 1925. The same article was also published in the national newspaper, *Svenska Dagbladet*.
163. *Göteborgs Konstmuseum. Vägledning för besökare*, Gothenburg, 1925, pp. 51–52.
164. Romdahl, 1951, p. 140.
165. Edvard Alkman, 'Göteborgs nya konstmuseum', *Göteborgs-Posten*, 14 March 1925.
166. Romdahl, 1951, p. 195.
167. Pauli, 1929, p. 8; Alkman, 1925; Tor Hedberg, 'Göteborgs konstmuseum', *Dagens Nyheter*, 12 March 1925.
168. Bröderna i Böödalen, Krönika 1919.
169. According to hearsay passed on by Karl-Gustaf Hedén, Romdahl supposedly called this 'pang och dang' hanging (lit. with no further ado) in a play on the Swedish word for pendant, *pendang* (Björn Fredlund, 25 September 2009).
170. Romdahl, 14 March 1925, p. 96.
171. Bjurström, 1992, p. 242. Picture p. 251.
172. Axel Romdahl, 'Werner Lundqvists samling i Göteborgs museum', *Ord och bild*, 1920, p. 374 [pp. 369–374].
173. Romdahl, 1951, p. 196.
174. Proposition 1913: 238, p. 14. Quoted in Osterman, 1958, p. 28.
175. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition*, Los Angeles and London, 1999, p. 41.
176. Staniszewski, 1998, chapter 1.
177. Staniszewski, 1998, p. 70.
178. The candelabras appear in a 1920's sketch of the planned eighteenth-century room in the new museum building (Bröderna i Böödalen, Krönika 1919, p. 30). They remain in the Museum's possession.
179. For a reproduction of Bergh's hanging, see Bjurström, 1992, p. 198.
180. See the photograph of the installation of 1904 in McClellan, 2008, p. 137.
181. Axel Romdahl, 'Konstavdelningen', *Göteborgs Museum Årstryck 1941*, p. 31 [pp. 25–31].
182. Axel Romdahl, 'Konstavdelningen', *Göteborgs Museum Årstryck 1942*, p. 39 [pp. 32–40].
183. Sixten Strömbom, 'Ljus och väggar i museer. En diskussionsinledning', *Svenska museer. Meddelanden från svenska museimannaföreningen*, no. 2 1934, p. 60.
184. Romdahl, 'Konstavdelningen', 1942, p. 39.
185. Romdahl, 'Konstavdelningen', 1942, pp. 34–35.

-
186. Romdahl, 'Konstavdelningen', 1942, p. 39.
187. Grims, 'Nyordnat konstmuseum öppnar i dag', *Göteborgs-Posten*, 19 June 1941.
188. Axel Romdahl, *Att se i Göteborgs konstmuseum. Vägledning för besökare*, 1942, p. 4.
189. Axel Romdahl, 'Konstavdelningen', *Göteborgs Museum Årstryck 1944*, pp. 42–43 [pp. 35–45].
190. Axel Romdahl, 'Konstavdelningen', *Göteborgs Museum Årstryck 1945*, p. 43 [pp. 36–47].
191. Bjurström, 1992, p. 242.
192. Axel Romdahl, 'Konstavdelningen', *Göteborgs Museum Årstryck 1937*, p. 55 [pp. 44–57].
193. Axel Romdahl, 'Konstavdelningen', *Göteborgs Museum Årstryck 1946*, p. 38 [pp. 34–49].
194. Axel Romdahl, 'Konstmuseet', *Göteborgs Museum Årstryck 1947*, p. 47 [pp. 42–53].
195. Alfred Westholm, 'Konstmuseet', *Göteborgs Museum Årstryck 1948*, p. 40 [pp. 36–50].
196. It is unclear exactly when this occurred. Westholm wrote in 1947 that it was to be installed. It is included in the 1955 plan.
197. Alfred Westholm, *Alfros berättar*, (cyclostyle) 1994, p. 13.
198. Westholm, 1994, p. 26.
199. Westholm, 1994, p. 89.
200. Westholm, 1994, pp. 104–108.
201. Alfred Westholm, *Milles. En bok om Carl Milles konst*, Stockholm 1950.
202. Westholm, 1994, pp. 134–136.
203. McClellan, 2008, p. 27.
204. Maj-Brit Wadell, 'Det konstvetenskapliga ämnets bakgrund vid Göteborgs Universitet fram till 1996'. <http://hum.gu.se/institutioner/konst-och-bildvetenskap/ominstitutionen/hist/1996>, 29 November 2008. The part-time professorship that Romdahl had held was converted into a full chair thanks to a donation. Bo Lindberg, *Göteborgs universitets historia 1. På högskolans tid*, Gothenburg 1996, p. 164.
205. Björn Fredlund, 'Karl-Gustaf Hedén', *Minnestal hållna på Högtidsdagen*, Kungl. Vetenskaps- och vitterhets-samhället i Gothenburg, 2001, p. 82 [pp. 80–85].
206. Westholm, 1994, p. 137.
207. Alfred Westholm, 'Konstmuseet', *Göteborgs Museum Årstryck 1949 och 1950*, p. 89 [pp. 73–92].
208. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum årstryck*, 1954 (for 1953) pp. 28–29.
209. Björn Fredlund, 'Karl-Gustaf Hedén', *Göteborgs-Posten*, 12 November 2001.
210. Fredlund, 2001, p. 82.
211. Westholm, 1994, p. 164. Compare Bo Borg, 'Leo + Gasellen = sant! Kylbergs bilderböcker för barn!', *Carl Kylberg* (eds Nils Ryndel, Bo Borg, Bia Mankell, Gunnar Lindqvist) Stockholm 1992, pp. 104–106 [pp. 77–109].
212. Carl Kylberg, *Lejonet Leo*, Gothenburg 1939.
213. *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar*, no. 107, 1961.
214. Alfred Westholm, 'Konstmuseet', *Göteborgs Museum Årstryck 1949 och 1950*, p. 89 [pp. 73–92].
215. Alfred Westholm, 'Konstmuseet berättelse för 1950 och 1951', *Göteborgs Museum Årstryck 1951 och 1952*, p. 215 [pp. 195–219].
216. Westholm, 1955, p. 26.
217. Alfred Westholm, 'Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling', *Göteborgs Museum Årstryck 1951–52*, pp. 234–235 [pp. 232–235].
218. Westholm, 'Konstmuseet berättelse för 1950 och 1951', 1952, p. 213.
219. Alfred Westholm, 'Konstmuseet berättelse för 1952', *Göteborgs Museum Årstryck 1953*, p. 19 [pp. 5–30].
220. Alfred Westholm, 'Konstmuseet berättelse för 1950 och 1951', 1952, p. 213.
221. McClellan, 2003, pp. 25–26.
222. Quoted in McClellan, 2003, p. 26.
223. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum årstryck*, 1955 (berättelse för 1954), p. 26.
224. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum årstryck*, 1953 (berättelse för 1952), p. 29.
225. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum årstryck*, 1956–1966, p. 34.
-

-
226. Westholm, *Berättelse för 1952*, pp. 16–17.
227. For a longer discussion of the reception of Moderna Museet, see Jeff Werner, 'Reflexions from Afar. Moderna Museet in the Foreign Press', *The History Book. Moderna Museet 1958–2008*, (Ed. Anna Tellgren) Stockholm 2008, pp. 329–345.
228. Reesa Greenberg, 'The Exhibited Redistributed', *Thinking about Exhibitions*, eds Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson & Sandy Nairne, New York 1996, p. 351 [pp. 349–367].
229. Westholm, 1994, p. 170.
230. Westholm, 1994, p. 171.
231. Rune Falk, 'Projekt till tillbyggnad av Göteborgs konstmuseum', *Arkitektur*, no. 3 1965, pp. 8–85.
232. Drafts, sketches etc in the file marked 'Fastigheten' (lit. the property), the Göteborg Museum of Art.
233. D. G. Trad Wrigglesworth, *The North-Light Shed in Scandinavia – the early years*, uo uå, manuscript.
234. See press cuttings of the inauguration of the Göteborg Museum of Art, for example Olle Halling, 'Konstmuseet i Göteborg får volymen fördubblad', *Hallandsposten*, 22 March 1968.
235. Attempts were made during the planning and design phase to incorporate north light, but it gave an unusable reflected light from the main building's yellow brick façade (conversation with Björn Fredlund, 26 November 2008).
236. This kind of general lighting in museums of art has been advocated by Sölve Olsson in *Ljus i konstmuseer*, Stockholm 2004. For spotlights, see p. 26.
237. Rosalind E. Krauss, 'Postmodernism's Museum without Walls', *Thinking about Exhibitions*, (eds Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson & Sandy Nairne, New York 1996, p. 343 [pp. 341–348].
238. Karl-Gustaf Hedén, 'Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1973', p. 5. Copy held at the Göteborg Museum of Art.
239. Karl-Gustaf Hedén, 'Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1974', p. 5. Copy held at the Göteborg Museum of Art.
240. Karl-Gustaf Hedén, 'Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1979', p. 9. Copy held at the Göteborg Museum of Art.
241. Hedén, 'Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1979', p. 8.
242. The first detailed discussion is to be found in Karl-Gustaf Hedén, 'Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1975', p. 2. Copy held at the Göteborg Museum of Art. See also Karl-Gustaf Hedén, 'Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1981', p. 1. Copy held at the Göteborg Museum of Art.
243. Much of the material is collected in a file labelled 'La Scala', Göteborg Museum of Art.
244. Karl-Gustaf Hedén, 'Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1977', p. 5. Copy held at the Göteborg Museum of Art.
245. Björn Fredlund, 'Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1982', p. 5. Copy held at the Göteborg Museum of Art.
246. Hedén, 'Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1975', p. 6.
247. Karl-Gustaf Hedén, 'Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1976', p. 7. Copy held at the Göteborg Museum of Art.
248. Conversation with Björn Fredlund, 26 November 2008.
249. Conversation with Björn Fredlund, 25 September 2008.
250. Telephone conversation with Björn Fredlund, 4 November 2008.
251. Björn Fredlund, 'Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1985', p. 4. Copy held at the Göteborg Museum of Art.
252. Björn Fredlund, 'Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1983', p. 5. Copy held at the Göteborg Museum of Art.
-

-
253. Fredlund, 'Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1983', p. 6.
254. Björn Fredlund, 'Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1986', p. 8. Copy held at the Göteborg Museum of Art.
255. Björn Fredlund, 'Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1987', p. 8. Copy held at the Göteborg Museum of Art.
256. Conversation with Björn Fredlund, 4 November 2008.
257. A judgement based on a search of the Göteborg Museum of Art's press cuttings, and in Medicarkivet and Presstext.
258. Maria Görts, 'Routine and Selection. The Genesis of the Moderna Museet Collection', *The History Book. On Moderna Museet 1958-2008*, (ed. Anna Tellgren) Stockholm 2008, pp. 14–15 [pp. 9–31].
259. Conversation with Björn Fredlund, 4 November 2008.
260. Hedén, 'Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1975', p. 8.
261. Telephone conversation with Jonas Gavel, 24 October 2008.
262. Björn Fredlund, 'Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1989', p. 10. Copy held at the Göteborg Museum of Art.
263. There were plans to remove the stucco frame as early as 1993. Conversation with Björn Fredlund, 4 November 2008.
264. Memo by Jonas Gavel, 'Förslag till nyhängning i Fürstenbergska galleriet', 21 March 1993, Göteborg Museum of Art. See also the entire file labelled 'Fürstenberg. Diverse', Göteborg Museum of Art.
265. Sonia Hedstrand, 'Göteborgs konstmuseum får ny chef', *Dagens Nyheter*, 22 December 2003.
266. Greenberg, 1996, p. 352.
267. Interview with Birgitta Flensburg, 15 October 2008.
268. The earliest example of an English guide is *The Gothenburg Art Gallery. A short guide* of 1959, with a second edition in 1966.
269. Stephen Bann, 'Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display', in McClellan, 2003, pp. 117–130.
270. O'Doherty, 1999, p. 66.
271. Debora J. Meijers, 'The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition', *Thinking about Exhibitions*, (eds Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne) New York 1996, p. 8 [pp. 7–20].
272. Meijers, 1996, p. 15.
273. McClellan, 2008, p. 114.
274. Interview with Birgitta Flensburg, 26 November 2008.
275. Arthur Melton's research, referred to in McClellan, 2008, pp. 128–129.
276. McClellan, 2008, p. 133.
277. The following paragraphs build primarily on a conversation with Barbro Ahlfort, 19 November 2008.
278. Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Massachusetts och London, 1998, p. 64.
279. Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker*, (diss.) Stockholm 2000.
280. See the detailed discussion in Staniszewski, 1998, chapter 1.
281. Staniszewski, 1998, p. 64. Hans Hayden discusses Barr's hangings in *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm 2006. See particularly pp. 206–208, where parallels are drawn to Michel Foucault's discussion of eighteenth-century education. According to Hayden, the discursive order is at once visible and invisible in Barr's installations (Philip Johnson is not mentioned in this context), which are described in terms of the neutral white cube.
-

Sparsmakat med spanska mästare.
 Utställningen *Spanskt måleri. 8 målningar ur Roj de Marés
 spanska samling. El Greco, Juan de la Roélas, Francisco de Zurbarán*
 i salen för tillfälliga utställningar 1928.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Spartanly Spanish.
 Exhibit: *Spanish Painting. 8 Paintings from Roj de Maré's Spanish
 Collection. El Greco, Juan de la Roélas, Francisco de Zurbarán,*
 Gallery for Temporary Exhibits, 1928.

PHOTO: GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Arkitekturutställning i sidoljus.
*Modeller och ritningar till Götaplatsberedningens förslag
 samt till stadsteater i Göteborg,
 salen för tillfälliga utställningar 1929.*

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Architecture exhibit in sidelight.
*Models and Drawings from the Proposals
 of the Committee for Götaplatsen and a City Theater in Gothenburg,
 Gallery for Temporary Exhibits, 1929.*

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



Tysk expressionism.
Käthe Kollwitz. Handteckningar och grafik
 i salen för tillfälliga utställningar 1931.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

German Expressionism.
Käthe Kollwitz. Drawings and Graphics,
 Gallery for Temporary Exhibits, 1931.

PHOTO: GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Halländska mönster.
Halland i bild. Originalfotografier av Märten Sjööbeck,
 salen för tillfälliga utställningar 1931.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Patterns of Halland.
Halland in Pictures. Original Photographs by Märten Sjööbeck,
 Gallery for Temporary Exhibits, 1931.

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



Unga konstnärer.
Barnmålningar,
salen för tillfälliga utställningar 1932.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Young artists.
Paintings by Children,
Gallery for Temporary Exhibits, 1932.

PHOTO: GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Över och under listan.
Oljemålningar och akvareller av Carl Fredrik Hill,
 salen för tillfälliga utställningar 1934.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Below and beyond the moulding.
Oil and Watercolour Paintings by Carl Fredrik Hill,
 Gallery for Temporary Exhibits, 1934.

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



Skulpturkavalkad på wellpapphylla.
Skulpturer av Jean Gauguin,
 salen för tillfälliga utställningar 1936.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

A cavalcade of sculpture on corrugated cardboard.
Sculptures by Jean Gauguin,
 Gallery for Temporary Exhibits, 1936.

PHOTO: GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Skolpojkar studerar.
*Barnets konst. Målningar, grafik och arkitekturkompositioner
 enligt professor Cizek, Wien,
 salen för tillfälliga utställningar 1937.*

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Attentive schoolboys.
*Art of the Child. Paintings, Graphic Work, and Architectural
 Compositions According to Professor Cizek, Vienna,
 Gallery for Temporary Exhibits, 1937.*

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



Femtiotalsskärmar med belysning.
Ivar Arosenius. Minnesutställning,
femte våningen 1958–1959.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Illuminated displays from the fifties.
Ivar Arosenius. In Memoriam,
fifth floor, 1958–1959.

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



Arosenius i nytt ljus.
Ivar Arosenius. Minnesutställning,
femte våningen 1958–1959.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

A new light on Arosenius.
Ivar Arosenius. In Memoriam,
fifth floor, 1958–1959.

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



Gammal konst i ny miljöö.
Ryska ikoner,
 Falkhallen 1970–1971.

FOTO: IGNACY PRASZKIER, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Old art in new settings.
Russian Icons, Falk Hall,
 1970–1971.

PHOTO: IGNACY PRASZKIER, GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Konstruktivisiska utopier:
Revolutionsarkitektur. Socialistionen 1917–1932,
 Göteborgs konsthall 1972.

FOTO: IGNACY PRASZKIER, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Constructivist utopias.
Revolutionary Architecture. The Soviet Union 1917–1932,
 Göteborgs konsthall, 1972.

PHOTO: IGNACY PRASZKIER, GÖTEBORG MUSEUM OF ART

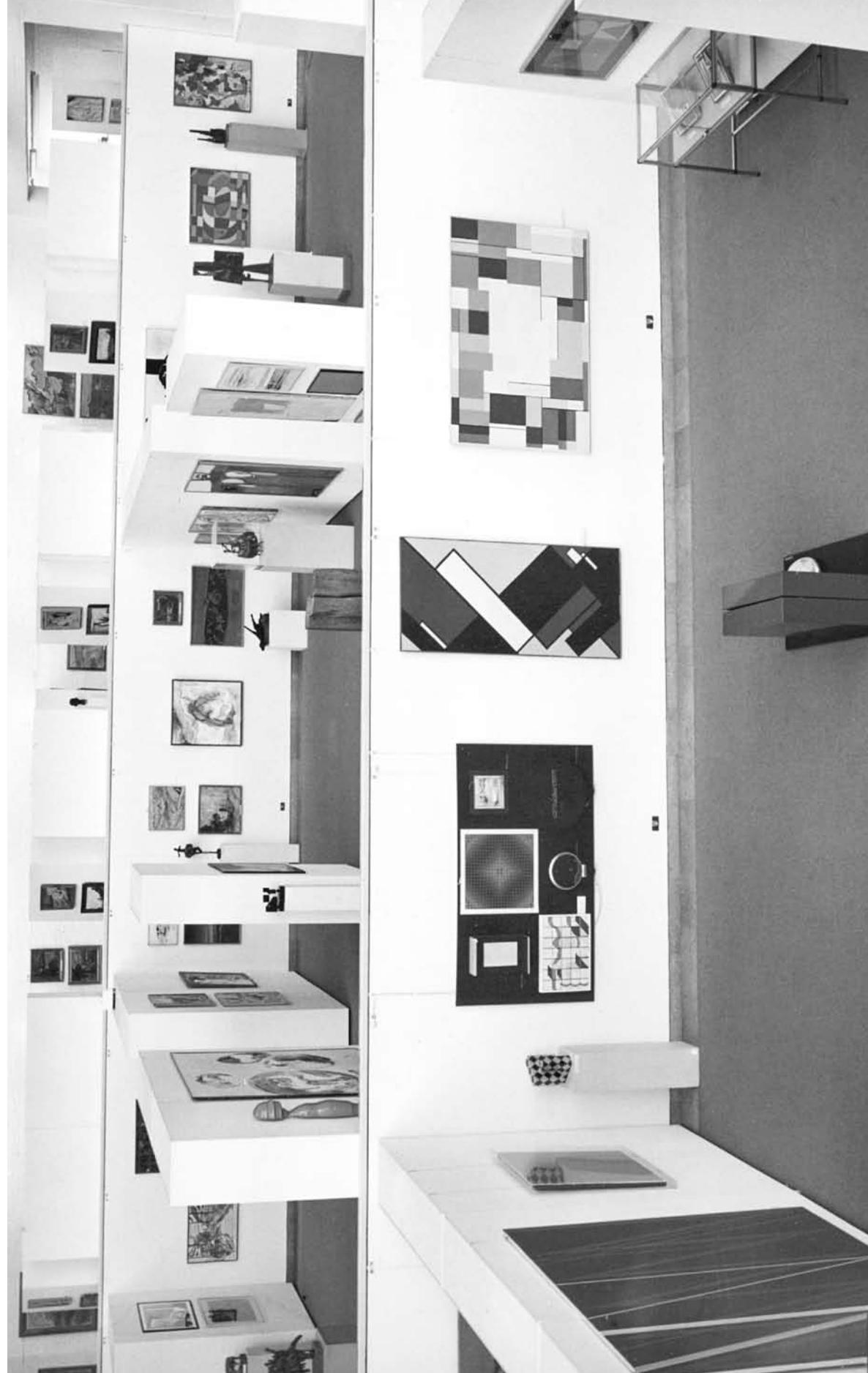


Utsikt över svensk modernism.
Installationsbild över etagererna, 1970-tal.

FOTO: IGNACY PRASZKIER, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Views of Swedish Modernism.
Installation view of the étages and their displays in the 1970s.

PHOTO: IGNACY PRASZKIER, GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Besökare framför sekelskiftesklassiker.
Nordiskt ljus 1983.

FOTO: EBBE CARLSSON, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Vistors in front of turn-of-the-century classics.
Northern Light, 1983.

PHOTO: EBBE CARLSSON, GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Monica Bonvicini's installation *Stonewall III*
på Göteborgs internationella konstbiennial,
Falkhallen 2005.

FOTO : LARS NOORD. © MONICA BONVICINI / BUS 2009

Monica Bonvicini's installation *Stonewall III*.
Göteborg International Biennial for Contemporary Art,
Falk Hall, 2005.

PHOTO : LARS NOORD. © MONICA BONVICINI / BUS 2009



Avskärmade rumsligheter:
Undercurrents 06,
 Falkhallen 2006–2007.

FOTO: LARS NOORD, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Partitioned Spaces.
Undercurrents 06,
 Falk Hall, 2006–2007.

PHOTO: LARS NOORD, GÖTEBORG MUSEUM OF ART



Utvecklingsbara skärmar
konstruerade av Axel Romdahl, 1920-tal.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Developing dividers
constructed by Axel Romdal, 1920s.

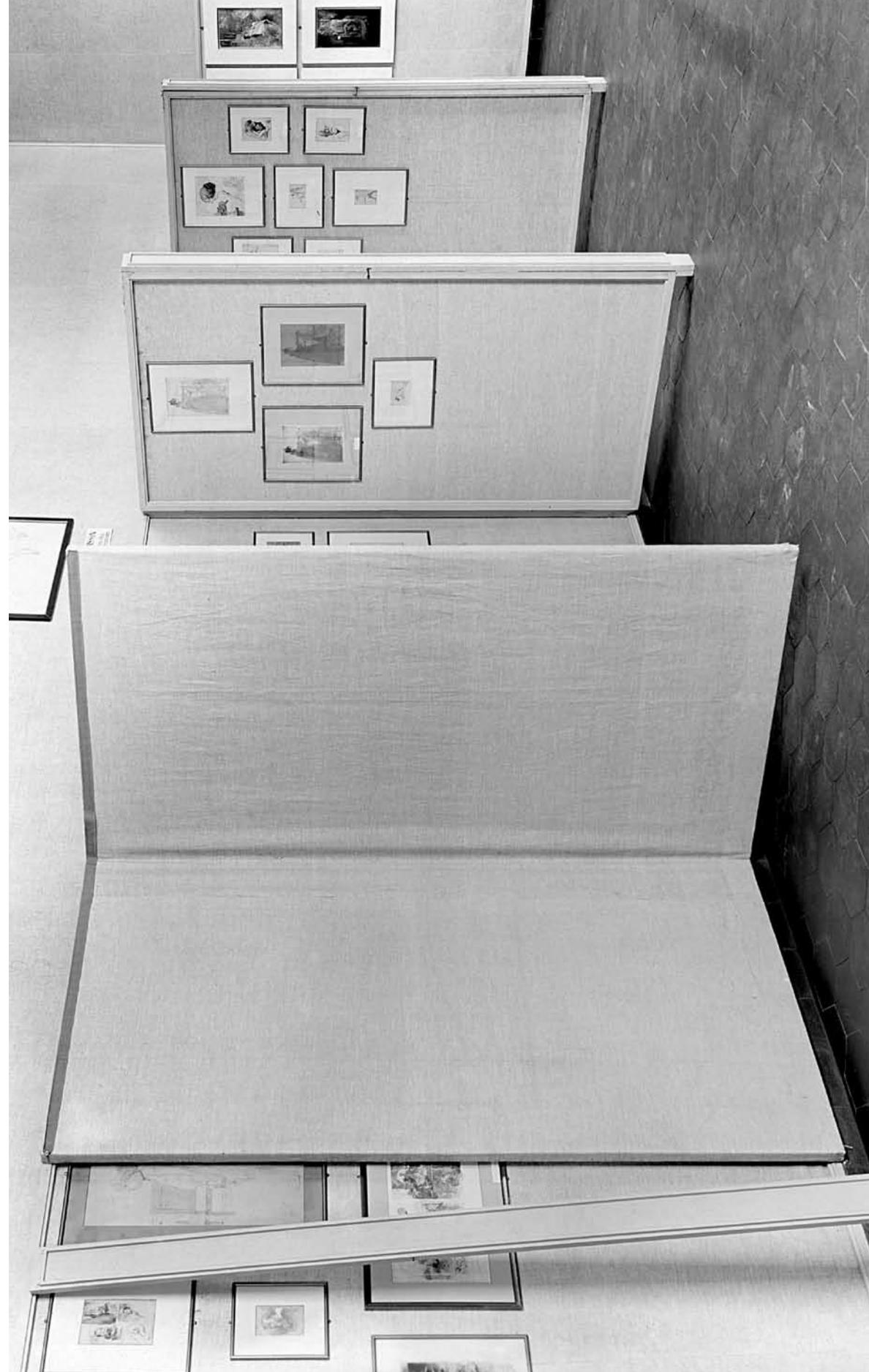
PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART

Innanför och utanför autonomi

Utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum

Inside and Outside Autonomy

Exhibition Work at The Göteborg Museum of Art



INLEDNING

Som en konsekvens av de senaste decenniernas omvandling av konstbegreppet och museet som offentlig institution har det uppstått en osäkerhet kring frågan vad ett konstmuseum är. Museets historiska förutsättningar har också varit föremål för internationell forskning och debatt de senaste decennierna. Ett delvis helt nytt forskningsfält, museologin, har vuxit fram. Ett viktigt studieobjekt för den museologiska forskningen är utställningen.

Den avgränsade tillfälliga utställningen är en relativt sen företeelse. De första utställningarna syftade främst till att göra konstsamlingar tillgängliga för allmänheten och kan därför vara svåra att skilja från mer eller mindre permanenta hängningar av museernas samlingar.

INTRODUCTION

As a consequence of the last decade's transformation of the concept of art and the museum as a public institution there is an ensuing uncertainty about the question, what is a museum of art. The historical prerequisites of the museum have also been subject of international research and debate the last decades. A partially new field of research, museology, has emerged. An important object of study for museological research is the exhibition.

The delimited temporary exhibition is a relatively late phenomenon. The first exhibitions were aimed at making art collections available to the public and can therefore be difficult to separate from more or less permanent displays of the museum's collections.

In the early history of art museums there were two types of exhibition ideologies, the aesthetic and the scientific. In the aesthetic ideology works of art were hung in arrangements which aimed at aesthetic comparisons of the art works. The scientific way of hanging paintings was instead organised after schools or countries. The two forms have lived on in what the American art historian Carol Duncan has called the aesthetic and the educational museum, two ideals which are often placed in opposition.¹ In both the aesthetic and the scientific form of exhibition the visitors were assumed to possess the knowledge needed for decoding the content of the art works, making judgements about their aesthetic quality and placing them in an art historical context. The need for assistance in assimilating what was shown was great for the new groups of audiences in the 19th century but educational work of modern type was not begun to be adopted at the museums until the 20th century.

I konstmuseernas tidiga historia fanns två typer av utställningsideologier, den estetiska och den vetenskapliga. I den estetiska hängdes verk i arrangemang vilka syftade till estetiska jämförelser mellan verk. Den vetenskapliga hängningen organiserades istället efter skolor och länder. De båda formerna har levt kvar i vad den amerikanska konsthistorikern Carol Duncan kallat det estetiska respektive det utbildande museet, två ideal som ofta ställs mot varandra.¹ I både den estetiska och den vetenskapliga utställningsformen förutsattes besökarna besitta de kunskaper som krävs för att avkoda verkens innehåll, fälla omdömen om deras estetiska kvalitet och placera in dem i ett konsthistoriskt sammanhang. Behovet av hjälp att tillägna sig det som visades var stort hos 1800-talets nya publikgrupper men pedagogiska insatser av modernt snitt vann insteg på museerna först under 1900-talet.

Fram till 1960-talet tillgodosågs detta behov av information genom undervisning. Den utbildade publiken fick konsten förklarad för sig, om inte konsten ansågs tala för sig själv. Museets representanter talade med självklar auktoritet om estetisk kvalitet. Med 1960-talets sociala och politiska rörelser höjdes röster för ett mer pluralistiskt och demokratiskt museum som inte bara skulle vara fysiskt utan också mentalt tillgängligt för alla besökare, ett museum där alla grupper i samhället både skulle representeras på ett jämlikt sätt och själva komma till tals. Man ville ersätta det aristokratiska museet med ett demokratiskt kulturhus. Med postmodernismen kom det estetiska museet att utmanas av ett problematiserande museum, där andra erfarenheter och berättelser än de som utgår från det vita västerländska manliga övre medelklasssubjektets perspektiv lyfts fram. Detta präglade inte minst tillfälliga utställningar. Samtidigt finns en tendens som pekar i en annan riktning, nämligen stora publikdragande utställningar av klassiker vars främsta syfte är att dra en stor publik och därmed dra in pengar till de kostnadskrävande museerna.

Till skillnad från den skolning av museibesökarna till goda samhällsmedborgare som 1800-talets museer förutsattes medverka till, betonas idag öppenhet och ömsesidighet i mötet mellan konsten och publiken. Men dagens museer är för den skull inte mindre färgade av sociala idéer än 1800-talets. Snarare än att ha övergetts har museets sociala roll omdefinierats. Även i dagens politiska direktiv finns en underliggande föreställning om konstens positiva inverknings på

Until the 1960s this need for information was met through education. The uneducated audience had the art explained to them, unless the art was considered to speak for itself. The representatives of the museum spoke with self-evident authority on aesthetic quality. With the 1960s social and political movements voices were raised for a more pluralistic and democratic museum which should not only be physically but also mentally available to the visitors, a museum where all groups in society would be represented in an equal way and allowed to speak for themselves. There was a wish to replace the aristocratic museum with a democratic arts centre. With postmodernism the aesthetic museum was to be challenged by a problematising museum, where other experiences and narratives but those which assume the perspective of the white Western male upper middle class subject are emphasised. This especially characterised temporary exhibitions. At the same time there is a trend pointing in another direction, namely big exhibitions of classics which draw large audiences and where the primary aim is to attract large numbers of visitor and thereby make money for the expensive museums.

In contrast to the education of the museum audience into good members of society, which the 19th century museums were supposed to contribute to, the emphasis today is on openness and mutuality in the meeting of art and the audience. But today's museums are no less influenced by social ideas than the 19th century's. Rather than having been abandoned the social role of the museum has been redefined. Even in today's political directives there is an underlying idea about the positive influence of art on the audience. Art is credited with democratic values and is often given the role of promoting democratic thinking.

Some of the problems art institutions are faced with today are well known, others stem from a new situation where art as well as the world around the museum has changed. The art museum today is found in a crossfire of conflicting interests, such as the art world's specific quality demands, political demands for reaching new groups of audiences and demands for increasing attendance and the work breaking even to a larger extent.

In the book *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (2008) the American art historian Andrew McClellan describes the development of the art museum and its situation today, characterised by an enormous expansion and at the same time by a redefinition of the museum's mission.² Our time seems to be both the best and the worst ever for the museum, an institu-

publiken. Konsten tillskrivs demokratiska värden och ges ofta rollen att främja demokratiskt tänkande.

En del av de problem konstinstitutionerna står inför idag är välbekanta, andra springer ur en ny situation där såväl konsten som omvärlden runt museet förändrats. Konstmuseet befinner sig idag i en korseld av motstridiga intressen, som konstvärldens specifika kvalitetskrav, krav från politiskt håll på att nå ut till nya publikgrupper samt krav på ökade publiksiffror och större självfinansiering av verksamheten.

I boken *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (2008) beskriver den amerikanske konsthistorikern Andrew McClellan konstmuseets utveckling och ställning idag, karaktäriserad av en enorm expansion och samtidigt av omdefiniering av museets uppgifter.² Vår tid förefaller vara både den bästa och den sämsta någonsin för museet, en institution som kommit att både representera och uppta centrum i det moderna samhället, skriver McClellan. Nya museer har vuxit upp som svampar ur jorden runt om i världen de senaste tio åren. Museerna har aldrig haft fler besökare men är samtidigt hårt kritiserade från olika håll, för deras anpassning till kommersiella intressen, deras beroende av sponsorer, deras homogena publik, et cetera.

Konstmuseernas internationella utveckling under 1800- och 1900-talet, från institutioner för utbildning och social kontroll via modernismens renskalade utställningsrum till postmodernismens pluralistiska kulturhus och upplevelsecentra, utgör den bakgrund mot vilken denna betraktelse över de temporära utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum skrivs.

Studien tar sin utgångspunkt i följande frågor: korresponderar förändringarna på Göteborgs konstmuseums med den ovan beskrivna utvecklingen? Förkroppsligar utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum det estetiska eller det utbildande museiidealet? I hur hög grad stämmer den återkommande bilden av konstmuseet som ett tempel för konsten, en från det omgivande samhällets konflikter avskild plats där konsten visas fram som autonom och självtillräcklig, med utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum? Hur ser relationen mellan Konstmuseet som en institution med en permanent samling och utställningen som händelse ut?

Vid sidan av dessa övergripande frågeställningar undersöker jag specifikt hur Göteborgs konstmuseum arbetat med utställningar

tion which has both come to represent and occupy the centre of modern society, McClellan writes. New museums have appeared in proliferation around the world the last ten years. The museums have never had more visitors but are at the same time severely criticised from different quarters, for their adjustment to commercial interests, their dependence on sponsors, their homogenous audience, et cetera.³

The art museums' international development in the 19th and 20th century, from being institutions for education and social control via the naked exhibition rooms of modernism to postmodernism's pluralistic art centres and centres for adventure and experience, make up the background against which this reflection over the history of temporary exhibitions at the Göteborg Museum of Art is written.

The study starts from the following questions: do the changes at the Göteborg Museum of Art correspond to the development described above? Does the exhibition work at the Göteborg Museum of Art embody the aesthetic or the educational museum ideal? To what extent does the recurring image of the art museum as a temple for art, a place separated from the conflicts of the surrounding world where art is presented as autonomous and self-sufficient, correspond with the exhibition work at the Göteborg Museum of Art? What does the relationship between the Museum of Art as an institution with a permanent collection and the exhibition as an event look like?

Apart from these comprehensive questions I specifically investigate how the Göteborg Museum of Art has worked with exhibitions to position the museum within the field of art. How have the temporary exhibitions contributed to create, manifest or counteract the image of the Göteborg Museum of Art? What has been shown, when and how? I also ask what has not been shown and study the exhibition work in relation to that of other museums. Is the image confirmed or are there exhibitions which contrast with the expectations of what an art museum should show? How large is the share of exhibitions produced by the museum? What tendencies are there in the choice of partners for collaboration? How large is the ratio of male and female exhibitors respectively? And finally: how has the exhibition work and the rhetoric of exhibitions changed over time?

The text opens with an attempt to mark off the art museum as an institution and place for exhibitions, encompassing the ideas and ideological values which have been tied to the art museums. Thereafter I try to define art exhibitions as a category. This definition is the base for

för att positionera museet på konstfältet. Hur har de temporära utställningarna bidragit till att skapa, manifesteras eller motverka bilderna av Göteborgs konstmuseum? Vad har visats, när och hur? Jag frågar även vad som inte visats och granskar utställningsverksamheten i relation till den på andra museer. Bekräftas bilden eller finns det utställningar som bryter mot förväntningarna på vad ett konstmuseum ska visa? Hur stor är andelen egenproducerade utställningar? Vilka tendenser finns i valet av samarbetspartners? Hur stor är andelen kvinnliga respektive manliga utställare? Och slutligen: hur har utställningsverksamheten och utställningsretoriken förändrats över tid?

Texten inleds med ett försök att ringa in konstmuseet som institution och plats för utställningar, innefattande de föreställningar och ideologiska värden som knutits till konstmuseerna. Därefter försöker jag definiera konstutställningen som kategori. Denna definition ligger till grund för den därpå följande undersökningen av utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum.

Genom studier av årsböcker, årsberättelser och arkiverade kataloger har jag kompletterat existerande förteckningar över tidigare utställningar på Göteborgs konstmuseum, Göteborgs konsthall och Stenasalen.³ Utställningsförteckningarna gör det möjligt att överblicka verksamheten. Genom att ställa olika frågor till materialet har jag försökt få den ”stumma” förteckningen att ”tala”, det vill säga att ge information om Konstmuseets utställningspolitik, konstsyn och självbild. Jag har därutöver gått till kringkällor, som skrifter författade av museets chefer och intendent, kommentarer i press och texter som i efterhand behandlat skedet, samt arkiverade fotografier.

För att få en uppfattning om en utställning är unik eller typisk i sin tid har jag gjort jämförelser med utställningsverksamheten på andra museer, både svenska och utländska, främst Nationalmuseum i Stockholm som är det museum som uppvisar störst likheter med Göteborgs konstmuseum även om dess uppdrag är nationellt och Göteborgs konstmuseum är ett regionalt museum.⁴ Båda öppnade under 1860-talet och visade utställningar med såväl samtida som äldre konst.⁵ Uppdraget att visa och samla den nutida konsten har Nationalmuseum lämnat över till Moderna Museet (sedan 1958), medan Göteborgs konstmuseum fortsatt är ett museum för både den äldre och den nutida konsten.

the following examination of the history of exhibitions at the Göteborg Museum of Art.

Through the study of annuals, annual reports and catalogues from the archives I have supplemented the lists of earlier exhibitions at the Göteborg Museum of Art, Göteborgs konsthall (the Gothenburg Art Gallery) and Stenasalen.⁴ The lists of exhibitions make it possible to take stock of the work. By posing different questions to the material I have attempted to make the ‘silent’ list ‘speak’, that is to supply information about the Art Museum’s exhibition policy, view on art and self-image. I have in addition turned to supplementary sources, such as texts written by the directors of the museum and curators, comments in the press and texts which have dealt with the events retrospectively, and photographs from the archives.

To gain an understanding of whether an exhibition is unique or typical for its time I have made comparisons to the exhibition work at other museums, both in Sweden and abroad, mainly Nationalmuseum in Stockholm which is the museum that shows the most similarities to the Göteborg Museum of Art even if its mission is national and the Göteborg Museum of Art is a regional museum.⁵ Both opened during the 1860s and exhibited contemporary art as well as older art.⁶ Nationalmuseum has handed over the mission to show and collect contemporary art to Moderna Museet (since 1958), while the Göteborg Museum of Art still is a museum for both older and contemporary art.

By observing when exhibitions of a certain type were shown, if there is continuity or if this type of exhibition only belongs to a certain phase, I have tried to trace changes in the exhibition work and the views or starting points which have governed it. I have turned my attention both to long term shifts and fast changes, which can correspond to shifts in the art scene or to changes of curator in responsible position. I have been particularly interested in the long term development, how the exhibition rhetoric has changed gradually, how new points of view have been introduced at the Göteborg Museum of Art and how these changes relate to the national and international development in the field.

Genom att uppmärksamma när utställningar av en viss typ gjorts, om det finns en kontinuitet eller om denna typ av utställning endast tillhör ett visst skede, har jag försökt spåra förändringar i utställningsverksamheten och de synsätt eller utgångspunkter som styr den. Jag har riktat uppmärksamhet både mot långsiktiga förskjutningar och snabba förändringar, vilka kan korrespondera med växlingar i konstlivet eller med byte av ansvarig intendent. Jag har varit särskilt intresserad av den långsiktiga utvecklingen, hur utställningsretoriken stegvis förändrats, hur nya synsätt vunnit inträde på Göteborgs konstmuseum och hur dessa förändringar förhåller sig till den nationella och internationella utvecklingen på området.

KONSTENS RELATIVA AUTONOMI I KONSTMUSEERNA

Den autonomi som den moderna konsten ofta föreställs ha erövat genom konstmuseernas etablering förefaller idag vara på väg att överskridas. Konstmuseet som institution omdefinieras i relation till en ny offentlighet och nya politiska påbud, men också som ett svar på en rad mutationer inom konsten.

Nu har konstmuseerna aldrig, som det ibland påstås, varit några från det övriga samhället avskärmade zoner, även om de föreställts eller konstruerats som konstens tempel i enlighet med den moderna konstbegrepp som etablerades under andra halvan av 1700-talet. Snarare fullgjorde konstmuseerna sin funktion i samhället, förbunden med produktionen av subjektivitet och nationella värden att samlas kring, genom att framställa idén om den fria och autonoma konsten.

Detta moderna konstbegrepp innefattade bland annat idén om det estetiska betraktandet som en särskild form av aktivitet och det estetiska omdömet som en särskild form av omdöme utan intresse eller begrepp.⁶ Det moderna konstmuseet konstruerades med utgångspunkt i en ny föreställning om konst, en ”estetisk regim” där konsten inte tjänar några uttalade syften utan lyfts fram i sin egen rätt.⁷ Här presenterades konstföremålen, ryckta ur det historiska och sociala

THE RELATIVE AUTONOMY OF ART IN ART MUSEUMS

The autonomy which modern art often is imagined to have conquered through the establishment of art museums appears today to be on the way to be exceeded. The art museum as an institution is redefined in relation to a new public and new political decrees, but also as an answer to a number of mutations within art.

Now the art museums have never, as is sometimes claimed, been any zones shielded from the rest of society, even if they have been regarded as or constructed as temples of art in accordance with the modern concept of art established during the second half of the 18th century. Rather, the art museums fulfilled their function in society, tied to the production of subjectivity and national values to gather around, by putting forward the idea of free and autonomous art.

This modern concept of art included among other things the idea of aesthetic contemplation as a specific form of activity and the aesthetic judgement as a specific form of judgement without interest or concept.⁷ The construction of the modern art museum was based on a new idea about art, an ‘aesthetic regime’ where art serves no explicit purpose but is emphasised in its own right.⁸ The objects of art were presented here, displaced from the historical and social context where they were shaped, produced for aesthetic contemplation and written into a history of art.

The museums of art educated the behaviour and taste of the audience but also contributed to forming the visitor’s concept of self as citizens of the nation. Thereby the museums of art were a tool in what we in accordance with the French idea-historian and philosopher Michel Foucault can call the modern national state’s discursive production of subjectivity and national identity. This has also been pointed out by a number of researchers who in their studies of the museum have been influenced by Foucault’s theories.⁹

With the breakthrough of modernism and the new museums for modern art which were created from the 1930s and onward, such as the Museum of Modern Art in New York with its building from 1929, designed by Philip Goodwin and Edward Stone, the ideal of the art mu-

sammanhang de är tillkomna i, framställda för estetisk kontem-
plation och inskrivna i en konsthistoria.

Konstmuseerna fostrade publikens beteende och smak men bidrog också till att bygga besökarnas självuppfattning som medborgare i nationen. Därmed utgjorde konstmuseerna ett verktyg i vad vi utifrån den franske idéhistorikern och filosofen Michel Foucault kan kalla den moderna nationalstatens diskursiva produktion av subjektivitet och nationell identitet. Detta har också påtalats av en rad forskare som i sina studier av museet tagit intryck av Foucaults teorier.⁸

Med modernismens genombrott och de nya museer för modern konst som skapades från 1930-talet och framåt, som Museum of Modern Art i New York med dess byggnad från 1939, ritad av Philip Goodwin och Edward Stone, föll idealet om konstmuseet som en manifestation av nationell identitet delvis bort. Konstmuseerna konstruerades nu som avskalade rum där den funktionalistiska arkitekturen tjänade konsten. Konstverken framvisades som unika men likväl som bärare av universella värden. Den vita kubens estetik – ett neutralt rum för konst – utformades vid samma tid och blev oskiljaktig från modernismen som institution.⁹

Bilden av det moderna konstmuseet som ett tempel ägnat den autonoma konsten är i vissa avseenden träffande men också schablonartad. Den australiensiske kulturstudieforskaren Tony Bennett har i sin bok *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (1995) visat att museets ursprung inte är skilt från ”lägre” nöjen.¹⁰ Tvärtom, menar han, måste man ställa museets framväxt i förbindelse med 1700- och 1800-talets marknader, nöjesfält och världsutställningar. Där finns en av förutsättningarna för dess tillblivelse. Eftersom konstmuseerna tjänar sin funktion i samhället just genom sitt framställande av en idé om den autonoma konsten, kan autonomi inte sägas ha varit absolut, inte ens när den firade sina största triumfer i och med modernismens institutionalisering. Den vita kuben är dessutom en abstraktion som aldrig funnits i verkligheten, åtminstone inte i sin mest ideala form. Konstrummet har aldrig varit helt neutralt. Tvärtom är utformandet av det moderna konstrummet en i högsta grad aktiv iscensättning av konsten som integrerar publiken i en viss föreställning om vad konst är.

Om den osäkra relationen mellan konsten och dess institutioner skriver den tyska curatören och kritikern Nina Möntmann i ”Art and

seum as a manifestation of national identity was partly discontinued. Art museums were now constructed as unclad spaces where functionalist architecture served art. The works of art were presented as unique but nonetheless as carriers of universal values. The aesthetics of the white cube – a neutral room for art – was formed at the same time and became inseparable from modernism as an institution.¹⁰

The image of the modern museum of art as a temple for autonomous art is in some ways apt but also a stereotype. The Australian researcher in cultural studies Tony Bennett has in his book *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (1995) shown that the beginning of the museum is not separable from ‘every-day’ amusements.¹¹ On the contrary he says, you have to put the emergence of the museum in relation to the 18th and 19th century markets, amusement parks, and world exhibitions. Here one of the prerequisites of its creation is found. As art museums serve their purpose in society precisely by their production of an idea about autonomous art, autonomy cannot be said to have been absolute, not even when it celebrated its largest triumphs in the institutionalisation of modernism. The white cube is moreover an abstraction which has never existed in reality, at least not in its most ideal form. The art room has never been completely neutral. On the contrary the shaping of the modern art room is very much an active staging of art which integrates the audience into a certain idea about what art is.

The German curator Nina Möntmann writes about the uncertain relationship between art and its institutions in ‘Art and Its Institutions’ (2006), where she touches upon the paradoxes that institutions of art are often faced with today, when she writes that

an art institution is expected to deliver and produce images or rather an ‘image’ of what is happening outside; to transform social and subjective realities into a format in which we can handle and conserve it, but not interfere and take an active part in the production of social and political realities.¹²

Here Möntmann sums up the idea about the mission of the art museum. The art museum then emerges as a screen where we meet images that mirror the outside world but which are in themselves imagined as being outside the social and political structures which art comments on. This idea has in later years been challenged by artists as well as curators, at the same time as other interests work to preserve the isolation of art.

Its Institutions” (2006), där hon berör de paradoxer som konstinstitutioner ofta ställs inför idag, när hon skriver att

en konstinstitution förväntas leverera och producera bilder, eller snarare en 'bild', av vad som händer utanför; transformera sociala och subjektiva verkligheter till ett format i vilket vi kan hantera och konservera dem, men inte ingripa och ta aktiv del i produktionen av sociala och politiska verkligheter.¹¹

Möntmann sammanfattar här konstmuseets föreställda uppgift. Konstmuseet framträder då som en skärm där vi möter bilder som speglar världen utanför men som i sig själv föreställs ligga utanför de sociala och politiska strukturer konsten kommenterar. Denna föreställning har under senare år utmanats av såväl konstnärer som curatorer, samtidigt som andra intressen verkar för att bevara konstens avskildhet.

Även om konsten ser ut på ett annat sätt idag än för hundra år sedan består de klassiska konstmuseernas byggnader, vilket kan skapa svårigheter när konstnärer och konstinstitutioner vill skapa öppna och demokratiska mötesplatser. Den byggnad Göteborgs konstmuseum är inhyst i är, med sina höga trappor och enorma proportioner, ett exempel på detta vad gäller exteriören. Interiören har som kontrast en intim karaktär. Endast skulpturhallen motsvarar i någon mån exteriörens monumentalitet. Men även den typ av museirum som framträdde något senare och som ofta benämns ”den vita kuben” återspeglar en idé om konst som inte alltid stämmer överens med nutida behov. Arkitekturen uppställer inte bara fysiska utan också diskursiva och mentala begränsningar för hur utställningar kan göras. Den styr vårt sätt att närma oss konsten. Utställningsproducenten måste förhålla sig till rummet och arkitekturens underliggande ideologi. En analys av utställningsmediet bör därför ta rummet i beaktande.

I *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1976) analyserar den irländske konstnären och skribenten Brian O’Doherty den vita kuben och dess bakomliggande ideologi.¹² O’Doherty undersöker framväxten av det moderna konstmuseet och konstgalleriet som en typ knuten till det autonoma konstbegreppet. Han visar hur konstmuseet och konstgalleriet steg för steg konstruerats som ett tomt rum med vita väggar där konsten visas med rikligt tilltaget avstånd mellan verken för att de inte ska inkräkta på varandra. Yttervärlden stängs

Even if art looks different today compared to a hundred years ago the buildings of the classical art museums remain, which can create difficulties when artists and art institutions want to create open and democratic meeting places. The building, in which the Göteborg Museum of Art is found, is an example of this when it comes to the exterior, with its tall staircases and enormous proportions. The interior in contrast has an intimate character. Only the Sculpture Hall does to some degree correspond to the monumental exterior. But also the type of museum room which emerged somewhat later, and which is often labelled ‘the white cube,’ reflects an idea about art which does not always correspond to modern needs. Architecture does not only place physical but also discursive and mental limitations for how exhibitions can be constructed. It governs the way we approach art. The producer of the exhibition must relate to the space and architecture’s underlying ideology. An analysis of the exhibition medium must therefore take the room into consideration.

In *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1976) the Irish artist and writer Brian O’Doherty analyses the white cube and its underlying ideology.¹³ O’Doherty examines the development of the modern art museum and the art gallery as a type tied to the autonomous concept of art. He shows how the art museum and art gallery step by step have been constructed as an empty room with white walls where art is shown with generous spacing between the works so that they do not encroach on each other. The outer world is shut out to direct the attention to the object of art. The construction of this room is according to O’Doherty based on the notion of the self-sufficient work of art. The ideal gallery subtracts from the work anything which interferes with the fact that it is a work of art, at the same time as the function of the work of art is inversely reduced to framing the gallery.¹⁴

The problem is that the white cube is so established that it is taken for granted as the natural way of showing art, when it in reality is an ideological construction which governs our way of looking at art as much as 19th century museum architecture. Today the white cube has been supplemented with the black, created for video and film but constructed along the same principles as a non-room where nothing should interfere with the contemplation of the moving picture. In both cases the rhetoric of the room manifests an idea about what art is. In *On the Museum’s Ruins* (1993) the American art historian and critic Douglas Crimp establishes from similar starting points:

ute för att rikta uppmärksamheten mot konstobjektet. Konstruktionen av detta rum bygger enligt O'Doherty på föreställningen om det självtillräckliga konstverket. Det ideala galleriet subtraherar från verket allt som stör det faktum att det är ett konstverk, samtidigt som konstverkets funktion omvänt reduceras till att inrama galleriet.¹³

Problemet är att den vita kuben är så etablerad att den tas för given som det självklara sättet att visa konst på, då den i själva verket är en ideologisk konstruktion som styr vårt sätt att betrakta konsten på lika mycket som 1800-talets museiarkitektur. Idag har den vita kuben kompletterats med den svarta, skapad för video och film men uppbyggd kring liknande principer som ett ickerum där inget ska störa betraktandet av den rörliga bilden. I båda fallen manifesterar den rumsliga retoriken en idé om vad konst är.

I *On the Museum's Ruins* (1993) konstaterar den amerikanske konsthistorikern och kritikern Douglas Crimp utifrån liknande utgångspunkter:

Den modernistiska konstens idealism, i vilken konstobjektet *i och av sig själv* ansågs ha en fixerad och transhistorisk mening, bestämde objektets platslöshet, dess tillhörighet till ingen särskild plats, en ickeplats som i själva verket var museet [...].¹⁴

Museet är med andra ord den föreställda ickeplats som gör föremålen till konst. Det är denna ickeplats, denna *utopia* (*ou*=ingen, *topos*=plats), som i själva verket är en specifik ideologiskt konstruerad plats, som behöver analyseras. Utställningen är här ett instrument för att tillskriva objekt mening som konstverk inom det ramverk som museet som institution och byggnad utgör.

Museet har egenheten att vara en plats i samhället som samtidigt förmår inkorporera andra platser och berättelser och kan därför beskrivas som en *heterotopi* med Foucaults term. Foucault utvecklade begreppet i föreläsningen "Des Espace Autres" (1967), senare publicerad som en uppsats.¹⁵ Heterotopin är till skillnad från utopin en verklig plats men en motplats där andra verkliga platser i samhället representeras, utmanas och inverteras, skriver Foucault. Denna typ av platser ligger enligt Foucault utanför alla andra platser, även om de kan lokaliseras i verkligheten, men har en specifik funktion i samhället.

Det finns heterotopier av samlad tid, skriver han och nämner museer och bibliotek som exempel på platser där tiden aldrig upphör

The idealism of modernist art, in which the art object *in and of itself* was seen to have a fixed and transhistorical meaning, determined the object's placelessness, its belonging in no particular place, a no-place that was in reality the museum [...].¹⁵

The museum is in other words the imagined non-place which turns the objects into art. It is this non-place, this *utopia* (*ou*=non, *topos*=place), which actually is a specific ideologically constructed place, that needs to be analyzed. The exhibition is here an instrument for attributing meaning to objects as works of art within the framework provided by the museum as an institution and a building.

The museum is characterised by being a site in society which is capable of incorporating other sites and narratives and can therefore be described as a *heterotopia* using Foucault's term. Foucault developed the concept in the lecture 'Of Other Spaces' (1967), later published as an essay.¹⁶ Unlike utopia heterotopia is a real place but a counter-site where other real sites in society are represented, challenged and inverted, Foucault writes. This type of space is according to Foucault situated outside other places, even if they can be located in reality, but has a specific function in society.

There are heterotopias of collected time, he writes and mentions museums and libraries as examples of places where time never stops accumulating. The modern museum or library is characterised by an ambition to enclose all times, epochs, forms and tastes, Foucault points out. They are characterised by an idea of constituting a space which in itself is situated outside time. Their mission is to organise an eternal and infinite accumulation of time in an immobile place. According to Foucault this idea belongs to modernity. In other words the museum is a product of or an expression of modern thinking, or the complex of experience that we with the American philosopher and sociologist Marshall Berman can call modernity.¹⁷

Apart from this form of heterotopia there is yet another related to the accumulation of time, Foucault claims, but then time in its most flowing, transitory and precarious aspect. These heterotopias are absolutely temporal, moving around. Foucault mentions fairgrounds and holiday resorts. In this you could include temporary exhibitions, exhibitions on tour or local exhibitions, unlike the museum's permanent display of the collections.

According to Foucault heterotopias always have a function in relation to all other places. These functions are distributed over two poles. They either have the role of creating the illusions of an actual space, or else their

att samlas. Det moderna museet eller biblioteket karaktäriseras av en ambition att omsluta alla tider, epoker, former och smakriktningar, påpekar Foucault. De präglas av en idé om att konstituera en plats som i sig själv befinner sig utanför tiden. Deras uppdrag är att organisera en evig och oändlig ansamling av tid på en immobil plats. Denna idé hör enligt Foucault till moderniteten. Museet är med andra ord en produkt av eller ett uttryck för ett modernt tänkande, eller det erfarenhetskomplex vi med den amerikanske filosofen och samhällsvetaren Marshall Berman kan kalla modernitet.¹⁶

Vid sidan av denna form av heterotopi finns det ytterligare en relaterad till ackumulation av tid, hävdar Foucault, men då tiden i dess mest flytande, överskridande och tillfälliga aspekt. Dessa heterotopier är helt temporala, flyttar omkring. Foucault nämner festivalområden och semesterorter. Hit skulle man kunna räkna tillfälliga utställningar, turnerande eller utlokaliserade utställningar, i motsats till museernas permanenta hängningar av samlingarna.

Enligt Foucault har heterotopier alltid en funktion i relation till alla andra rum. Dessa funktioner fördelar sig på två poler. Antingen har de rollen av att skapa illusionen av ett verkligt rum, eller också är deras roll att skapa ett rum som är annorlunda, ett annat verkligt rum. Jag vill hävda att konstutställningar kan ha båda dessa funktioner.

VAD ÄR EN UTSTÄLLNING?

Begreppet utställning framträdde under 1600- och 1700-talet då privata, företrädesvis furstliga eller kungliga, samlingar av konst började exponeras för allmänheten.¹⁷ De första offentliga konstutställningarna såg dagens ljus i Frankrike och England. Redan 1673 gjordes en första halvoffentlig salong av Académie royale de peinture et de sculpture, en avdelning av Académie des Beaux-Arts, på Salon Carré i Paris. Salongen (*Salon*) var Académie des Beaux-Arts officiella utställning som hölls varje eller vartannat år från 1725 och framåt i Louvrens palats. Vid sidan av denna fanns konsthandlare och för allmänheten nyöppnade konstsamlingar, som Louvrens (sedan 1793).

role is to create a space which is different, another actual space. I would claim that art exhibitions can have both these functions.

WHAT IS AN EXHIBITION?

The exhibition as a concept appeared in the 17th and 18th century when private, especially princely or royal, collections of art were starting to be exposed for the public.¹⁸ The first public art exhibitions saw the light of day in France and England. As early as 1673 a first semi-public salon was shown by the Académie royale de peinture et de sculpture, a department of the Académie des Beaux-Arts, at the Salon Carré in Paris. The Salon was the Académie des Beaux-Arts' official exhibition which was held every, or every second, year from 1725 and onward in the Palais du Louvres. Apart from this there were art dealers and art collections newly opened to the public, such as the Louvres' (from 1793). From 1881 the Salon was organised by the Société des Artistes Français. In 1863 the exhibition of rejects, *Salon des Refusés*, was held at the initiative of Napoleon III. *Salon des Indépendants* was held yearly from 1884. In London the Royal Academy showed exhibitions in the 18th century. In 1805 the British Institution, which pursued exhibition work, was founded. Museums were rapidly built in Europe's big cities. Myriads of different exhibitions appeared parallel to the art museums. The World Fairs to a great extent embodied 19th century man's desire for visual effects, new technology and new scientific discoveries.¹⁹ The term 'World Fair' is symptomatic for the bourgeoisie subject's self-image of being in a centre where the whole world can be collected and made available for contemplation.

The exhibition as a category is closely linked to the museum, even if there have been a number of art exhibitions outside institutions both during this early history and later, for example in the homes of artists, at art dealers and in private galleries. Installations of permanent art collections in museums can also be viewed as exhibitions. To exhibit is of course to make something available to an audience. The art museums often show temporary exhibitions alongside their collections. We are here dealing with two temporal structures. While the permanent collection is

Från 1881 organiserades Salongen av Société des Artistes Français. 1863 hölls De refuserades salong, *Salon des Refusés*, på Napoleon III:s initiativ. *Salon des Indépendants* hölls årligen från 1884. I London visade Royal Academy utställningar under 1700-talet. 1805 bildades British Institution som bedrev utställningsverksamhet. Museer byggdes i rask takt i Europas storstäder. En myriad av olika sorters utställningar framträdde, parallellt med konstmuseerna. Världsutställningarna förkroppsligade i hög grad 1800-talsmänniskans begär efter visuella effekter, ny teknik och nya vetenskapliga upptäckter.¹⁸ Beteckningen ”världsutställning” är symptomatisk för det borgerliga subjektets självbild av att befinna sig i ett centrum där hela världen kan samlas och göras tillgänglig för betraktande.

Utställningen som kategori är nära sammanlänkad med museet, även om det både under denna tidiga historia och senare förekommer en stor mängd utominstitutionella konstutställningar, exempelvis i konstnärers hem, hos konsthandlare och på privata gallerier. Installationer av permanenta konstsamlingar i museer kan också betecknas som utställningar. Att ställa ut är nämligen att göra något tillgängligt för en publik. Konstmuseerna visar oftast temporära utställningar vid sidan av samlingen. Vi rör oss här med två olika temporala strukturer. Då den permanenta samlingen är historisk, ofta kronologiskt strukturerad i olika perioder, kulturer eller stilar, är den temporära utställningen ofta, men inte alltid, samtidsorienterad.

I sin avhandling *Den framställande gesten. Om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen* (2007) ställer den finländska konsteoretikern Maria Hirvi-Ijäs frågan vad det innebär att presentera konstverk i utställningar och försöker bestämma utställningen som kategori utifrån en fenomenologisk utgångspunkt.¹⁹ Hirvi-Ijäs definierar konstutställningen som ”en temporär sammansättning av ett antal konstverk till en konceptuell och formell helhet som är till för att vara till påseende för någon i en mer eller mindre offentlig situation”.²⁰ Tillfälliga konstutställningar kan äga rum på museer, konsthallar, gallerier och mässor, men också i det offentliga rummet (stadsrummet, parker, arbetsplatser, et cetera) eller i privata rum öppnade för allmänheten.

Hirvi-Ijäs förstår utställningen som en performativ och retorisk akt, en framställande gest som resulterar i utställningens rumslighet vilken inbegriper och interagerar i ett socialt rum. Hirvi-Ijäs hypotes är att det går att se konstverket som en medierande aktör i den fram-

historical, often structured chronologically in different periods, cultures of styles, the temporary exhibition often, but not always, reflects contemporary society.

In her dissertation *Den framställande gesten. Om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen* (The Gesture of Exposing. On the presentation of the work of art in the modern art exhibition) (2007) the Finnish art theorist Maria Hirvi-Ijäs poses the question what it means to present works of art in exhibitions and tries to determine the exhibition as a category from a phenomenological point of view.²⁰ Hirvi-Ijäs defines the art exhibition as a ‘temporary putting together of a number of works of art into a conceptual and formal whole which exists for being looked at by someone in a more or less public situation.’²¹ Temporary art exhibitions can take place in museums, art spaces, galleries and fairs, but also in public spaces (public city spaces, parks, places of work, et cetera) or in private rooms opened to the public.

Hirvi-Ijäs understands the exhibition as a performative and rhetorical act, a gesture of exposing, resulting in the exhibition’s spatial characteristics which includes and interacts in a social space. Hirvi-Ijäs hypothesis is that it is possible to view the work of art as a mediating agent in the gesture of exposing, an active mediator in communication.²² According to Hirvi-Ijäs this mediation works as a discursive formation, using Foucault’s concept.²³ The exhibition is seen as a medium, but also as the place where the work of art is made public. The exposing thereby becomes part of the content. The art exhibition works communicatively *about, through* and *with* the work of art, Hirvi-Ijäs asserts.²⁴

The British art historian Michael Baxandall writes about the exhibition in ‘Exhibiting Intention. Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects’ (1991).²⁵ To chose and display an object for contemplation as worth viewing, as interesting, is a statement not only about the object but also about the whole culture from which it has originated, he claims. To put three objects in a glass showcase, Baxandall continues, involves establishing relations between objects: ‘There is no exhibition without construction and therefore – in an extended sense – an appropriation.’²⁶ Exhibiting is a singling out which uses relations between chosen objects to formulate a statement. In other words the establishment of relations between objects is the exhibition’s rhetoric tool. Baxandall emphasises the viewer’s role as active, moving and creative in its production of meaning. He believes that the exhibition’s social situation is made

ställande gesten, en aktiv mediator i en kommunikation.²¹ Denna mediering fungerar enligt Hirvi-Ijäs som en diskursiv formation, med Foucaults begrepp.²² Utställningen ses som ett medium, men också som den plats där konstverket görs offentligt. Framställandet blir därmed en del av innehållet. Konstutställningen fungerar enligt Hirvi-Ijäs kommunikativt *om*, *genom* och *med* konstverk.²³

Den brittiske konsthistorikern Michael Baxandall skriver om utställningen i "Exhibiting Intention. Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects" (1991).²⁴ Att välja ut och ställa fram ett föremål för betraktande som värt att titta på, som intressant, är ett påstående inte bara om objektet utan om hela den kultur det kommer ifrån, hävdar han. Att ställa tre objekt i en vitrin, fortsätter Baxandall, involverar upprättande av relationer mellan objekt: "Det finns ingen utställning utan konstruktion och därför – i vidare mening – ett övertagande."²⁵ Utställandet är ett utpekande som använder relationer mellan utvalda objekt för att formulera en utsaga. Med andra ord är upprättandet av relationer mellan objekt utställningens retoriska verktyg. Baxandall betonar betraktarens aktiva, rörliga och meningsskapande roll. Utställningens sociala situation innehåller tre komponenter, menar han: objektet, hängningen och betraktaren, som interagerar med varandra.

Vi kan konstatera att konstutställningen kan vara både permanent och temporär. Den permanenta hängningen skiljer sig från den temporära utställningen genom att den inte på samma sätt utgör en tillfällig manifestation och tydligt avgränsad enhet, varför det är motiverat att reservera begreppet utställning för just temporära utställningar. Utställningen inte bara representerar, den producerar också betydelser och subjektivitet samt en särskild typ av socialt rum, med den franske sociologen och filosofen Henri Lefebvres term.²⁶ Utställningen är fönstret mot publiken men också det diskursiva och sociala rum som publiken träder in i och är med om att producera. På en konkret nivå äger konstmuseets utställning som en diskursiv händelse rum i konstmuseet som institution och byggnad. På en annan nivå äger den rum i samtalet besökare emellan och i massmedierna. Utställningen fungerar som ett gränssnitt mellan institutionen och publiken, en retorisk gest som representerar och presenterar museet. Utställningen är museets främsta kommunikationsmedium.

up of three components: the object, the display and the onlooker which interact with each other.

We can see that the art exhibition can be both permanent and temporary. The permanent display differs from the temporary exhibition in that it does not in the same way constitute a temporary manifestation and clearly marked off unit, hence there is cause for reserving the concept exhibition precisely for temporary exhibitions. The exhibition not only represents, it also produces meaning and subjectivity and a particular type of social space, using the French philosopher and sociologist Henri Lefebvre's term.²⁷ The exhibition is the window to the audience and also the discursive and social space into which the audience enter and take part in producing. At a concrete level the art museum's exhibition as a discursive event takes place in the art museum as an institution and a building. At another level it takes place in the conversations visitors have and in the media. The exhibition serves as an interface between the institution and the audience, a rhetoric gesture which represents and presents the museum. The exhibition is the museum's foremost communicative medium.

THE GÖTEBORG MUSEUM OF ART – EXHIBITION SPACE

While the exterior of the Göteborg Museum of Art is characterised by monumental classicism the interior is surprisingly intimate in character, with the exception of the Sculpture Hall. Through rebuilding the Museum of Art has come to be housed in a mix of different types of rooms, from the neo-classical galleries on the upper floors and the tall Sculpture Hall to the functionalistic hall in the annexe from 1968, designed by the Rune Falk and White arkitektkontor (Rune Falk and White Architect's Office), the so called Falk hall and the étages. The annexe included a new entrance which offered a direct passage into the museum without the visitors needing to walk up all the stairs toward the vaults. Hereby new lines of approach, characterised by openness and accessibility, were introduced in the Göteborg Museum of Art's design. The director at the time Alfred Westholm writes about the change in retrospect: 'I wanted go get away from the obsolete view of the museum as a 'Temple of Art', inaccessible but for those who understand.'²⁸ In the 1990s yet another step in this

Då Göteborgs konstmuseum exteriört präglas av en monumental klassicism har interiören en förvånansvärt intim prägel, med undantag av skulpturhallen. Genom ombyggnader har Konstmuseet kommit att inhysas i en blandning av olika typer av rum, från de nyklassiska gallerierna i de övre våningsplanen och den högresta skulpturhallen till de funktionalistiska rummen i den av Rune Falk och White arkitektkontor ritade tillbyggnaden från 1968, den så kallade Falkhallen och etagera. Tillbyggnaden innefattade en ny entré som erbjöd en direktpassage in i museet utan att besökarna behövde vandra uppför alla trapporna mot bågvalven. Därmed vann nya synsätt, präglade av öppenhet och tillgänglighet, inträde i Konstmuseets utformning. Dåvarande museichefen Alfred Westholm skriver om förändringen i en tillbakablick: "Jag ville komma bort från den föråldrade synen på ett museum som ett 'Konstens tempel', oåtkomligt för andra än dem som förstår."²⁷ Under 1990-talet togs ytterligare ett steg i denna riktning då en ny lägre entré rakt ut mot Götaplatsen byggdes i huvudbyggnaden.

Falkhallen och etagera fungerar i viss mån i enlighet med den vita kubens estetik men den ena långsidan i Falkhallen är helt täckt av fönster, vilket motsäger O'Dohertys påstående att det moderna konstrummets ljus kommer från taket och att fönstren är försatta för att stänga ute yttervärlden.²⁸ Trots sentida modifieringar präglas intrycket av huvudbyggnadens tempellika arkitektur. Snarare än att erbjuda ett neutralt rum för konsten förefaller arkitekturen i flera avseenden interagera med konsten på ett dramatiskt sätt. Det gäller exempelvis skulpturhallen, en avlång sal med hög takhöjd. I vardera ändan finns två oktagonala rum, de så kallade kupolhallarna, som korresponderar med varandra. Arkitekturen kan här utnyttjas för att rikta uppmärksamheten mot ett visst verk, samtidigt som konstverken inte bara ramas in av utan också lyfter fram arkitekturen. Såväl skulpturhallen som kupolhallarna har emellanåt använts för tillfälliga utställningar.

Särskilda rum för tillfälliga utställningar realiserades egentligen först i det nya Konstmuseet på Götaplatsen. Bortanför västra kupol-

• FIG. 35

direction was taken when a new lower entrance straight onto Götaplatsen was constructed in the main building.

The Falk hall and the étages partly function according to the aesthetics of the white cube but one of the long sides in the Falk hall is completely covered with windows, which contradicts O'Dohertys statement that light in the modern art space comes from the ceiling and that the windows are covered to block out the surrounding world.²⁹ Despite modifications of a late date the impression is characterised by the main building's temple like architecture. Rather than offering a neutral room for art architecture appears to interact with the art in a dramatic way. This is for example true for the Sculpture Hall, an oblong hall with a tall ceiling. At each end there are two octagonal rooms, the so called cupola galleries, which correspond to each other. Here the architecture can be used for directing the attention towards a certain work of art, at the same time as the art works are not only framed but also emphasised by the architecture. The Sculpture Hall as well as the cupola galleries have on occasion been used for temporary exhibitions.

Separate rooms for temporary exhibitions were not fully realised until the establishment of the new Museum of Art at Götaplatsen. Past the west cupola gallery there was a gallery for this purpose (the present room for graphic art). In between the temporary exhibitions graphic art by Carl Larsson and Anders Zorn from the museum collection was shown during the first years. From 1926 and onwards Romdahl used a flexible screen device with foldable screens that were perpendicular to the wall and covered in grey fabric. On the insides of the screens works from the collection could be displayed while the outsides were used for the temporary exhibition. The paintings were hung close to each other, but usually in one register, that is to say not above one another.³⁰ In the 1950s larger screens framed by a wooden list were used for hanging works, these perpendicular to the wall as well but with legs and space under the surface of the wall.³¹ For graphic art special somewhat slanted display cases could be brought out. From the 1960s mobile walls of another model, later called 'elephants,' have been used for exhibitions, mainly in the Falk hall and the étages.

Where in the building the exhibitions have been shown has varied over the years. There has often been a gallery for temporary exhibitions but exhibitions have also been shown in the Sculpture Hall, the cupola galleries and in Sergelgalleriet, which is constructed along the museum's front façade on the fifth floor. Since the extension of the museum space in

• FIG. 36

hallen fanns en sal avsedd för detta ändamål (nuvarande rummet för grafiksamlingen). Mellan de temporära utställningarna visades grafik av Carl Larsson och Anders Zorn ur museets samlingar under de första åren. Romdahl använde sig från 1926 och framåt av en flexibel skärmanordning med från väggen vinkelrätt utstående vikbara skärmar överspända med grå väv. På skärmarnas insidor kunde verk ur samlingen hänga kvar medan utsidorna användes för den temporära utställningen. Tavlorna hängde tätt intill varandra, men vanligen i endast ett register, alltså inte ovanför varandra.²⁹ På 1950-talet användes större skärmar kantade av en trälist för att hänga upp verk på, också de vinkelrätt uppställda från väggen men med ben och luft under väggytan.³⁰ Till grafik kunde särskilda lätt vinklade visningsbord ställas fram. Från 1960-talet har mobila väggar av en annan modell, senare kallade "elefanter", använts i utställningar, framför allt i Falkhallen och etagerorna.

Var i huset utställningarna visats har skiftat genom åren. Det har ofta funnits en sal för tillfälliga utställningar men utställningar har också gjorts i skulpturhallen, kupolhallarna och Sergelgalleriet, som löper längs museets främre fasad på femte våningen. Sedan tillbyggnaden 1968 har Falkhallen och etagerorna använts för utställningar. Den så kallade grafikgången, med plats för grafikutställningar, försvann när Hasselblad Centers utställningsrum utformades 1996. Idag görs tillfälliga utställningar i Falkhallen, på etagerorna och översta våningen samt i Stenasalen, men det förekommer också att utställningar fortplantar sig ut i samlingarna.

Göteborgs konstmuseum har ingen absolut gräns mellan permanenta hängningar av samlingen och tillfälliga utställningar. Exempelvis har etagerorna använts för att visa den moderna samlingen, bara för att emellanåt utrymmas för att ge plats åt större tillfälliga utställningar. Det knappa utrymmet i relation till den omfattande samlingen kräver flexibilitet på denna punkt. Men gränsen mellan utställning och permanent hängning av samlingen kan också göras flytande för att med hjälp av den tillfälliga utställningen ge nya perspektiv på verk i samlingarna.

Intill ligger Göteborgs konsthall i en byggnad som samverkar med Konstmuseets. Liksom Konstmuseet är den ritad av arkitekterna Arvid Bjerke och Sigfrid Ericson och uppförd till *Jubileumsutställningen* 1923, till 300-årsminnet av Göteborgs grundande.³¹ Jag kommer del-

FIG. 39

1968 the Falk hall and the étages have been used for exhibitions. The aisle for graphic art, as it is called, with room for exhibitions of graphic art, disappeared when the Hasselblad Center's exhibition space was designed in 1996. Today temporary exhibitions are shown in the Falk hall, on the étages and the top floor and in Stenasalen, but exhibitions may sometimes spread out into the collections.

The Göteborg Museum of Art has no absolute boundary between permanent displays of the collection and temporary exhibitions. The étages have for example been used for showing the modern collection, only to once in a while be vacated to give room for larger temporary exhibitions. The barely sufficient space in relation to the extensive collection demands flexibility in this area. But the boundary between exhibition and permanent display of the collection can also be made indistinct by establishing new perspectives on the collection with a temporary exhibition.

Göteborgs konsthall is situated next to the Göteborg Museum of Art in a building which acts together with the museum. Like the Museum of Art it is drawn by the architects Arvid Bjerke and Sigfrid Ericson and built for *Jubileumsutställningen* (the Jubilee Exhibition) 1923, celebrating the 300th anniversary of the foundation of Gothenburg.³² I will to some degree include 'Konsthallen' in my study as this was run by the Göteborg Museum of Art for a period of time (1967–1995). The Museum of Art and Konsthallen's exhibition work also have other points in common and can therefore with advantage be studied in relation to each other.

AGENTS WITHIN THE MUSEUM OF ART AND KONSTHALLEN

Before I discuss the temporary exhibitions I would like to present some of the people who have worked with the exhibitions at the Göteborg Museum of Art and Göteborgs konsthall.

Before Konstavdelningen (the Art Department) at Göteborgs Museum (the Gothenburg Museum) became a museum with its own building the exhibitions were fewer and smaller. It was mainly Göteborgs Konstförening (the Gotheburg Society of Art) who arranged exhibitions – Konstföreningen who took the initiative for an art department and who

vis att inkludera Konsthallen i min undersökning eftersom denna under en period (1967-1995) drevs av Konstmuseet. Konstmuseet och Konsthallens utställningsverksamhet har även andra beröringspunkter och kan därför med fördel studeras i relation till varandra.

AKTÖRER INNANFÖR KONSTMUSEETS OCH KONSTHALLENS VÄGGAR

Innan jag diskuterar de tillfälliga utställningarna vill jag presentera några av dem som arbetat med utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum samt Göteborgs konsthall.

Före det att Konstavdelningen på Göteborgs Museum blev ett eget museum i en egen byggnad var utställningarna färre och mindre i formatet. Det var framför allt Göteborgs Konstförening som bedrev utställningsverksamhet – Konstföreningen som tog initiativ till en konstavdelning och som senare disponerade lokaler i Ostindiska huset för sina utställningar. Efter Konstmuseets etablering på Götaplatsen fick Konstföreningen en ny lokal i Konsthallen samtidigt som Konstmuseet genom den nya byggnaden fick ökade möjligheter att reservera särskilda rum för tillfälliga utställningar. Intendenten (motvarande dagens chefsbefattning) på Konstmuseet ansvarade fram till början av 1950-talet för såväl samlingen som utställningar och inköp, även om han hade amanuenser till sin hjälp. Med amanuens- och intendenttjänster vid sidan av museichefen, särskilt inriktade mot utställningar eller samlingen, uppstod då en större specialisering i verksamheten.

Det var först under Berndt Lindholms tid som intendent 1878–1905 som Konstavdelningen började göra egna utställningar. Konstprofessorn Axel Romdahl var Konstavdelningens och senare Konstmuseets intendent 1906–1947. Han engagerade sig för konstnärsförbundarna, nordisk modernism och då särskilt Carl Milles, Edvard Munch och Göteborgskoloristerna. Romdahl var också konsthistoriker med intresse för det äldre materialet. Han efterträddes av arkeologen Alfred Westholm, specialiserad på Cypern. Westholm utökade den pedagogiska verksamheten och kontakten med

later on had the use of the premises in the Ostindiska huset (the East Indian House) for their exhibitions. After the Göteborg Museum of Art had been established at Götaplatsen Konstföreningen had new premises in Konsthallen at the same time as the Museum of Art gained more possibilities to reserve special rooms for temporary exhibitions. Until the beginning of the 1950s the curator (the equivalent of today's director of the museum at the Museum of Art) was responsible for the collection as well as exhibitions and purchases, even if he had help from assistants. With assistants and curators working specifically with exhibitions or the collection a greater specialisation was accomplished in later years.

It was not until Berndt Lindholm's time as curator in 1878–1906 that Konstavdelningen started to arrange their own exhibitions. Professor of Art History Axel Romdahl was the curator for Konstavdelningen and later the Museum of Art's curator 1906–1947. He showed commitment for Konstnärsförbundarna (the Artist's Association), Scandinavian modernism and in particular Carl Milles, Edvard Munch and the Gothenburg Colourists. Romdahl was also an art historian interested in the older material. He was succeeded by the archaeologist Alfred Westholm, who specialised in Cyprus. Westholm expanded the educational work and the contact with schools. He was particularly interested in photography and sculpture, which is noticeable in the exhibition work.³³

In the beginning of the 1950s two positions of assistant, responsible for collections and exhibitions, were created. Karl-Gustaf Hedén (from 1954) was responsible for older art and Nils Ryndel (from 1951) for modern art, and for exhibitions, including Konsthallen after 1967. Hedén was appointed director of the museum in 1969 and two years later Bo Särnstedt was made responsible for exhibitions. In 1982 Håkan Wettre replaced Nils Ryndel as responsible for modern art and Lena Boëthius became curator for exhibitions. Björn Fredlund was director of the museum in 1982–1990. Folke Edwards replaced him and stayed until 1995, when Fredlund returned. The present director, Birgitta Flensburg, came to the museum in 2004 and will retire in 2009.

From 1923 Göteborgs konsthall was run by Göteborgs Konstförening. 1967 Konsthallen was placed under the Museum of Art to be closed in 1995. In 1996 it was opened as an independent institution. Philibert Humbla was Konsthallen's first curator in the years 1923–1933. He was replaced by the composer Gösta Nystroem 1934–1936. The artist Tor Bjurström was curator 1936–1947. He was followed by the artist

skolor. Han hade ett särskilt intresse för fotografi och skulptur, vilket märks i utställningsverksamheten.³²

I början av 1950-talet inrättades två amanuensjänster med ansvar för samlingar och utställningar. Karl-Gustaf Hedén (från 1954) fick ansvar för den äldre konsten och Nils Ryndel (från 1951) för den moderna, samt för utställningar, efter 1967 inräknat Konsthallen. Hedén utsågs till museichef 1969 och två år senare blev Bo Särnstedt ansvarig för utställningar. 1982 ersatte Håkan Wettre Nils Ryndel som ansvarig för den moderna konsten och Lena Boëthius blev utställningsintendent. Björn Fredlund var museets chef 1982–1990. Folke Edwards ersatte honom och stannade till 1995, då Fredlund kom tillbaka. Den nuvarande chefen, Birgitta Flensburg, kom till museet 2004 och går i pension under 2009.

Från 1923 drevs Göteborgs konsthall av Göteborgs Konstförening. 1967 lades Konsthallen under Konstmuseet för att stängas 1995. 1996 öppnades den som en fristående institution. Philibert Humbla var Konsthallens förste intendent under åren 1923–1933. Han ersattes av kompositören Gösta Nystroem 1934–1936. Konstnären Tor Bjurström var intendent 1936–1947. Han följdes av konstnären Rudolf Flink 1947–1961. Konstnären och läraren Carl-Erik Hammarén var chef 1961–1967 (men fortsatte som medarbetare och sista året som konstkonsult till 1972, under den period då Konsthallen drevs av Konstmuseet). Efter att Konsthallen stängts 1995 tillsattes konstnären Svenrobert Lundquist för att leda verksamheten tillsammans med en grupp bestående av Lars Nittve (då chef för Tate Modern i London), Chris Dercon (chef för Boijmanns van Beuningen), Henry Meyric Hughes (före detta chef för Hayward Gallery) och Rosa Martinez (frilansande curator). Helena Persson var Konsthallens chef 2001–2005. Nuvarande chef är Lene Crone Jensen.

1996 öppnade ett fristående utställningsrum benämnt Stenasalen, vars tillkomst finansierades genom en donation från Sten A Olssons stiftelse. Lena Boëthius utsågs till utställningsintendent för Stenasalen.

1989 bildades Hasselblad Center som öppnade ett utställningsrum för fotografi i Konstmuseets lokaler i samband med ombyggnaden av entrén som var färdig 1996.

Rudolf Flink 1947–1961. The artist and teacher Carl-Erik Hammarén was director 1961–1967 (but continued as co-worker and the last year as an art consultant until 1972, during the period when Konsthallen was run by the Museum of Art). After Konsthallen was closed in 1995 the artist Svenrobert Lundquist was appointed to be in charge of the work together with a group made up of Lars Nittve (then director of Tate Modern in London), Chris Dercon (director of Boijmanns van Beuningen), Henry Meyric Hughes (former director of Hayward Gallery) and Rosa Martinez (freelance curator). Helena Persson was Konsthallen's director in 2001–2005. Present director is Lene Crone Jensen.

In 1996 an independent exhibition space called Stenasalen was opened. Its establishment was financed by a donation from Sten A Olsson's foundation. Lena Boëthius was appointed exhibition curator for Stenasalen.

In 1989 the Hasselblad Center was established and opened an exhibition space for photography in the Museum of Art's building in connection with the rebuilding of the entrance that was finished in 1996.

THE GÖTEBORG MUSEUM OF ART IN THE REGION AND IN THE WORLD

The Göteborg Museum of Art has one of Sweden's foremost collections of art.³⁴ The building is a symbol of Gothenburg, strikingly placed centrally at Götaplatsen. Yet the work here is rather invisible outside Gothenburg, seldom discussed in the capital's papers.

As a city of art Gothenburg is in the periphery. Gothenburg should here be described as a regional rather than a national or international centre, even if the city attracts many tourists and people interested in art. Gothenburg is nevertheless a vigorous city of art with several institutions (The Göteborg Museum of Art, Göteborgs konsthall, Hasselblad Center, Röda Sten), a biennial (Göteborg International Biennial for Contemporary Art), a performance festival, two university level educations in art and a design (Valand School of Fine Arts, School of Photography at Gothenburg University, School of Design and Crafts) and artistic research. A number of well established galleries are found here, several of them artist-run.

Göteborgs konstmuseum har en av Sveriges främsta konstsamlingar.³³ Byggnaden är en symbol för Göteborg, iögonfallande centralt placerad på Götaplatsen. Ändå är verksamheten här tämligen osynlig utanför Göteborg, sällan omskriven i huvudstadens tidningar.

Som konststad befinner sig Göteborg i periferin. Göteborg bör beskrivas som ett regionalt snarare än ett nationellt eller internationellt centrum, även om staden lockar många turister och konstitreserade. Göteborg är likväl en vital konststad med flera institutioner (Göteborgs konstmuseum, Göteborgs konsthall, Hasselblad Center, Röda Sten), en biennial (Göteborgs internationella konstbiennial), en performancefestival, två bildkonstnärliga högskoleutbildningar och en designhögskola (Konsthögskolan Valand, Högskolan för Fotografi, Högskolan för Design och Konsthantverk) samt konstnärlig forskning. Här finns en rad etablerade gallerier, flera av dem konstnärsdrivna.

Under vissa perioder har stadens konstliv värnat den egna särarten. En viss misstänksamhet mot främlingar har varit märkbar, särskilt tydlig i fallet Endre Nemes, den tjeckiske konstnär som kom till Göteborg från Stockholm för att bli föreståndare för Valand men möttes med misstänksamhet för sin centraleuropeiska modernism. Håkan Wettre beskriver myten om Göteborgsandan i ”En brytningstid. Endre Nemes – en främling i provinsen” (2005), med utgångspunkt i Nemes tumultartade möte med konststaden Göteborg:

Konstnärlig framgång har i Göteborg alltid stått i omvänt förhållande till konstnärlig styrka, och så räknar man upp Arosenius, Ivarson, Göransson... Idel udda existenser som inte rönt uppskattning under sin levnad och som dött unga. I Göteborg har alltid den inåtvände konstnären satts framför den självmedvetne. [...] En konstnär skall uttrycka sig i bild och inget annat [...]. I Göteborg finns en solid motvilja mot nyheter, mot abstraktioner, mot tvetydigheter och mångtydigheter. Här hyllas ärlighet utan krusiduller och rättframhet utan omsvep.³⁴

Nemes var intellektuell och verbal, mondän och modern, det vill säga motsatsen till det ideal Wettre tillspetsat beskriver. Vi bör tillägga att vänstern haft ett starkt fäst i Göteborg – historiskt en stad

During certain periods the city's art scene has guarded its distinctive character. A certain suspiciousness toward strangers has been discernible, particularly noticeable in the case of Endre Nemes, the Czech artist who came to Gothenburg from Stockholm to become head of Valand School of Fine Arts but was met with distrust because of his Central European modernism.

Håkan Wettre describes the myth about the spirit of Gothenburg in 'En brytningstid. Endre Nemes – en främling i provinsen' (A time of Change. Endre Nemes – a stranger in the region) (2005), with the starting point in Nemes's chaotic meeting with Gothenburg as an art community:

Artistic success has in Gothenburg always been in inverse proportion to artistic strength, and then one mentions Arosenius, Ivarson, Göransson ... Nothing but odd characters who got no esteem in their lives and who died young. In Gothenburg the introvert artists has always been placed before those with self-esteem. [...] An artist should express himself in images and nothing else [...]. In Gothenburg there was a solid disliking of the new and unfamiliar, of abstractions of ambiguities and various meanings. Here no frills honesty is honoured and being frank in so many words.³⁵

Nemes was intellectual and verbal, fashionable and modern, that is the opposite of the ideal Wettre describes with incisive wording. We should add that the political left has had a strong footing in Gothenburg – historically a city with marked class antagonism – which has in different ways left impressions in art and art life, especially after 1968.

The feeling of being outside the art world's limelight, of being overlooked by the establishment (read: Stockholm), has in some artists from Gothenburg created a self-image of internalised outsidership, a distrust of those established and successful.³⁶ This self-image has been so strong that it has come to serve as a prophecy come true. But the surrounding world has also regularly broken in to the city injecting vitality, the urge for experimenting and curiosity in the young.

The 1880s was a time of glory for Gothenburg as a city of art. The so called Opponents, who had their antagonists at the Royal Academy of Art in Stockholm, found a safe haven in Gothenburg where there were opportunities to exhibit and patrons who supported them. The Opponent movement thus gained a strong footing in Gothenburg. It was here, at the Hotel Kristiania (today's Eggers) at Drottningtorget, where the artists Anders Zorn, Bruno Liljefors, Karl Nordström, and others, on 18

med påtagliga klassmotsättningar – vilket på olika sätt satt avtryck i konsten och konstlivet, framför allt efter 1968.

Känslan av att befinna sig utanför konstvärldens scenljus, att vara förbisedd av etablissemanget (läs: Stockholm), har hos en del Göteborgskonstnärer skapat en självbild av internaliserat utanförskap, en misstänksamhet mot de etablerade och framgångsrika.³⁵ Så stark har denna självbild varit att den kommit att fungera som en själv-uppfyllande profetia. Men omvärlden har också brutit in i staden med jämna mellanrum och då injicerat vitalitet, experimentlusta och nyfikenhet hos de unga.

1880-talet var en storhetstid för Göteborg som konststad. Opponenterna, som hade sina motståndare i Konstakademien i Stockholm, fann en fristad i Göteborg där det fanns möjligheter att ställa ut och mecenater som stöttade dem. Opponentrörelsen fick därför ett starkt fäste i Göteborg. Det var här, på Hotel Kristiania (nuvarande Eggens) på Drottningtorget, som konstnärerna Anders Zorn, Bruno Liljefors, Karl Nordström, med flera, den 18 augusti 1886 bildade Konstnärsförbundet i protest mot den som de ansåg konservativa Konstakademien i Stockholm. Under 1880- och 1890-talet var Göteborg det ledande centrum för den samtida svenska konsten.

Nemes gärning fick stora efterverkningar, framför allt genom hans elever som bildade Grupp 54. Nemes utlöste (den andra) modernismens genombrott i Göteborg – en annan modernism än den Göteborgskoloristerna stod för, med förebild hos Pablo Picasso och Giorgio de Chirico snarare än i fransk fauvism och tysk expressionism. Det sena 1950-talet och det tidiga 1960-talet förefaller ha varit en period med stort intresse för utländsk konst i Göteborg, och då inte bara fransk. På Konstmuseet och Konsthallen visades utställningar med konst från Argentina, Australien, Storbritannien, Nederländerna, Irland, Israel, Italien, Japan, Latinamerikansk, Polen, Portugal, Sovjetunionen, Spanien, Tjeckoslovakien, Väst- och Östtyskland, USA och Norden.³⁶ Under 1970-talet vändes blickarna österut med fler utställningar med konst från bland annat DDR, Polen, Sovjetunionen och Tjeckoslovakien. På senare år har Göteborgs internationella konstbiennial starkt bidragit till ökade influenser utifrån.

I Konstmuseets årstryck för 1956–1966 betonar Alfred Westholm värdet av internationella utställningar:

August 1886 founded Konstnärsförbundet (the Artists' Association) as a protest against the, in their opinion, conservative Royal Academy of Art in Stockholm. In the 1880s and 1890s Gothenburg was the leading centre of contemporary Swedish art.

Nemes's work had major repercussions, above all through his students who founded Grupp 54 (Group 54). Nemes triggered (the second) breakthrough of modernism in Gothenburg – a different modernism from the one the Gothenburg Colourists represented, with Pablo Picasso and Giorgio de Chirico as models rather than French fauvism and German expressionism. The late 1950s and early 1960s seems to have been a period with a major interest in art from abroad in Gothenburg, and then not only French art. At the Museum of Art and Konsthallen exhibitions with art from Argentina, Australia, Great Britain, the Netherlands, Ireland, Israel, Italy, Japan, Latin America, Poland, Portugal, the Soviet Union, Spain and Czechoslovakia, West and East Germany, the USA and the Nordic countries were shown.³⁷ In the 1970s attention was directed east with several exhibitions with art from DDR, Poland, the Soviet Union and Czechoslovakia. In recent years the Göteborg International Biennial for Contemporary Art has in a significant way contributed to increased influence from abroad.

In the Museum of Art's yearly publications for 1956–1966 Alfred Westholm stresses the value of international exhibitions:

Considering Gothenburg's relatively isolated location it must be considered an important mission for the museum to as far as possible in the temporary exhibition work mirror more important artistic trends abroad. A consistent and continuous activity in this field is, however, faced with severe difficulties as to the resources in personnel and economy available.³⁸

The problem observed here still remains today. Despite limited funds the Göteborg Museum of Art has, then as it does today, shown art from abroad, with exhibitions produced by one's own hand, come to place by borrowing or with invited artists and works from the collections, in other cases with exhibitions produced in other locations.

Med hänsyn till Göteborgs relativt isolerade läge måste det anses vara en viktig uppgift för museet att så vitt möjligt i sin tillfälliga utställningsverksamhet spegla viktigare konstnärliga riktningar i utlandet. En konsekvent och kontinuerlig aktivitet på detta område erbjuder emellertid, med de personella och ekonomiska resurser som stått till buds, utomordentligt stora svårigheter.³⁷

Det problem som påtalas här kvarstår idag. Trots begränsade medel har Göteborgs konstmuseum då som nu visat konst från utlandet, med egenhändigt producerade utställningar, tillkomna genom inlån eller med inbjudna konstnärer och med verk ur samlingarna, vid andra tillfällen med utställningar producerade på annat håll.

PROFESSIONALISERING

De förändringar utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum och Göteborgs konsthall genomgår under 1900-talet kan beskrivas som en process av professionalisering. Denna yttrar sig bland annat i en tydligare åtskillnad mellan olika roller och uppgifter.

I Konstmuseets tidiga historia gör man inte någon tydlig skillnad mellan permanent hängning av samlingen och tillfälliga utställningar. En ”utställning” kan då bestå av endast ett verk som hängt upp i museets lokaler medan man idag betraktar utställningen som en egen enhet, skild från hängningar av verk ur samlingarna. Idén om utställningen som en autonom helhet vinner gradvis inträde. Ett avgörande steg i den utvecklingen är flytten till de nya lokalerna vid Götaplatsen. Ytterligare ett steg togs med utbyggnaden med Falkhallen och etagererna.

I början av 1950-talet anställdes, som redan nämnts, en amanuens med ansvar för utställningar och en med ansvar för samlingen. Under 1900-talet blev verksamheten tydligare fokuserad på att visa utbildade, etablerade eller erkända konstnärers verk. Ändå finns det långt fram i tiden element i verksamheten som vore främmande idag, exempelvis försäljning av utställda konstverk, företag som gjorde utställningar i Konsthallen mot en hyresavgift, liksom inköp av verk till museet av chefer som själva var konstnärer.³⁸ Konstföreningen, men

PROFESSIONALISATION

The changes in the exhibition work at the Göteborg Museum of Art and Göteborgs konsthall in the 1900s can be described as a process of professionalisation. This becomes apparent in an increasing distinction between different roles and duties.

In the Museum of Art's early history there is no clear distinction made between permanent display of the collection and temporary exhibitions. An 'exhibition' can then be made up of a single piece of work which has been shown on the museum's premises while today exhibitions are regarded as a unit in itself, separate from the display of the collection. The idea of the exhibition as an autonomous whole gradually gains ground. A decisive step in that development is the move to the new premises at Götaplatsen. Yet another step was taken with the addition of the Falk hall and the étages.

In the beginning of the 1950s an assistant was engaged, as has already been mentioned, co-responsible for the collection. During the 1900s the exhibition work became more clearly focused on showing educated, established or renowned artist's work. Still there are elements in the work which would seem strange today that remained for a long time, for example selling exhibited works, companies which arranged exhibitions in Konsthallen for a fee, as well as buying works for the museum by directors who were artists themselves.³⁹ The Art association, but also Konstavdelningen and later the Museum of Art at Götaplatsen, functioned in part as an art dealer's shop. Konstföreningen's exhibitions included mainly works that were raffled or auctioned out to the members. After the Second World War the number of galleries and art dealers in the city increased, but price lists were found at the Museum of Art for a long time.

Open salons, such as the recurrent December Exhibition, have disappeared today.⁴⁰ Arts and crafts, auctions, as well as odd exhibitions as Christmas crèches, books and flowers, has ceased with a clearer profile of art. This development corresponds with a change in how the collection is displayed and in exhibitions. Movable objects such as furniture and plants have been made less conspicuous or have been taken away completely.

även Konstavdelningen och senare Konstmuseet vid Götaplatsen, fungerade till en del som en konsthandel. Konstföreningens utställningar innehöll framför allt verk som lottades eller auktionerades ut till medlemmarna. Efter Andra världskriget ökade antalet gallerier och konsthandlare i staden, men prislistor på utställningar på Konstmuseet förekom långt fram i tiden.

Öppna salonger, som den återkommande Decemberutställningen, har idag försvunnit.³⁹ Konsthantverk, auktioner, liksom kuriösa utställningar av julkrubbor, böcker och blommor, har upphört i och med en tydligare profilering på konsten. Denna utveckling korreponderar med en förändring av såväl hängningen av samlingen som av utställningar. Inventarier som möbler och krukväxter har gjorts mindre iögonfallande eller tagits bort helt. Avståndet mellan verken i hängningarna har ökat sedan Konstavdelningens tid på Göteborgs Museum, även om utvecklingen inte är linjär. Utformningen av utställningar växlar med rådande synsätt men är också beroende av intendenternas personliga uppfattningar.

Professionaliseringen och moderniseringen av utställningsverksamheten består nu inte bara i att museet får nya lokaler och mer personal med en uppdelning mellan intendenten som i huvudsak arbetar med utställningar respektive samlingar. Nya sätt att visa konst slår också igenom. För att påvisa denna förändring vill jag här ta avstamp i några fotografier från en utställning i slutet av 1950-talet.

Det finns några fotografier bevarade som dokumenterar minnesutställningen över Ivar Arosenius (1958). Fotografierna ger oss en bild av hur konst kunde ställas ut på Konstmuseet i slutet av 1950-talet. Utställningen ägde rum på plan 5 i nuvarande avdelningen för dansk guldålder, romantik och 1800-talsmåleri. Av fotografierna framgår att mindre verk hängts i dubbla rader. Hängningen var därför tätare än vad hängningar på tillfälliga utställningar är idag. I väggfasta skåp med belysning återfanns verk på papper bakom en glasskiva. Från väggarna fanns på tvären ställda mobila skärmar med konstverk på. I ett rum stod dessutom en fristående pelare på vilken flera målningar hängts upp.

Ställd i relation till Fürstenbergska galleriet med dess stuckatur och tapet framkommer det avskalade i denna hängning, även om den i våra ögon kan framstå som omodern. Arosenius-utställningen befinner sig i övergång mellan det äldre Konstmuseets utställnings-

The distance between the works shown has increased since the Art Department's time at Göteborgs Museum, even if the development is not linear. The design of exhibitions shifts with current opinions but also depends on the curators personal opinions.

The professionalising and modernising of the exhibition work is not only made up of the museums having new premises and more staff with a division between curators who mainly work with exhibitions or collections respectively. New ways of showing art are successful as well. To demonstrate this change I would here like to begin with some photographs from an exhibition that took place at the end of the 1950s.

There are some photographs remaining which document the commemorative exhibition of Ivar Arosenius (1958). The photographs provide us with an idea of how art could be exhibited at the Museum of Art by the end of the 1950s. The exhibition took place on the 5th floor where the present department for the Danish golden age painting, romanticism and 19th century painting is found. It is clear from the photographs that smaller works have been hung in double rows. The works were then arranged more closely than works are arranged for temporary exhibitions today. In lit cases fixed to the wall there were works on paper displayed behind glass. Crosswise from the wall there were mobile screens with works of art on. In one room there was in addition a detached pillar on which several paintings had been hung.

In relation to Fürstenbergska galleriet (the Fürstenberg Gallery) with its stucco and wallpaper the nakedness of this display emerges, even if it in our eyes can appear outdated. The Arosenius exhibition is found in a shift between the older Museum of Art's exhibition rhetoric and that which the Museum of Art works with today, characterised by the aesthetics of the white cube, in 2008 supplemented with thematic staging and the meeting of old and new. This change takes place both in permanent displays of the collection and temporary exhibitions, which in later years have come to contain more and more text and varying forms of contextualisation. This applies to the museum world in general, that is, not only to the Göteborg Museum of Art. One example of conspicuous staging, which breaks the long domination of the aesthetic of the white cube, is the exhibition *Under Currents 06* with international contemporary art in the Falk hall 2006. The exhibition, which had been curated by Dariush Moaven Doust, was apart from today's obligatory linguistic manifestos, characterised by a maze like exhibition space with slanted unpainted walls. Other examples of such ex-

FIG. 31-32

FIG. 31-32

FIG. 38

retorik och den som Konstmuseet arbetar med idag, präglad av den vita kubens estetik, under 2008 kompletterad med tematiserade iscensättningar och möten mellan gammalt och nytt. Denna förändring sker både i permanenta hängningar av samlingen och tillfälliga utställningar, som på senare år kommit att innehålla alltmer text och olika former av kontextualisering. Detta gäller generellt i museivärlden, alltså inte enbart på Göteborgs konstmuseum. Ett exempel på iögonfallande iscensättningar, vilka bryter den länge dominerande vita kubens estetik, är utställningen *Under Currents 06* med internationell samtidskonst i Falkhallen 2006. Utställningen, som curerats av Dariush Moaven Doust, utmärktes förutom av de numera obligatoriska språkliga programförklaringarna av ett labyrinthiskt utställningsrum med vinklade omålade träväggar. Andra exempel på sådana utställningar är Göteborgs internationella konstbiennial som haft olika samlande rubriker som *Against All Evens* (2003), *More Than This! Negotiating Realities* (2005) och *Rethinking Dissent* (2007).⁴⁰

Liksom de flesta museer med egen samling har Göteborgs konstmuseum ofta använt verk ur samlingarna i tillfälliga utställningar. Från slutet av 1970-talet och in på 1980-talet gjordes flera miniutställningar för att aktivera samlingen. På temautställningar kunde samtida konst möta äldre verk i den permanenta hängningen. Exempel på detta är *Tjyvkopplingar* (1996) och *Konstmedel* (1998). Utställningen *Bara färg* (2006), skapad av Håkan Wettre i samarbete med Yngve Brothén och Margareta Persson, med kärnan i Falkhallen och etagera, fortsatte upp i samlingarna där moderna verk hängdes intill äldre för att skapa möten på temat färg. På detta sätt kan tillfälliga utställningar användas för att etablera nya perspektiv på samlingen samtidigt som utställningen drar nytta av de verk som finns i samlingen för att artikulera temat.

Generellt kan sägas att hängningarna på tillfälliga utställningar under Konstmuseets historia blivit allt glesare och renare. Mönstrade tapeter och fristående skärmar har försvunnit. Med andra ord har den vita kubens estetik, med vissa modifikation, steg för steg vunnit inträde i Konstmuseets och Konsthallens utställningsretorik.⁴¹

• FIG. 38

• FIG. 37

FIG. 37

hibitions are the Göteborg International Biennial for Contemporary Art which has had different collective titles such as *Against All Evens* (2003), *More Than This! Negotiating Realities* (2005) and *Rethinking Dissent* (2007).⁴¹

As most museums with their own collection the Göteborg Museum of Art has often used works from the collections in temporary exhibitions. From the end of the 1970s and into the 1980s several mini-exhibitions were produced to activate the collection. In theme exhibitions contemporary art would meet older works from the permanent display. Examples of this are *Tjyvkopplingar* (Hot-wirings) (1996) *Konstmedel* (Art-stuffs) (1998). The exhibition *Bara färg* (Only Colour) (2006), created by Håkan Wettre in collaboration with Yngve Brothén and Margareta Persson, with its core in the Falk hall and the étages continued up into the collections where modern works were hung next to older ones to create meetings around the theme of colour. In this way temporary exhibitions can be used to establish new perspectives on the collection at the same time as the exhibition profits from the works which are present in the collection to articulate the theme.

In general it can be said that the display in temporary exhibitions have become sparser and cleaner during the history of the Göteborg Museum of Art. Patterned wallpaper and separate screens have disappeared. In other words the aesthetics of the white cube has, with some modifications, step by step gained entry into the exhibition rhetoric of the Göteborg Museum of Art and Göteborgs konsthall.⁴²

EXHIBITIONS WHICH CHARACTERISE THE IMAGE OF THE GÖTEBORG MUSEUM OF ART

As has been pointed out earlier The Göteborg Museum of Art is a state-owned museum with a national mission. However the Museum of Art has never been satisfied with just showing the local. Swedish and Scandinavian as well as international art has been shown. The work with exhibitions is wide-ranging and diversified.

Despite exhibitions with art from Central-, East, and Southern Europe, the USA, Latin America, Asia and Australia, and works of artists

Göteborgs konstmuseum är, som tidigare påtalats, inget statligt museum med nationellt bevakningsuppdrag. Men Konstmuseet har aldrig nöjt sig med att bara visa det lokala. Man har visat såväl svensk och nordisk som internationell konst. Utställningsverksamheten är bred och diversifierad.

Trots utställningar med konst från Central-, Öst- och Sydeuropa, USA, Latinamerika, Asien och Australien, samt med verk av internationellt kända namn som Claude Monet, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Henri Matisse och Picasso, ligger Konstmuseets identitet i det nordiska materialet. Denna profil var uttalad från ett tidigt stadium. Romdahl hade ett utvecklat kontaktnät med museimän i de nordiska grannländerna, vilket satte avtryck i utställningsverksamheten. Romdahl talade om Göteborgs konstmuseum som ett "centralmuseum för nordisk konst", utgående från Göteborgs strategiska läge med närhet till både Danmark och Norge.⁴² Den nordiska profilen gällde även tillfälliga utställningar, inte minst de med samtida konst. Således kan ett försök att bestämma inriktningen på Göteborgs konstmuseums utställningsverksamhet börja i det nordiska lika väl som i det lokala. På Göteborgs konstmuseum ställs det lokala – Göteborgsscenen – kontinuerligt i relation till såväl den nationella som den internationella konsten.

Fürstenbergiska galleriet, Ivar Arosenius och Ole Kruse sticker ut och väcker de utländska besökarnas intresse.⁴³ Det har också gjorts en lång rad utställningar med konstnärsförbundarna och det nordiska sekelskiftesmåleriet med konstnärer som Ernst Josephson, Carl Larsson, Bruno Liljefors och Anders Zorn.

Carl Larsson var föreståndare för Göteborgs Musei Rit- och Målarskola (nuvarande Konsthögskolan Valand) under åren 1886-1888. Hans konst har visats åtskilliga gånger på Göteborgs konstmuseum.⁴⁴ Göteborgskonstnären Ivar Arosenius är i ännu högre grad förknippad med Konstmuseet.⁴⁵ Även Carl Fredrik Hill och Ivan Aguéli har upprepade gånger ställts ut här.⁴⁶

Romdahl blev tidigt personlig vän med Edvard Munch. Det är därför inte förvånande att norrmannen förärades en rad utställ-

with internationally recognised names such as Claude Monet, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Henri Matisse and Picasso, the identity of the Museum of Arts is found in the Scandinavian material. This profile was marked at an early stage. Romdahl had an extensive circle of contacts with museum people in the neighbouring Scandinavian countries, which made its impression on the exhibition work. Romdahl spoke about the Göteborg Museum of Art as a 'central museum for Scandinavian art', with the strategic position of Gothenburg close to both Denmark and Norway.⁴³ The Scandinavian profile also applied to temporary exhibitions, not least those with contemporary art. Thus an attempt to define the aim of the Göteborg Museum of Art's exhibition work can begin in the Scandinavian as well as in the local. At the Göteborg Museum of Art the local – the Gothenburg scene – is continually put in relation to national as well as international art.

Fürstenbergiska galleriet, Ivar Arosenius and Ole Kruse stand out and awaken the interest of international visitors.⁴⁴ There have also been a large number of exhibitions with the league of artists and the Nordic turn-of-the-century painting with artists such as Ernst Josephson, Carl Larsson, Bruno Liljefors and Anders Zorn.

Carl Larsson was the director of Göteborg's Musei Rit- och Målarskola (today's Valand School of Fine Arts) in 1886-1888. His art has been shown a number of times at the Göteborg Museum of Art.⁴⁵ The Gothenburg artist Ivar Arosenius is to an even greater degree associated with the Museum of Art.⁴⁶ Also Carl Fredrik Hill and Ivan Aguéli have repeatedly been exhibited here.⁴⁷

Romdahl early on became friends with Edvard Munch. It is then not surprising that the Norwegian was honoured with a number of exhibitions at Konstföreningen and the Museum of Art, both during his life and posthumously, to be more precise eight between 1933 and 2003.⁴⁸ Munch was exhibited separately in Konstföreningen's rooms in Valandshuset (the Valand School of Fine Arts house) 1912. During *Jubileumsutställningen* 1923 there was an honorary exhibition with Munch's works in the great hall in Konsthallen at the Norwegian part of the exhibition with Scandinavian art at Konsthallen and the Museum of Art. This should be compared with Nationalmuseum's first separate exhibition with Munch which took place in 1929. Munch's recurrent presence in Gothenburg can also be seen as a result of the close contacts with Norway. Important for these contacts were also the Norwegian artists Signe Hvistendahl and

FIG. 28

FIG. 28

ningar på Konstföreningen och Konstmuseet, både under sin livstid och postumt, närmare bestämt åtta stycken mellan 1933 och 2003.⁴⁷ Munch ställdes ut separat i Konstföreningens lokaler i Valandshuset 1912. Under *Jubileumsutställningen* 1923 gjordes en hedersutställning med Munchs verk i stora salen i Konsthallen på den norska delen av utställningen med nordisk konst på Konsthallen och Konstmuseet. Detta att jämföra med Nationalmuseums första separatutställning med Munch som ägde rum 1929. Munchs återkommande närvaro i Göteborg kan också ses som ett utslag av de nära kontakterna med Norge. Betydelsefulla för dessa kontakter var även de norska konstnärerna Signe Hivstendahl och Henrik Sørensen samt den brittisk-svenska konstnären och mecenaten Charlotte Mannheimer.

Genom Romdahls försorg kom Göteborgs konstmuseum att inta en mer radikal hållning än Nationalmuseum. Konstmuseet både köpte in och visade modernisterna, vilket Romdahl fick kritik för.⁴⁸ Göteborgs konstmuseum blev det museum för modern konst som under en tid saknades i huvudstaden.

Picasso hör till de utländska konstnärer som har en självklar plats på Göteborgs konstmuseum, då flera verk av honom finns i samlingarna. Ett antal välbesökta Picasso-utställningar har också gjorts genom åren, den första 1931 och den senaste 2006, utställningar som säkert påverkat flera generationer av konstnärer.⁴⁹ Särskilt under Nemes tid som lärare på Valands konstskola 1947-1955 var Picasso en centralgestalt för de unga. En publiksuccé var också van Gogh-utställningen 1965 som drog över 40 000 besökare, ett av de första exemplen på en typ av publikdragande utställning som idag blivit ett nödvändigt återkommande inslag på varje större konstmuseum för att verksamheten ska gå runt.⁵⁰ Förutom Picasso och van Gogh har man här kunnat se impressionister, postimpressionister och modernister som Pierre Bonnard, Paul Cézanne, André Derain, Gauguin, Fernand Legér, Matisse, Monet och Jackson Pollock. Vid sidan av dessa satsningar på moderna mästare vill jag här lyfta fram några utställningar som jag uppfattar har spelat en betydelsefull roll för att bygga upp och manifestera Göteborgs konstmuseums identitet.

På *Jubileumsutställningen* 1923 gjordes en utställning med samtida nordisk konst. I Konsthallens lokaler fanns den norska delen som omfattade 20 konstnärer plus den redan omnämnda hedersutställningen med Munch. *Jubileumsutställningen* utgör startskottet för det

Henrik Sørensen as well as the British-Swedish artist and patron of the arts Charlotte Mannheimer.

Through Romdahl the Göteborg Museum of Art took a more radical position than Nationalmuseum. The Museum of Art both bought and showed the modernists, for which Romdahl was criticised.⁴⁹ The Göteborg Museum of Art became the museum of modern art which for a time was missing in the capital.

Picasso is among the international artists who have an obvious place at the Göteborg Museum of Art, as several of his works are present in the collections. A number of much frequented Picasso exhibitions have also been produced through the years, the first in 1931 and the latest in 2006, exhibitions which doubtlessly have influenced several generations of artists.⁵⁰ Particularly during Nemes' time as teacher at Valand School of Fine Arts 1947-1955 Picasso was a central figure for the young generation. The van Gogh exhibition in 1965 was also a success which attracted more than 40 000 visitors, one of the first examples of a type of popular exhibition that have today become a necessary element at every larger art museum to make the work break even.⁵¹ Apart from Picasso and van Gogh it has been possible to see impressionists, post-impressionists and modernists such as Pierre Bonnard, Paul Cézanne, André Derain, Gauguin, Fernand Legér, Matisse, Monet and Jackson Pollock here. Besides these investments in projects with modern masters I would like to emphasise some exhibitions which I think have played an important role in building up and manifesting the identity of the Göteborg Museum of Art.

At *Jubileumsutställningen* 1923 there was an exhibition with contemporary Nordic art. The Norwegian part, which included 20 artists plus the already mentioned honorary exhibition with Munch, was found in Konsthallen. *Jubileumsutställningen* is the start of the new Museum of Art together with Konsthallen at Götaplatsen. Here the Museum of Art is manifested as an important institution for contemporary Scandinavian art.

In 1931 the exhibition *Fransk genombrottskonst från nittonhundratalet* (French Breakthrough Art from the 20th Century) with artists such as Bonnard, Georges Braque, Roger de la Fresnaye, Derain, Legér, Matisse, Picasso and Maurice Utrillo. The exhibition was followed up by *Paris 1932* (1932), with post-cubistic and surrealist art, arranged by Eric Grate, Ragnar Hoppe and Rolf de Maré. These exhibitions show the strong influence from France during this time, which in no way is unique for Gothenburg. The position of French art in Sweden at this time was

nya Konstmuseet med Konsthallen vid Götaplatsen. Här manifesterade Konstmuseet sig som en betydelsefull institution för den samtida nordiska konsten.

1931 gjordes utställningen *Fransk genombrottskonst från nittonhundratalet* med konstnärer som Bonnard, Georges Braque, Roger de la Fresnaye, Derain, Legér, Matisse, Picasso och Maurice Utrillo. Utställningen följdes upp av *Paris 1932* (1932), med postkubistisk och surrealistisk konst, sammanställd av Eric Grate, Ragnar Hoppe och Rolf de Maré. Dessa utställningar visar på det starka inflytandet från Frankrike under denna tid, vilket på intet sätt är unikt för Göteborg. Den franska konstens ställning i Sverige vid denna tidpunkt var stark och Paris ett självklart centrum. Den hade också ett inflytande på Göteborgskoloristerna. Under Westholms tid som chef var den brittiska konsten rikligt utställd på Konstmuseet. Av Henry Moore visades exempelvis skulpturer och teckningar 1952.

Der Sturm. Expressionister, futurister, kubister (1954), med verk från Nell Waldens samling, introducerade en radikal modernism i Göteborg. Utställningen arrangerades av Riksförbundet för bildande konst. 1958 ägde utställningen *Peruanska målare* rum på Konstmuseet, ännu en utställning som gav göteborgarna en utblick mot omvärlden.

Under 1960- och 1970-talet gjordes några uppmärksammade utställningar med svensk samtidskonst på Konsthallen, som efter 1967 alltså drevs av Konstmuseet. Jag tänker på Lars Hillersbergs och Lena Svedbergs mekanoteater *Dom ger visst en västern på TV i kväll* (1967), Gösta Silléns totalinstallationen *Ett bygge* (1969) och *Skräck* (1970), där ett verk av Peter Dahl föranledde polisingripande.⁵¹ På *Warmwind. Amerikanska realister* på Konsthallen (1970) visades verk av Sidney Goodman, Howard Kanowitz, Alex Katz, Lowell Nesbitt, Edward Ruscha, Roy Schnackenberg. 1970 visades nyrealisterna Ola Billgren, Jan Håfström, Tord Lager, Peter Tillberg och Ulla Wiggen på utställningen *Närvarande*. Även Lars-Gösta Lundberg och Ulf Wahlberg, John-e Franzén, Olle Kåks, med flera visades på Konsthallen under 1970-talet. Här gjordes även den viktiga utställningen *6 aspekter* (1974) med Göteborgskonstnärerna Bertil Berg, Roj Friberg, Bernt Jonasson, Folke Lind, Åke Nilsson och Gunnar Thorén.

En uppmärksam utställning med svensk samtidskonst var *Modersmyt – moderskap – mänskenskap* (1979) med tjugotalet kvinnliga konstnärer som alla arbetade utifrån feministiska utgångspunkter. *Konstfemi-*

strong with Paris as the obvious centre. It also influenced the Gothenburg colourists. During Westholm's time as director British art was abundantly exhibited at the Museum of Art. Sculptures and drawings by Henry Moore were for example shown in 1952.

Der Sturm. Expressionister, futurister, kubister (*Der Sturm. Expressionists. Futurists, Cubists*) (1954), with works from Nell Walden's collection, introduced a radical modernism in Gothenburg. The exhibition was arranged by Riksförbundet för bildande konst (the National Association for Educative Art). 1958 the exhibition *Peruanska målare* (*Peruan Painters*) took place at the Museum of Art, yet another exhibition which provided the people in Gothenburg with a view of the surrounding world.

During the 1960s and 1970s some exhibitions with Swedish contemporary art that attracted much attention were shown at Konsthallen, which after 1967 was run by the Museum of Art. I am thinking of Lars Hillersberg's and Lena Svedberg's mechano theatre *Dom ger visst en västern på TV i kväll* (I think they show a Western on TV tonight) (1967), Gösta Sillén's total art installation *Ett bygge* (*A Construction*) (1969) and *Skräck* (*Fear*) (1970), where a work of art by Peter Dahl resulted in police intervention.⁵² At *Warmwind. Amerikanska realister* (*American Realists*) at Konsthallen (1970) works by Sidney Goodman, Howard Kanowitz, Alex Katz, Lowell Nesbitt, Edward Ruscha, Roy Schnackenberg were shown. 1970 the neo-realists Ola Billgren, Jan Håfström, Tord Lager, Peter Tillberg and Ulla Wiggen were shown at the exhibition *Närvarande* (*Present*). Also Lars-Gösta Lundberg and Ulf Wahlberg, John-e Franzén, Olle Kåks, and others were shown at Konsthallen in the 1970s. The important exhibition *6 aspekter* (*6 aspects*) (1974) was also shown here with the Gothenburg artists Bertil Berg, Roj Friberg, Bernt Jonasson, Folke Lind, Åke Nilsson and Gunnar Thorén.

An exhibition with Swedish contemporary art, which attracted a lot of attention, was *Modersmyt – moderskap – mänskenskap* (*Mother Myth – Motherhood – Humanness*) (Konsthallen 1979) with some twenty women artists all of whom worked from feminist starting points. *Konstfeminism!* (*Art Feminism!*) (the Göteborg Museum of Art 2007) re-established the feminist art of the 1970s in an exhibition where works from *Modersmyt – moderskap – mänskenskap* were put in relation to the photo and video art of the 1990s and 2000s.⁵³

1976 *Düsseldorfmålare* (*Düsseldorf Painters*), was shown, an exhibition about Düsseldorf as a centre of art by the middle of the 19th century

nism (Konstmuseet 2007) återknöt till 1970-talets feministiska konst i en utställning där verk från *Modersmyt – moderskap – mänskenskap* ställdes i förbindelse med 1990- och 2000-talets foto- och videokonst.⁵²

1976 gjordes *Düsseldorfmålare*, en utställning om Düsseldorf som konstcentrum vid mitten av 1800-talet, med verk av bland andra Carl D'Unker, Ferdinand Fagerlin, August Jernberg, Marcus Larson, Bengt Nordenberg och Kilian Zoll. Düsseldorfmåleriet finns väl representerat i Konstmuseets samling. Utställningen bidrog till att ge perspektiv på och fördjupa bilden av detta under mitten av 1800-talet så betydelsefulla måleri som också starkt präglade Konstavdelningens och Konstföreningens verksamhet under andra halvan av 1800-talet.

En av de mest uppmärksammade utställningarna i Konstmuseets historia är *Nordiskt ljus. Realism och symbolism i skandinaviskt måleri 1880–1910* (1983), sammanställd av den amerikanske konsthistorikern Kirk Varnedoe. Den omfattade 94 målningar av 36 konstnärer från de nordiska länderna. Efter att ha turnerat i USA visades den på Göteborgs konstmuseum som enda museum i Norden. Utställningen gjorde det tydligt att några av de mest betydelsefulla verken från denna period finns i Göteborgs konstmuseums samling, som Richard Berghs *Nordisk sommarkväll* (1899–1900).

En viktig utställning i relation till den lokala miljön i Göteborg var *Göteborgskoloristerna* (1983), med ett stort urval av konstnärer som Tor Bjurström, Inge Schiöler, Ragnar Sandberg, Åke Göransson, Ivan Ivarson, Nils Nilsson, Karin Parrow, Ragnvald Magnusson, David Larsson och Folke Andreasson. Göteborgskolorismen utgör den dominerande strömningen i det göteborgska konstlivet under 1900-talet.

Utställningen *Skimrande Västkust. Färglyrik från Kylberg till Schiöler* (Konstmuseet och Konsthallen 1987) var en fortsättning på *Göteborgskoloristerna* och grep liksom denna rakt in det göteborgska arvet, med verk av konstnärer som Karl Isakson, Carl Kylberg, Gösta Sandels, Tor Bjurström, Ivan Ivarson, Ragnar Sandberg, Åke Göransson och Inge Schiöler.⁵³

Under 1980-talet gjordes en rad tematiska utställningar på Konsthallen, bland dem *Adress: Staden* (1982) med svenska konstnärer som Björn Lövin och Dick Bengtsson. "1984" (Konsthallen 1984) var uppbyggd som en jämförelse mellan George Orwells roman *Nineteenfortyfour* och 1980-talets verklighet. Utställningen gjordes av Må-

with works of among others Carl D'Unker, Ferdinand Fagerlin, August Jernberg, Marcus Larson, Bengt Nordenberg and Kilian Zoll. Düsseldorf painting is well represented in the Museum of Art's collection. The exhibition contributed to a new approach and a deeper picture of this in the mid 19th century so important painting, which also very much characterised Konstavdelningen's and Konstföreningen's work in the second half of the 19th century.

One of the exhibitions which received most attention in the history of the Museum of Art is *Nordiskt ljus. Realism och symbolism i skandinaviskt måleri 1880–1910* (Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910) (1983), arranged by the American art historian Kirk Varnedoe. It included 94 paintings by 36 artists from the Scandinavian countries. After having been on tour in the USA it was shown at the Göteborg Museum of Art as the only museum in Scandinavia. The exhibition made it obvious that some of the most important works from this period are found in the Göteborg Museum of Art's collection, such as Richard Bergh's *Nordisk sommarkväll* (Nordic Summer Evening) (1899–1900).

An important exhibition in relation to the local environment in Gothenburg was *Göteborgskoloristerna* (The Gothenburg Colourists 1983), with a large selection of artists such as Tor Bjurström, Inge Schiöler, Ragnar Sandberg, Åke Göransson, Ivan Ivarson, Nils Nilsson, Karin Parrow, Ragnvald Magnusson, David Larsson and Folke Andreasson. The Gothenburg colourism is the dominant trend in Gothenburg art life in the 20th century.

The exhibition *Skimrande Västkust. Färglyrik från Kylberg till Schiöler* (Shimmering West Coast. Colour Lyricism from Kylberg to Schiöler) (the Museum of Art and Konsthallen 1987) was a continuation of *Göteborgskoloristerna* and interlocked just like that one with the Gothenburg inheritance, with works by artists such as Karl Isakson, Carl Kylberg, Gösta Sandels, Tor Bjurström, Ivan Ivarson, Ragnar Sandberg, Åke Göransson and Inge Schiöler.⁵⁴

In the 1980s several thematic exhibitions were shown at Konsthallen, among them *Adress: Staden* (Address: the City) (1982) with Swedish artists such as Björn Lövin and Dick Bengtsson. '1984' (Konsthallen 1984) was constructed as a comparison between George Orwell's novel *Nineteenfortyfour* and the reality of the 1980s. The exhibition was done by Målarbrigaden Solen (Painter's Brigade the Sun). 1986 an exhibition was

FIG. 36

FIG. 36

larbrigaden Solen. 1986 sammanställdes en utställning på Konsthallen med konstnärer som arbetat på temat jazz. Utställningen, där 66 konstnärer deltog, spände över en tidsrymd från 1920-talet fram till nutid.

Kopior, förfälskningar, parafrafer, plagiat, pastischer, repliker, original, reproduktioner (1988) förhöll sig till den postmodernistiska diskussionen om originalets status. Gustaf Cederströms *Karl XII:s likfärd* från Nationalmuseum visades sida vid sida med Göteborgs konstmuseums version av målningen, jämte parafrafer och olika tolkningar av Leonardos *Mona Lisa*.

Modernismens genombrott. Nordiskt måleri 1910-20 (1989) tog vid där *Nordiskt ljus* slutade. Med startpunkt på Göteborgs konstmuseum fortsatte utställningen turnera via Oslo, Stockholm och Helsingfors till St. Petersburg och Moskva. Bland de utvalda konstnärerna fanns Gösta Adrian-Nilsson, Sigrid Hjertén, Isaac Grünewald, Siri Derkert, Nils Dardel, Edvard Weie, Vilhelm Lundström, Karl Isakson, Tyko Sallinen, Marcus Collin, Ludvig Karsten, Jena Heiberg och Henrik Sørensen.

Kärleken och döden (1994) fortsatte traditionen av utställningar med sekelskifteskunst och nationalromantiska stämningar men bröt symbolismens och nationalromantikens bilder av Munch, Arosenius, Josephson och Hill mot verk av modernister som Nils Dardel och Max Walter Svanberg och samtida konstnärer som Lena Cronqvist, Beth Laurin, Odd Nerdrum och Anna Maria Ekstrand, men också mot äldre verk som Lucas Cranachs *Salome*. Därmed utnyttjades det faktum att Göteborgs konstmuseum är starkt förknippat med sin samling av nordisk konst från sekelskiftet 1900 för att låta den nutida konsten möta en bred publik och skapa möten mellan gammalt och nytt.

1997 visades *Claude Monet. Tolv mästerverk från perioden 1870-1920* med verk inlånade från museer i Frankrike, USA och Norden. Monet finns också representerad i Göteborgs konstmuseums samling. Samtidigt gjordes en större utställning med Ola Billgren, en konstnär som under 1980-talet tog starka intryck av Monets senare måleri. Under 2000-talet har klassiker som *Paul Gauguin* (2000), *Edvard Munch* (2002) och *Pablo Picasso* (2006) visats. För utställningar med kanoniserade konstnärer som dessa kan intendenterna utgå från de verk som finns i samlingarna för att sedan komplettera med inlån.

put together at Konsthallen with artists who had worked with the theme of jazz. The exhibition, where 66 artists took part, spanned a period from the 1920s until present time.

Kopior, förfälskningar, parafrafer, plagiat, pastischer, repliker, original, reproduktioner (Copies, Forgeries, Paraphrases, Plagiarism, Pastiches, Replicas, Originals, Reproductions) (1988) related to the post-modernistic discussion about the status of an original. Gustaf Cederström's *Karl XII:s likfärd* (*Karl XII:s funeral march*) from Nationalmuseum was shown side by side with the Göteborg Museum of Art's version of the painting, as well as paraphrases and different interpretations of Leonardo's *Mona Lisa*.

Modernismens genombrott. Nordiskt måleri 1910-20 (Breakthrough of Modernism. Nordic Painting) (1989) continued where *Nordiskt ljus* ended. Starting at the Göteborg Museum of Art the exhibition continued its tour via Oslo, Stockholm and Helsingfors to St. Petersburg and Moscow. Among the chosen artists were Gösta Adrian-Nilsson, Sigrid Hjertén, Isaac Grünewald, Siri Derkert, Nils Dardel, Edvard Weie, Vilhelm Lundström, Karl Isakson, Tyko Sallinen, Marcus Collin, Ludvig Karsten, Jena Heiberg and Henrik Sørensen.

Kärleken och döden (Love and Death) (1994) continued the tradition of exhibitions with turn-of-the-century art and the atmosphere of romantic nationalism but contrasted with symbolist and national romantic imagery by Munch, Arosenius, Josephson and Hill with work by modernists such as Nils Dardel and Max Walter Svanberg and contemporary artists as Lena Cronqvist, Beth Laurin, Odd Nerdrum and Anna Maria Ekstrand, but also with older works as Lucas Cranach's *Salome*. Hereby the fact that the Göteborg Museum of Art is strongly associated with its collection of Scandinavian art from the turn-of-the-century 1900 was used to allow for today's art to meet a wide audience and create meetings between the old and the new.

1997 *Claude Monet. Tolv mästerverk från perioden 1870-1920* (Claude Monet. Twelve Master pieces from the Period 1870-1920) was shown using works borrowed from museums in France, the USA and Scandinavia. Monet is also represented in the Göteborg Museum of Art's collection. At the same time a larger exhibition with Ola Billgren was shown, an artist who in the 1980s was strongly influenced by Monet's later painting. During the 21st century classics like *Paul Gauguin* (2000), *Edvard Munch* (2002) and *Pablo Picasso* (2006) have been shown. For exhibitions with canonised artists as these the curators can start from those works which

Att det i museets samling finns internationellt eftertraktade verk underlättar detta utbyte.

Amateur/Eldsjäl. Variable Research Alternatives 1900 & 2000. Två sekel på konstmuseet (Konstmuseet, Konsthallen och Hasselblad Center 2000) kan ses som en uppföljning och kommentar till *Nordiskt ljus*. Här bröts måleriet och skulpturen från sekelskiftet 1900 mot millennieskiftets utvidgade konstbegrepp. Konstnärer från Europa och USA deltog i den av Charles Esche, Mark Kremer och Adam Szymczyk curerade manifestationen, ett av de mest ambitiösa utställningsprojekten i Konstmuseets historia.⁵⁴ I stort sett hela Konstmuseet togs i anspråk. Medan nutida konst visades i museets nedre delar, samt utanför byggnaden, hängde curatorerna om översta våningen till en tematiserad utställning kring Pontus Fürstenberg, Ellen Key och Ivar Arosenius. Det mest spektakulära inslaget var Jörgen Svenssons montering av bokstäver som bildade ordet "PIZZERIA" på Konstmuseets fasad i ett verk som på ett humoristiskt och provokativt sätt kommenterade Konstmuseets historia och dess relation till dagens Göteborg. Skylten binder ihop de invandrantäta förorterna med centrum, populärkultur med finkultur, nutid med historia, konst med kommers.

Av samtidshistoriska utställningar utmärker sig de av Ulf Kihlander och Ola Åstrand curerade *Hjärtat sitter till vänster* (1998) med svensk konst från åren 1964-1974 och uppföljaren *Tänd mörkret! Svensk konst 1975-85* (2007). Den första utställningen vände tillbaka till 1960- och 1970-talets psykedeliska, lekfulla, satiriska och politiska konst medan den andra sänkte sig ned i det sena 1970-talets och det tidiga 1980-talets underground- och punkkultur och nya uttryck i måleri, installationskonst, fotografi och video.

När Endre Nemes tog med sig den centraleuropeiska modernismen till Göteborg innebar det, som jag redan redogjort för, konfrontation med Göteborgskolorismen.⁵⁵ Men på Göteborgs konstmuseum måste Nemes ha haft sina försvarare för här visades han upprepade gånger, separat på Konsthallen 1948, 1951 och 1958, på utställningen *8 emaljmålare* 1961, med en retrospektiv utställning på Konsthallen 1963, på vandringsutställningen *Målningar och collage 1964-1968* på Konsthallen 1968, med ytterligare en retrospektiv utställning på Konstmuseet och Konsthallen 1973, på utställningen *Endre Nemes. Målningar, bildvävnader, collage, grafik* på Konstmuseet 1979 och slutligen med en minnesutställning 2001.

are present in the collections to then supplement these with borrowed items. That there are internationally sought after works in the museum's collections facilitates this exchange.

Amateur/Eldsjäl. Variable research alternatives 1900 & 2000. Två sekel på Konstmuseet (Amateur/Enthusiast. Variable research alternatives 1900 & 2000. Two Centuries at the Museum of Art) (the Museum of Art, Konsthallen and the Hasselblad Center 2000) can be seen as a follow-up and comment to *Nordiskt ljus*. Here painting and sculpture from the turn-of-the-century 1900 are contrasted with the expanded art concept at the turn of the millennium. Artists from Europe and the USA contributed to the manifestation curated by Charles Esche, Mark Kremer and Adam Szymczyk, one of the most ambitious exhibition projects in the history of the Göteborg Museum of Art.⁵⁵ Practically all of the Museum of Art

was used. While contemporary art was shown on the lower levels of the museum, and outside the building, the curators rearranged the topmost floor into a thematised exhibition about Pontus Fürstenberg, Ellen Key and Ivar Arosenius. The most spectacular element was Jörgen Svensson's mounting of letters which made up the word 'PIZZERIA' on the front façade of the museum in a work which in a humorous and provocative way commented the history of the Museum of Art and its relation to present day Gothenburg. The sign connects the immigrant dense suburbs with the city centre, popular culture with high culture, present time with history, art with business.

Of exhibitions on contemporary art the by Ulf Kihlander and Ola Åstrand curated *Hjärtat sitter till vänster* (The Heart Is Found to the Left) (1998) with Swedish art from the years 1964-1974 and the sequel *Tänd mörkret! Svensk konst 1975-85* (Light the Darkness! Swedish Art 1975-85) (2007) stand out. The first exhibition returned to the 1960s' and 1970s' psychedelic, playful, satiric and political art while the second immersed itself into the late 1970s and the early 1980s underground and punk culture and new expression in painting, installation art, photography and video.

When Endre Nemes brought Central European modernism to Gothenburg it meant, as I have already described, a confrontation with the Gothenburg colourism.⁵⁶ But at the Göteborg Museum of Art Nemes must have had some defenders because here he was repeatedly exhibited, separately at Konsthallen 1948, 1951 and 1958, at the exhibition *8 emaljmålare* (8 Enamel Painters) 1961, with a retrospective exhibition at Konsthallen 1963, at the travelling exhibition *Målningar och collage*

Relationen till Konsthögskolan Valand har för det mesta varit nära.⁵⁶ De senaste decennierna har skolans avgångsutställningar visats på Konstmuseet eller Konsthallen. Närheten till Valand märks också genom de utställningar med skolans lärare, bland dem Tore Ahnoff, Tor Bjurström, Ann Edholm, Poul Ekelund, Alvar Jansson, Bengt Olof Johansson, Kent Karlsson, Annika Lundgren, Svenrobert Lundquist, Endre Nemes, Nils Nilsson, Palle Pernevi, Torsten Renqvist, Esther Shalev-Gerz, Georg Suttner, Bo Sällström, Thord Tamming och Sigfrid Ullman, som gjorts på Konstmuseet och Konsthallen. Fram till 1950-talet gjorde Konstmuseet som regel inga separatutställningar med levande konstnärer. Detta uppdrag uppläts istället åt Konstföreningen och Konsthallen. Från 1960-talet och framåt har sådana utställningar dock blivit ett återkommande inslag.

Med utställningsrummet Stenasalen har det blivit möjligt att sätta fokus på idag verksamma konstnärer. I Stenasalen har det, förutom den återkommande utställningen med Sten A Olssons kulturstipendiater, främst visats konstnärer med koppling till Göteborg, men också konstnärer från andra delar av landet eller utländska konstnärer som Eva K, Harpa Árnadóttir, Bryndís Snæbjörnsdóttir och Mark Wilson.⁵⁷ Där får den breda publiken tillfälle att möta vad som sker i den samtida konsten genom nedslag på enskilda konstnärskap, samtidigt som Konstmuseet knyter an till den utominstitutionella konstscenen i Göteborg.

PUBLIKDRAGANDE UTSTÄLLNINGAR

I takt med att kostnaderna för konstmuseernas löpande verksamheten ökat har kraven på höga publiksiffror blivit allt större. Under 1960-talet gjordes de första storskaliga satsningarna för att dra en masspublik till museer. Det är utställningar som den med Leonardo da Vincis *Mona Lisa* National Gallery i Washington DC (1963), *Pompeii Ad 79* på Museum of Fine Arts i Boston (1977), utställningar som inte bara visade sig locka många besökare utan skapades med detta syfte och som krävde en stor publik tillströmning för att gå runt. Kost-

(Painting and Collage) 1964–1968 at Konsthallen 1968, with yet another retrospective exhibition at the Museum of Art and Konsthallen 1973, at the exhibition *Endre Nemes. Målningar, bildvävnader, collage, grafik* (Endre Nemes. Painting, Tapestry, Collage, Graphic Art) at the Museum of Art 1979 and finally with a commemorative exhibition 2001.

The relation to Valand School of Fine Arts has mostly been close.⁵⁷ The last decades the school's graduation exhibitions have been shown at the Museum of Art or Konsthallen. The close relationship with Valand School of Fine Arts is also noticeable in the exhibitions with the school's teachers, among them Tore Ahnoff, Tor Bjurström, Ann Edholm, Poul Ekelund, Alvar Jansson, Bengt Olof Johansson, Kent Karlsson, Annika Lundgren, Svenrobert Lundquist, Endre Nemes, Nils Nilsson, Palle Pernevi, Torsten Renqvist, Esther Shalev-Gerz, Georg Suttner, Bo Sällström, Thord Tamming and Sigfrid Ullman, which have been done at the Museum of Art and Konsthallen. Until the 1950s the Museum of Art as a rule arranged no separate exhibitions by living artists. This task was left to Konstföreningen and Konsthallen. From the 1960s and onward such exhibitions have become a recurrent element though.

With the exhibition room Stenasalen it has become possible to focus on artists active today. In Stenasalen there have, apart from the recurrent exhibition with Sten A Olsson's holders of scholarships in culture, mostly been artists exhibited who have a connection to Gothenburg, but also artists from other parts of the country or artists from abroad such as Eva Kand Harpa Árnadóttir, Bryndís Snæbjörnsdóttir and Mark Wilson.⁵⁸ Here the wide audience has an opportunity to encounter what is happening in contemporary art through examples of individual artists' production, at the same time as the Museum of Art connects to the art scene outside the institutions in Gothenburg.

BLOCKBUSTER EXHIBITIONS

With the increase of costs for the art museum's daily work the demands for large numbers of audience have become greater. In the 1960s the first large scale efforts to attract mass audiences to museums were made. Exhi-

naderna för inlån, försäkringar, säkerhet och transporter började vid den här tiden också att stiga så kraftigt att det blev omöjligt för ett mindre museum att bära dem. Andrew McClellan spårar fenomenet till övergången från 1960- till 1970-tal:

Om målet med blockbusterutställningar, som vi känner dem idag, har blivit att dra in pengar, så kan vi spåra ursprunget till detta fenomen tillbaka till det moment i det sena 1960-talet och tidiga 1970-talet då stigande finansiellt tryck gjorde generering av stora inkomster till ett högprioriterat mål i utställningsplanering.

Under 1960-talet var inkomsterna från lojala supportrar, donationer och lokalt understöd inte längre tillräckliga för att möta de stigande kostnaderna för lokaler, nya program och personal i många privata museer. Statsdrivna museer var skyddade från ekonomiska förändringar, men de utan substantiellt statligt understöd (vilket innefattar de flesta museer i USA) tvingades av stigande budgetunderskott att söka en nya publikgrupper och locka besökare, gamla och nya, att ge och spendera pengar.⁵⁸

Situationen i Sverige är förstås annorlunda än den i USA, där privata pengar till stor del finansierar museerna, men utvecklingen är i stora drag densamma. Även på ett kommunalt museum som Göteborgs konstmuseum har vi, åtminstone sedan början av 1980-talet, kunnat se flera exempel på utställningar som gjorts i syfte att dra en masspublik.

Några publiksuccéer från senare decennier är *Nordiskt ljus* 1983 (82 156 besökare), *Fürstenbergiska galleriet 100 år* 1985 (96 726), *Skimrande Väst kust* 1987 (45 000), *Carl Larsson* 1992 (272 983), *Det Nordiska Ljuset* 1993 (78 987), Bruno Liljefors 1997 (63 000), *Ola Billgren* 1997 (43 070), *Claude Monet* 1997-1998 (64 104), *Amateur/Eldsjäl* 2000 (52 022), *Paul Gauguin* 2000-2001 (48 295), *Oscar Cleve* 2002 (56 975), *Edvard Munch* 2002 (72 533), *Tre kolorister i Norden* (*Carl Kylberg, Karl Isakson, Ludvig Karsten*) 2002 (35 583), *Marie och P.S. Krøyer* 2005 (106 000), *Picasso* 2006 (146 183) och *Tänd Mörkret!* 2007 (40 000), som drog mer publik än den omtalade föregångaren *Hjärtat sitter till vänster* 1998 (32 261). *Nordiskt ljus* inledde en trend med publikdragande utställningar med utgångspunkt i konst från sekelskiftet 1900. Den överlägset största publikframgången är *Carl Larsson* 1992 med 272 983 besökare. Däremot gav *Amateur/Eldsjäl* inte den publikframgång man hoppats på.⁵⁹

Av dessa uppgifter framgår att det är impressionisterna, sekelskiftesmålarerna och de moderna klassikerna som drar en stor publik.

bitions such as the one with Leonardo da Vinci's *Mona Lisa* at the National Gallery in Washington DC (1963), *Pompeii Ad 79* at the Museum of Fine Arts in Boston (1977), not only proved to attract many visitor but were in fact created for this purpose and required a large number of visitors to break even. At this time the costs of borrowing, insurance, security and transportation started to increase to such an extent that it became impossible for a smaller museum to meet them. Andrew McClellan traces the phenomenon to the transition from the 1960s to the 1970s:

If making money has become a fundamental goal of the blockbuster as we know it today, we can trace the origins of the phenomenon to the moment in the late 1960s and early 1970s when rising financial pressures made generating revenue a chief impetus for exhibition planning. By the 1960s, the income from loyal benefactors, endowments, and local subsidies was no longer sufficient to meet the rising costs of building maintenance, new programs, and staffing in many private museums. State-run museums were insulated from economic change, but those without substantial government subsidies (which includes most museums in the United States) were forced by budget shortfalls to seek new audiences and to entice visitors new and old to give and spend money.⁵⁹

The situation in Sweden is of course different from that in the USA, where private money to a large degree finances the museums, but the development is the same. Even at a museum owned by the municipality such as the Göteborg Museum of Art we have, at least from the beginning of the 1980s, been able to see several examples of exhibitions arranged with the purpose of attracting a mass audience.

Some audience successes from later decades are *Nordiskt ljus* 1983 (82 156 visitors), *Fürstenbergiska galleriet 100 år* (*Fürstenbergiska galleriet 100 Years*) 1985 (96 726), *Skimrande Väst kust* 1987 (45 000), *Carl Larsson* 1992 (272 983), *Det Nordiska Ljuset* (*The Northern Light*) 1993 (78 987), Bruno Liljefors 1997 (63 000), *Ola Billgren* 1997 (43 070), *Claude Monet* 1997-1998 (64 104), *Amateur/Eldsjäl* (*Amateur/Enthusiast*) 2000 (52 022), *Paul Gauguin* 2000-2001 (48 295), *Oscar Cleve* 2002 (56 975), *Edvard Munch* 2002 (72 533), *Tre kolorister i Norden* (*Three Coloursits in Scandinavia*) (*Carl Kylberg, Karl Isakson, Ludvig Karsten*) 2002 (35 583), *Marie and P.S. Krøyer* 2005 (106 000), *Picasso* 2006 (146 183) and *Tänd Mörkret!* 2007 (40 000), which attracted larger audiences than the much discussed precursor *Hjärtat sitter till vänster* 1998 (32 261). *Nordiskt ljus* began a trend with exhibitions that attracted audiences using art from the turn-of-the-century

Den enda enskilda nutida konstnären bland toppnoteringarna är Ola Billgren. Men det är också en konstnär som arbetar med måleri i en äldre tradition. Däremot drog den samtidshistoriska utställningen *Tänd mörkret!* en stor publik. Av besöksstatistiken framgår ändå att utställningar med samtidskonst, även om det är fråga om ambitiösa satsningar, aldrig kommer i närheten av klassikerna.

Museerna ställs här inför problemet att välja mellan att fullgöra sitt uppdrag att presentera ett brett urval av både samtida och äldre konst eller att dra in pengar. De så kallade blockbusterutställningarna lockar många besökare men ger lite eller inget erkännande i konstvärlden. Ambitiösa satsningar med för en svensk publik tidigare okända konstnärer ger kanske fina recensioner men liten publik. Den fråga som ställs på sin spets är om museernas verksamhet ska värderas kvalitativt eller kvantitativt. De större konstmuseerna har löst problemet genom att variera mellan smalare utställningar och stora publikdragande satsningar, vanligen en om året. Kostnaderna för sådana storsatsningar är numera så höga att det också innebär ett risktagande. Genom samarbeten med andra museer kan kostnaderna reduceras och även mindre museer kan visa utställningar som de aldrig skulle haft möjlighet att producera på egen hand.

EXTERNT PRODUCERADE UTSTÄLLNINGAR

Större delen av utställningarna är egenproducerade. Hur utvecklat utställningskonceptet är varierar, liksom storleken. På mindre utställningar kan samtliga verk komma från de egna samlingarna medan de större utställningarna också innehåller inlånade verk.

Utställningar producerade av eller i samarbete med utländska institutioner har det funnits flera. Några exempel är *Britain Illustrated. An Exhibition of Photographs from The Times* (1933), *Ett sekel fotografi 1826–1926 ur The Gernsheim Collection, London* (1956), *Revolutionsarkitektur. Sovjetunionen 1917-1932* från Technische Hogeschool, Delft i samarbete med Arkitekturmuseum (Konsthallen 1972), *Düsseldorfmålare* från Kunstmuseum Düsseldorf, Bergens Billedgalleri, Nasjonal-

1900. The without doubt largest success when it comes to audience success is *Carl Larsson* 1992 with 272 983 visitor. However *Amateur/Eldsjäl* was not the success which one had hoped for.⁶⁰

From this information it is clear that it is the impressionists, the turn-of-the-century painters and the modern classics which attract large audiences. The only single contemporary artist among the top notations is Ola Billgren. But that is also an artist who works with painting in an older tradition. However the contemporary exhibition *Tänd mörkret!* attracted a considerable audience. From the statistics over numbers of visitors it is still clear that exhibitions with contemporary art, even if they are ambitious undertakings, will never come close to the classics.

The museums are here faced with the problem of choosing between carrying out their mission of presenting a broad selection of both contemporary and older art or to make money.

The so called blockbuster exhibitions attract many visitors but give little or no recognition in the art world. Ambitious ventures with for a Swedish audience previously unknown artists may create good reviews but a small audience. The question which brings matters to a head is whether the museum's work should be evaluated qualitatively or quantitatively. The larger art museums have solved the problem by varying between more narrow exhibitions and extensive audience attracting ventures, usually one a year. The costs for such large scale projects are today so high that it also means taking a risk. By collaborating with other museums the costs can be reduced and smaller museums can also show exhibitions which they would never otherwise have had the opportunity to produce on their own.

EXHIBITIONS PRODUCED EXTERNALLY

The large part of the exhibitions at the Göteborg Museum of Art is produced by the museum itself. How developed the concept for the exhibition is varies, as does the size of the exhibitions. At smaller exhibitions all the works can come from the museum's own collections when the larger exhibitions also contain borrowed works.

galleriet, Oslo och Atheneum, Helsingfors (1976), *Wladislaw Hasior* från Nationalgalleriet i Wroclaw (Konsthallen 1976), *Danskt 1900-talsmåleri. Giersing till Hoppe* (1976) och *Landskap från Hollands guldålder* från Aarhus Kunstmuseum (1977), *Tre konstnärer från DDR. Bernhard Heisig, Harald Metzkes, Werner Tübke*, arrangerad av Zentrum für Kunstausstellungen, DDR i samarbete med Göteborgs konstmuseum (Konsthallen 1979) samt *Ryska målare 1850-1900. Konstverk från museer i Leningrad och Moskva* (1980). Ett känt exempel är den tidigare omnämnda *Nordiskt ljus*. Den kom till inom kultursatsningen Scandinavia Today och visades på Corcoran Gallery of Art, Washington (1982), The Brooklyn Museum, New York (1982-1983), The Minneapolis Institute of Arts, Minnesota (1983), innan den kom till Göteborgs konstmuseum. *Frusna ögonblick* var en skandinavisk fotoutställning arrangerad av Walker Art Center i Minneapolis (1982) som året därpå visades på Göteborgs konstmuseum.

Konstmuseet har även visat utställningar från Galerie Poll, Västberlin (*Kritisk realism* 1974, *Wolfgang Petrick* 1975), Galler F15, Moss (*Reidar Aulie* 1975), Paul Vallotton Galerie, Lausanne (*Felix Vallotton* 1989), Goethe Institutet (*George Grosz* Konsthallen 1975, *Simplicissimus och Weimarrepubliken. 100 karikatyrer från den satiriska tyska tidningen som förbjöds av Hitler 1933* 1990 och *Berlinmurens bilder* 1991) och Åbo Konstmuseum (*Minnen. Finskt sekelskifte från Åbo Konstmuseum* 1990). Dessa utställningar från utländska institutioner är inte så många till antalet men har ofta haft ett stort genomslag. De tillhör Konstmuseets moderna era, från 1930-talet och framåt, då utställningarna tydligare skildes ut från samlingen och de internationella kontakterna ökade.

En lång rad utställningar har producerats av andra svenska institutioner eller gallerier, eller i samarbete med dem. Jag har funnit att 22 utställningar mellan 1893 och 1992 producerats av eller i samarbete med Nationalmuseum, 15 utställningar mellan 1933 och 1967 av Riksförbundet för bildande konst. Sju utställningar mellan 1970 och 2004 har producerats av Riksutställningar, två av Svensk-franska konstgalleriet mellan 1938 och 1953, en av Färg och Form 1943 och fyra av eller i samarbete med Moderna Museet mellan 1960 och 1991. Med Moderna Museet har det även förekommit andra samarbeten, som utställningen med *Julio LeParc* (Konsthallen 1969) som gjordes i samarbete med Moderna Museet och Galerie Denise René

There have been several exhibitions produced by or in collaboration with international institutions. Some exhibitions of this kind are *Britain Illustrated. An Exhibition of Photographs from The Times* (1933), *Ett sekel fotografi, 1826-1926. Från The Gernsheim Collection, London* (*A Century of Photography 1826-1926 from the Gernsheim Collection, London*) (1956), *Revolutionsarkitektur. Sovjetunionen* (*Revolutionary Architecture. The Soviet Union*) 1917-1932 from Technische Hogeschool, Delft in collaboration with Arkitekturmuseum (Konsthallen 1972), *Düsseldorfmålare* (*Düsseldorf Painters*) from Kunstmuseum Düsseldorf, Bergens Billedgalleri, Nasjonalgalleriet, Oslo and Atheneum, Helsingfors (1976), *Wladislaw Hasior* from The National Gallery in Wroclaw (Konsthallen 1976), *Danskt 1900-talsmåleri. Giersing till Hoppe* (*Danish 19th Century Painting. Giersing to Hoppe*) (1976) and *Landskap från Hollands guldålder* (*Landscapes from Holland's Golden Age*) from Aarhus Kunstmuseum (1977), *Tre konstnärer från DDR. Bernhard Heisig, Harald Metzkes, Werner Tübke* (*Three Artists from DDR. Bernhard Heisig, Harald Metzkes, Werner Tübke*) arranged by Zentrum für Kunstausstellungen, DDR in collaboration with the Göteborg Museum of Art (Konsthallen 1979) and *Ryska målare 1850-1900. Konstverk från museer i Leningrad och Moskva* (*Russian Painters 1850-1900. Works of Art from Museums in Leningrad and Moscow*) (1980). A well known example is the earlier mentioned *Nordiskt ljus*. It came about as a result of the cultural campaign Scandinavia Today and was shown at the Corcoran Gallery of Art, Washington (1982), The Brooklyn Museum, New York (1982-1983), The Minneapolis Institute of Arts, Minnesota (1983), before it came to the Göteborg Museum of Art. *Frusna ögonblick* (*Frozen Moments*) was a Scandinavian photo exhibition arranged by Walker Art Center in Minneapolis (1982) which was shown at the Göteborg Museum of Art the following year.

The Museum of Art has also shown exhibitions from Galerie Poll, West Berlin (*Kritisk realism* (*Critical Realism*) 1974, *Wolfgang Petrick* 1975), Galler F15, Moss (*Reidar Aulie* 1975), Paul Vallotton Galerie, Lausanne (*Felix Vallotton* 1989), Goethe Institutet (*George Grosz* Konsthallen 1975, *Simplicissimus och Weimarrepubliken. 100 karikatyrer från den satiriska tyska tidningen som förbjöds av Hitler 1933* (*Simplicissimus and the Weimar Republic. 100 caricatures from the satiric German paper which was banned by Hitler in 1933*) (1990) and *Berlinmurens bilder* (*the Berlin Wall's images*) (1990). These exhibitions from institutions abroad are not so numerous but have often had a large impact. They belong to the Göteborg Museum

i Paris. En utställning från Arkiv för dekorativ konst i Lund visades 1951 och en från Lunds konsthall 1976. En utställning anordnades av Föreningen Fransk Konst 1931.⁶⁰

Samarbeten med Nationalmuseum äger framför allt rum under Konstmuseets tidiga historia fram till 1960-talet, även om det förekommer samarbeten med dem senare. Konstmuseet samarbetade med Riksförbundet för bildande konst (som idag heter Sveriges konstföreningar) vid olika tillfällen från 1930- till 1960-talet. Utställningar från Svensk-franska konstgalleriet i Stockholm har visats 1938 och 1953. En utställning med Axel Pettersson i Döderhult, från Färg och Form i Stockholm, visades på Konstmuseet 1943. Av Riksutställningar producerade utställningar har visats 1970, 1986 (Konsthallen), 1995, 1997 och 2004.

Av dessa uppgifter kan en förskjutning, från samverkan med gallerier och konsthandlare till samarbeten med riksorganisationer, avläsas. Denna utveckling är ett led i vad som kan betecknas som en professionalisering av verksamheten. Att Göteborgs konstmuseum idag skulle låna in en utställning från ett vinstdrivande galleri är svårt att tänka sig. Konstmuseets förtroende som oberoende offentligt finansierad aktör i kulturlivet skulle då sättas på spel. Samarbeten är dock nödvändiga för att med en begränsad budget kunna göra kvalitativa utställningar av större format.

De flesta externproducerade utställningar som visats på Göteborgs konstmuseum kommer från Sverige men det förekommer alltså även samarbeten med museer i utlandet.

Utställningar som producerats av Göteborgs konstmuseum för att visas utomlands är färre. En är *Bronsåldersbild. Fotografier från hällristningarna i Bohuslän* (1954) som turnerade i Tyskland som *Das Bild der Bronzezeit* (1960). Ernst Josephson visades på en vandringsutställning i USA (1964-1965). En tredje utställning producerad av Göteborgs konstmuseum för export är *Bruno Liljefors. In the Realm of the Wild* (1988) som visades på American Museum of Natural History i New York och på Bell Museum of Natural History i Minneapolis.

of Art's modern era, from the 1930s and onwards, when the exhibitions were more clearly separated from the collection and the international contacts increased.

A number of exhibitions have been produced by other Swedish institutions or galleries, or in collaboration with them. I have found 22 exhibitions between 1893 and 1992 which have been produced by or in collaboration with Nationalmuseum, 15 exhibitions between 1933 and 1967 by the Riksförbundet för bildande konst (National Association for Educative Art). Seven exhibitions between 1970 and 2004 have been produced by Swedish Travelling Exhibitions, two by the Svensk-Franska konstgalleriet (Swedish-French Art Gallery) between 1938 and 1953, one by Färg och Form (Colour and Form) 1943 and four by or in collaboration with Moderna Museet between 1960 and 1991. With Moderna Museet there have also been other collaborations, as the art exhibition with *Julio Le Parc* (Konsthallen 1969) which was produced in collaboration with Moderna Museet and Galerie Denise René in Paris. An exhibition from Arkiv för dekorativ konst (Archives for Decorative Art) in Lund was shown in 1951 and one from Lunds Konsthall 1976. An exhibition was arranged by Föreningen Fransk Konst (The Association for French Art) 1931.⁶¹

Collaborations with Nationalmuseum take place especially during the Museum of Art's early history until the 1960s, even if there are collaborations with them later. The Museum of Art collaborated with Riksförbundet för bildande konst, (which is today called Sveriges konstföreningar – Sweden's Art Associations), on several occasions from the 1930s to the 1960s. Exhibitions from Svensk-Franska konstgalleriet in Stockholm have been shown in 1938 and 1953. One exhibition with Axel Pettersson in Döderhult, from Färg och Form in Stockholm, was shown at the Museum of Art in 1943. Exhibitions produced by Riksutställningar have been shown in 1970, 1986 (Konsthallen), 1995, 1997 and 2004.

From this information a shift from collaborations with galleries and art dealers to collaborations with national associations can be read. This development is a part of what can be labelled as a professionalising of the work. That the Göteborg Museum of Art would borrow an exhibition from a gallery where the aim is to make money is hard to imagine. The trust in the Museum of Art as an independent publicly financed actor in cultural life would then be jeopardized. Collaborations are however necessary for being able to make qualitative exhibitions in the larger format with limited funding. Most externally produced exhibitions which have

Det har gjorts en lång rad utställningar på Göteborgs konstmuseum arrangerade av svenska gallerister, konsthandlare samt andra svenska institutioner. Exempel på sådana utställningar är *Akvareller av TK Sallinen, utställda av Stenmans Konstsalong i Stockholm* (1938), en minnesutställning över Carl Frisendahl genom Galerie Blanche (1950), gouacher och grafik av Marc Chagall samt målningar och grafik av Georges Rouault, båda genom Samlaren 1950.

Det förekommer, framför allt under tiden från tidigt 1900-tal fram till 1960-talet, en stor mängd utställningar med verk ur privata samlingar. I vissa fall kombineras verk ur dessa externa samlingar med verk ur den egna samlingen för att berika perspektiven på en konstnär eller ett tema. Men det förekommer också att alla verk på en utställning hämtats ur en privat samling. Det faktum att en privat samling visas på ett offentligt konstmuseum, liksom att samlarens namn anges i utställningens titel, innebär ett erkännande av samlingens kvalitativa värde. I vissa fall kan en baktanke om att locka till en donation anas, vad som i USA går under beteckningen "vanity exhibition". Samlaren får ståta med sitt namn i utbyte mot att samlingen i framtiden tillfaller museet ifråga.⁶¹

Hjalmar Gabrielsons porträttsamling visades inte mindre än fem gånger på Konstmuseet under 1930- och 1940-talet för att senare tillfalla museet genom en donation av döttrarna Kerstin Folkow och Stina Gretzer 1950.⁶² Idag är självporträttsamlingen permanent installerad i en gång på tredje våningen i Konstmuseet. En annan i museet flerfaldigt exponerad samling är Falk Simons skulptursamling (1954), liksom dennes samling av målningar och teckningar (1955).⁶³ Verk ur denna har också donerats till Konstmuseet.

Det förekommer också att konstnärer som visats på Konstmuseet donerat sin samling till museet. Henrik Tikkanens teckningar och akvareller visades 1982 efter att ha turnerat i Tyskland. Göteborgs konstmuseum fick därefter motta samlingen som en gåva. Mest uppmärksammas är Endre Nemes donation av omkring 2000 verk till Konstmuseet 1981, en donation för vilken det ställdes villkor på lokaler för magasinering och visning av samlingen. Detta krav föranledde

been shown at the Göteborg Museum of Art are from Sweden but there are also collaborations with museums abroad.

Exhibitions which have been produced by the Göteborg Museum of Art to be shown abroad are fewer in number. One such is *Bronsäldersbild. Fotografier från hällristningarna i Bohuslän* (Bronsage Images. Photographs of Rock Carvings in Bohuslän) (1954) which was on tour in Germany as *Das Bild der Bronzezeit* (1960). Ernst Josephson was shown in a travelling exhibition in the USA (1964–1965). A third exhibition which was produced by the Göteborg Museum of Art for export is *Bruno Liljefors. In the Realm of the Wild* (1988) which was shown at the American Museum of Natural History in New York and at Bell Museum of Natural History in Minneapolis.

GALLERY OWNERS AND COLLECTORS AT THE MUSEUM OF ART

There have been a number of exhibitions at the Göteborg Museum of Art arranged by Swedish art gallery owners, art dealers and other Swedish institutions. Examples of such exhibitions are *Akvareller av TK Sallinen, utställda av Stenmans Konstsalong i Stockholm* (Watercolours by TK Sallinen, exhibited by Stenmans Konstsalong in Stockholm) (1938), a commemorative exhibition of Carl Frisendahl through Galerie Blanche (1950), gouaches and graphic art by Marc Chagall and paintings and graphic art by Georges Rouault, both through Samlaren (The Collector) 1950.

There are, especially from the period of the early 1900s until the 1960s, a large number of exhibitions with works from private collections. In some cases art works from these external collections are combined with works from one's own collection to enrich the perspectives on an artist or a theme. It also happens that all the works in an exhibition are fetched from a private collection. The fact that a private collection is shown at a public art museum, and that the collector's name is stated in the title of the exhibition, signifies a recognition of the qualitative value of the collection. In some cases an ulterior motive of trying to entice donations can be suspected, which in the USA is called 'vanity exhibition.' The collector may show off his/her name in exchange for the museum accruing the collection.⁶²

en lång debatt och många tvister om Nemesmuseets vara eller icke vara. Kritikerna hävdade att det skulle tappa Göteborgs kommunala konstliv på pengar i ett läge där Konstmuseet och Konsthallen redan var hårt ansatta medan försvararna betonade att det rörde sig om särskilt tillförda medel och att samlingen var av betydande värde. Planerna på ett Nemesmuseum gick i stöpet i samband med konstnärens bortgång 1985 och konstverken gick Göteborgs konstmuseum förbi.⁶⁴

NORDISK KONST

Nordiska samarbeten och utställningar med nordisk konst har förekommit med jämna mellanrum. Det nordiska uppmärksammades särskilt kring sekelskiftet 1900, på 1920-talet, under krigsåren, på 1950-talet samt under 1980- och 1990-talet.⁶⁵ *Jubileumsutställningen* 1923 innehöll, som redan nämnts, en nordisk konstutställning med modernister. Under krigsåren var Finlands sak vår. Situationen i Danmark och Norge krävde visad solidaritet och förbrödring. Den svenska regeringens svek mot Norge utsatte dock samhörigheten mellan de före detta unionsförvanterna för svåra påfrestningar. Den av Konstmuseet i Mässhallen arrangerade utställningen *Nordisk konst*, som öppnade den 1 augusti 1941, fick mycket uppmärksamhet i pressen. Där visades svenska, danska och isländska konstnärer. Prins Eugen talade i sitt invigningstal om utställningen som en ”manifestation av samhörigheten i Norden”.⁶⁶

På 1980-talet uppmärksammades den nordiska konstens särart på nytt, inte minst konsten runt sekelskifte 1900 på *Nordiskt ljus*. Under 1980- och 1990-talet stod också den nordiska samtidskonsten i fokus. En förskjutning kan märkas, från 1980-talets betoning av den nordiska konstens särart, med landskap och stämningmåleri i ny-expressionistisk eller nyromantisk anda, till att nordiska konstnärer alltmer började anamma och ta del i det internationella konstlivet i medier som fotografi, video och installationer, även om det i exempelvis Annika von Hausswolffs och Annica Karlsson Rixons 1990-

Hjalmar Gabrielson's collection of portraits was shown no less than five times at the Göteborg Museum of Art in the 1930s and 1940s only to be donated to the museum later by the daughters Kerstin Folkow and Stina Gretzer 1950.⁶³ Today the collection of self-portraits is permanently installed in a passage on the third floor at the museum. Another collection exposed several times in the museum is Falk Simon's collection of sculpture (1954), as well as his collection of paintings and drawings (1955).⁶⁴ Works from this have also been donated to the Museum of Art.

It can also happen that an artist who has been exhibited at the Museum of Art has donated his/her collection to the museum. Henrik Tikkanen's drawings and watercolours were shown in 1982 after having been on tour in Germany. The Göteborg Museum of Art thereafter received the collection as a gift. Most noted is Endre Neme's donation of about 2000 works to the Museum of Art in 1981, a donation for which there were demands stipulated about the rooms where the collections would be stored and showed. These stipulations caused a long debate and many disputes of the being or not of the Nemes Museum. The critics claimed that it would sap the Gothenburg local art life of money at a time when the Museum of Art and Konsthallen were already sorely pressed while the defenders emphasised that it was about specific means and that the collection was of significant value. The plan for a Nemes Museum came to nothing with the death of the artist in 1985 and the art works were lost to the museum.⁶⁵

NORDIC ART

Nordic collaborations and exhibitions with Nordic art have taken place with regular intervals. Nordic art received a lot of attention particularly around the turn of the century 1900, in the 1920s, during the years of the war, in the 1950s and in the 1980s and 1990s.⁶⁶ *Jubileumsutställningen* 1923 had, as has already been mentioned, a Nordic exhibition of art with modernists. During the years of the war Finland's struggle was also Sweden's. The situation in Denmark and Norway asked for a show of solidarity and brotherhood. The Swedish government's desertion of Norway subjected the feelings of solidarity between the former members of the union to

talsarbeten förekommer parafrafer på och kommentarer till nordiskt måleri från sekelskiftet 1900.

Göteborgs konstmuseum har fortsatt att förvalta arvet från Romdahl, den chef som starkast präglat museet och som innehade sin position som intendent i över 40 år. Museets identitet och profil ligger i hög grad i byggnaden och samlingen, framför allt då Fürstenbergiska galleriet. Institutionen har haft svårare att göra sig gällande i den samtida konstdiskussionen, bland annat beroende på att de resurser som står till förfogande är betydligt mindre än exempelvis Moderna Museets. Att visa nutidskonst har framför allt varit Konsthallens uppgift. Konstmuseet har likväl gjort betydelsefulla satsningar på utställningar med samtidskonst, som *Amateur/Eldsjäl* (2000), *Corpus. Fyra konstnärer från Mexico* (2005) och *Under Currents 06* (2006), för att nu bara nämna några utställningar från senare år. Göteborgs konstmuseum har också varit medarrangör av Göteborgs internationella konstbiennial.

VAD HAR INTE VISATS?

Det är nu inte bara vad som visats på Göteborgs konstmuseum som är av intresse för denna undersökning, utan också vad som inte visats. Det är förstås svårare att få syn på. Men i en jämförelse med Nationalmuseum, som fram till 1958 var ett svenskt museum med ett liknande uppdrag att samla och visa svensk och utländsk konst, både nutida och äldre, framträder vissa skillnader.

På Nationalmuseum har flera utställningar med östasiatisk konst gjorts genom åren. Så inte på Göteborgs konstmuseum där japanska träsnitt visades på en utställning först 1960 och kinesisk konst inte förrän 1996. Utländsk konst saknar i övrigt inte representation i Konstmuseets utställningar, även om frekvensen gått i vågor.

Andelen kvinnliga utställare är låg men inte lägre än på andra motsvarande museer.⁶⁷ Lite förvånande är möjligen att det förekommer utställningar i mindre format med kvinnliga konstnärer under det sena 1800-talet. Ett av Hilda Lindegren målat porträtt ställdes ut 1893 och ett av Hildegard Thorell målat porträtt visades 1896. Efter

sever stress. The exhibition *Nordisk konst* (Nordic Art) arranged by the Museum of Art in Mässhallen, which opened 1 August 1941, received much attention from the press. Here Swedish, Danish and Icelandic artists were shown. Prince Eugen spoke in his inauguration speech about the exhibition as a 'manifestation of solidarity in the Nordic countries.'⁶⁷

In the 1980s the distinctive character of Nordic art received attention once more, not least art from the turn-of-the-century 1900 at *Nordiskt ljus*. In the 1980s and 1990s contemporary Nordic art was also in focus. A shift can be seen, from the 1980s stress of the distinctive character of Nordic art, with landscapes and emotive painting in neo-expressionist style or neo-romantic spirit, to Nordic artists increasingly accepting and taking part in the international art life in media such as photography, video and installation art, even if as in for example Annika von Hauswolff's and Annika Karlsson Rixon's work of the 1990s there are paraphrases of and comments on Nordic painting from the turn-of-the-century 1900.

The Göteborg Museum of Art has continued to hold in trust the legacy from Romdahl, the director who most strongly characterised the museum and who held his position as curator for over 40 years. The museum's identity and profile is to a large degree found in the building and the collection, above all Fürstenbergiska galleriet. The institution has had more difficulty in making a name for itself in the contemporary art discussion, because of among other things the resources available are much smaller than for example those of Moderna Museet. Showing contemporary art has above all been a task for Konsthallen. The Museum of Art never the less made some important investments in exhibitions with contemporary art such as *Amateur/Eldsjäl* (2000), *Corpus. Fyra konstnärer från Mexiko* (Four Artists from Mexico) (2005) and *Under Currents 06* (2006), only to mention some of the exhibitions from later years. The Göteborg Museum of Art has also been a co-arranger of the Göteborg International Biennial for Contemporary Art.

år 1900 finner vi färre kvinnliga konstnärerna, åtminstone fram till 1923, vilket kan hänga samman med en ny konstsyn och ett hårdare urval där intendenterna främst ställer ut erkända konstnärer, vilka oftast var män. Denna förändring sammanfaller med vad som brukar beskrivas som en utrensning av kvinnliga konstnärer ur konsthistorien kring år 1900.⁶⁸ Att för Göteborgs konstmuseums räkning tala om en utrensning vore dock att ta till för stora ord eftersom det är svårt att se någon anmärkningsvärd förändring av fördelningen mellan antalet manliga respektive kvinnliga utställare.⁶⁹ Att en professionalisering av utställningsverksamheten äger rum under denna tid är däremot klart.

På *Jubileumsutställningen* 1923 deltog flera svenska kvinnor, men också två finskor. De svenskor som deltog i utställningen var Mollie Faustman, Sigrid Hjertén, Sigrid Fridman och Ninnan Santesson. Finskorna var Helene Schjerfbeck och Ellen Thesteff.

Käthe Kollwitz visades separat på Göteborgs konstmuseum, och för övrigt även på Nationalmuseum, 1931 och Elisabeth Bergstrand-Poulsen hedrades 1938 med en retrospektiv utställning med målningar och grafik. Arbeten av danska Anne Marie Carl-Nielsen ställdes ut 1947 och Kollwitz visades återigen 1949, denna gång tillsammans med skulptören Ernst Barlach.

Under 1950- och 1960-talet förekom inga separatutställningar med kvinnliga konstnärer på Konstmuseet och knappast några gruppställningar där kvinnliga konstnärer medverkade heller. På Konsthallen gjordes däremot fler utställningar med kvinnliga konstnärer, både grupp- och separatutställningar.⁷⁰ Detta hänger samman med att Konsthallen visade levande konstnärer medan Konstmuseet främst visade den äldre och kanoniserade konsten, som var än mer mansdominerad.

Kring 1970 ökar antalet kvinnliga utställare markant på Konstmuseet och Konsthallen. Lenke Rothman (på *Nordiska kritikers val* 1968), liksom Ulla Zimmerman (på *Tal i sak*), deltog i gruppställningar på Konsthallen 1969. Barbro Bäckström, Maria Manner, Anita Nilsson och Christina Ringsberg deltog i *Sköönt*, också den på Konsthallen 1969. Ulla Wiggen deltog i *Närvarande* (Konsthallen 1970). Karin Székessy ställde ut tillsammans med Paul Wunderlich på utställningen *Modeller* (Konsthallen 1970). Maria Adlercreutz deltog i utställningen *Över-Leva* (Konsthallen 1973). 1975 visades Lena Cronqvist och Lena Svedberg på Konsthallen parallellt med Siri Derkert och Vera

WHAT HAS NOT BEEN SHOWN ?

It is not only what has been shown at the Göteborg Museum of Art which is of interest for this study but also what has not been shown. This is of course more difficult to discern. But in comparison with Nationalmuseum, which until 1958 was a Swedish museum with similar mission to collect and show Swedish art and art from abroad, both contemporary and older, some differences appear.

At Nationalmuseum there have been several exhibitions with East Asian art through the years. Not however at the Göteborg Museum of Art where Japanese woodcut was not shown until 1960 and Chinese art not until 1996. Art from abroad is incidentally not without representation at the Museum of Art's exhibitions, even if the frequency has varied.

The number of women exhibitors is low but not lower than for other similar museums.⁶⁸ Possibly it is somewhat surprising that there are exhibitions of the smaller format with women artists during the late 1800s. A portrait painted by Hilda Lindegren was shown in 1896. After the year 1900 we find fewer women artists, at least until 1923, which can be due a new view of art and a tougher selection where the curators principally exhibit renowned artists, who were mostly men. This change coincides with what is usually described as a weeding out of women artists from the history of art around 1900.⁶⁹ To speak of a weeding out when it comes to the Göteborg Museum of Art would however be to exaggerate as it is hard to see any notable change in the distribution of the number of male and female exhibitors.⁷⁰ That a professionalisation of the exhibition work takes place during this period is clear however.

At the *Jubileumsutställningen* 1923 several Swedish women participated, but also two Finnish women. The Swedish women who took part in the exhibition were Mollie Faustman, Sigrid Hjertén, Sigrid Fridman and Ninnan Santesson. The Finnish women were Helene Schjerfbeck and Ellen Thesteff.

Käthe Kollwitz was shown separately at the Göteborg Museum of Art, and also at Nationalmuseum, 1931 and in 1938 Elisabeth Bergstrand-Poulsen was honoured with a retrospective exhibition with paintings and

Nilsson på Konstmuseet. Tyra Lundgren visades separat i skulpturhallen 1976. Eva Dahlin och Bibi Lovell deltog i *Rädda varven! Bilder om arbetet i hamnen och på varven* (Konsthallen 1978).

Det sena 1970-talet förefaller ha inneburit den verkliga omorienteringen. En feministisk medvetenhet väcktes, bland annat genom en utställning som *Modersmyt – moderskap – mänskenskap* (Konsthallen 1979). Under 1980- och 1990-talet ställdes en rad kvinnor ut i grupp eller separat. Fördelningen mellan utställningar med manliga respektive kvinnliga konstnärer jämnades successivt ut. En eftersläpning sker dock. Göteborgs konstmuseum är ett museum med äldre samlingar som också gör historiska utställningar. Men även i tillbakablickande utställningar kan man välja att lyfta fram kvinnliga konstnärer som inte fått den plats de förtjänar i konsthistorieskrivningen. Så har gjorts på senare tid med utställningar som *Marie och P.S. Krøyer* (2005), *Vera Nilsson. De är dramer allihop* (2005) *Moderna kvinnor. Kvinnliga målare i Norden 1910-1930* (2007), som pågick samtidigt som *Konstfeminism!*, samt *Harriet Backer – en ljusets magiker* (2008).

UT UR AUTONOMIN

Under arbetet med arkivmaterial som utställningskataloger, årsböcker och årsberättelser har min uppmärksamhet dragits till utställningar av en typ jag inte förknippar med ett konstmuseum. På Göteborgs konstmuseum har det utöver förväntade klassikerutställningar även visats bilder skapade av barn, utställningar med barnboksillustrationer från 1930-talet och framåt, ett flertal karikatyrutställningar, fotografisk konst och dokumentärt fotografi, skissförslag i arkitekturtävlingar, samt olika utställningar och auktioner till förmån för nödlidande världen.⁷¹ Det bedrevs därutöver en utåtriktad verksamhet som motsäger schablonbilden av det moderna konstmuseet som ett tempel för konsten.

Intresset för barns skapande sammanfaller med modernismens genombrott och upptäckten av barnbildens språk, men också med nya pedagogiska ideal. Det konstpsykologiska perspektivet, med dess förespråkande av det fria skapandet, ersatte vid samma tid den

graphic art. Works by Danish Anne Marie Carl-Nielsen was exhibited in 1947 and Kollwitz was shown again in 1949, this time together with the sculptor Ernst Barlach.

In the 1950s and 1960s there were no exhibitions with women artists at the Museum of Art and hardly any group exhibitions where women artists contributed. At Konsthallen there were several exhibitions with women artists, both group and separate exhibitions.⁷¹ This is connected to Konsthallen showing living artists while the Museum of Art principally showed older and canonised art, which was even more dominated by men.

Around 1970 the number of women exhibitors shows a marked increase at the Museum of Art and Konsthallen. Lenke Rothman (at *Nordiska kritikers val 1968 – Nordic Critics Choice 1968*), as well as Ulla Zimmerman (at *Tal i sak – Speaking for a Cause*), participated in group exhibitions at Konsthallen 1969. Barbro Bäckström, Maria Manner, Anita Nilsson and Christina Ringsberg participated in *Sköönt* (Niice), that too at Konsthallen 1969. Ulla Wiggen participated in *Närvarande* (Present) (Konsthallen 1970). Karin Székessy exhibited together with Paul Wunderlich at the exhibition *Modeller* (Models) (Konsthallen 1970). Maria Adlercreutz participated in the exhibition *Över-Leva* (Sur-Vive) (Konsthallen 1973). 1975 Lena Cronqvist and Lena Svedberg were shown at Konsthallen parallel to Siri Derkert and Vera Nilsson at the Museum of Art. Tyra Lundgren was shown separately in the Sculpture Hall 1976. Eva Dahlin and Bibi Lovell participated in *Rädda varven! Bilder om arbetet i hamnen and på varven* (Save the Shipyards! Images about the Work in the Docks and at the Shipyards) (Konsthallen 1978).

The late 1970s seems to have signified the genuine reorientation. A feminist awareness was awakened, through among other things an exhibition such as *Modersmyt – moderskap – mänskenskap* (Konsthallen 1979). In the 1980s and 1990s a number of women were exhibited as groups or separately. The distribution of male and female artists was gradually levelled out. However there is some lagging behind. The Göteborg Museum of Art is a museum with older collections which also makes historical exhibitions. But even in retrospective exhibitions you can choose to highlight women artists who have not been given the place they deserve in the writing of art history. This has been done lately with exhibitions such as *Marie and P.S. Krøyer* (2005), *Vera Nilsson. De är dramer allihop* (They are Dramas) (2005) *Moderna kvinnor* (Modern Women). *Kvinnliga målare*

traditionella teckningsundervisningen. Intresset för barns bilder ökar även internationellt vid denna tid.⁷²

Redan i Konstmuseets tidiga historia hölls föreläsningar.⁷³ Inspirerad av socialestetikens idéer visade Romdahl själv samlingarna för publik under sin tid som intendent.⁷⁴ Under 1950-talet bedrevs föreläsningsverksamhet på kvällstid och med början omkring 1950 anordnades filmvisningar på museet. 1974 visades filmer av bland andra Jean Renoir, René Clair och Jean-Luc Godard under sex filmaftnar. 1976 visades Rainer Werner Fassbinder-filmer i samarbete med Goethe Institut, för att nämna några exempel.⁷⁵ Genom åren har det hållits konserter, både på Konstmuseet och på Konsthallen. Under Carl-Erik Hammaréns tid som intendent förekom popkonserter i Konsthallen och på Götaplatsen. Utställningar med böcker och vävnader har upprepade gånger genomförts på Konstmuseet. 1972–1979 anordnades den årliga invandrardagen *Tillsammans*, för att göra det möjligt för invandrare och svenskar att mötas, ett samarbete med bland andra Fritidsavdelningens invandrarverksamhet och Invandrarbyrå.

Bilden av det moderna konstmuseet som en avskild plats för estetisk kontemplation, avskuren från det omgivande samhället, stämmer inte in på Göteborgs konstmuseum som tvärtom tycks ha varit återkommande engagerat i sin omgivning. Det är inte bara modernismens konst som visats där, utan en hel variation av uttryck, även om den moderna konsten dominerar.

Jag ska här fördjupa mig i två teman, nämligen Konstmuseets engagemang i sin omvärld och fotografiets plats på Konstmuseet, nedslagspunkter som ställer den i litteraturen återkommande motsägelsen mellan ett estetiskt och ett engagerat museum i ett delvis nytt ljus.

OMVÄRLDEN I KONSTMUSEET, KONSTMUSEET I OMVÄRLDEN

Liksom Nationalmuseum har Göteborgs konstmuseum visat en rad utställningar med förslag inlämnade till arkitekturtävlingar.⁷⁶ Dessa utställningar förekommer i ett stort antal under det sena 1800-talet och under 1900-talets första decennier för att därefter upphöra.

i Norden (Women Painters in the North) 1910–1930 (2007), which took place at the same time as *Konstfeminism!* (Art Feminism!), and *Harriet Backer – en ljusets magiker* (Harriet Backer – a Magician of Light) (2008).

OUT OF AUTONOMY

During the work with materials from the archives such as exhibition catalogues, annuals, and annual reports my attention was caught by exhibitions of a type I do not associate with an art museum. Apart from the expected classical repertoire, the Göteborg Museum of Art has shown pictures created by children, exhibitions with illustrations from children's books from the 1930s and onward, several exhibitions of caricatures, photographic art and documentary photography, sketches submitted for architecture competitions, and different exhibitions and auctions for the needy in the world.⁷² In addition to this there was work directed outwards which contradicts the stereotype of the modern museum of art as a temple for art.

Interest in children's creating coincides with the breakthrough of modernism and the discovery of the language of children's images, but also with new ideals in education. The perspective of art psychology, with its advocating of creating freely, replaced at this time traditional education in drawing. The interest in children's images also increases at this time.⁷³

There were lectures already in the early history of the Museum of Art.⁷⁴ Inspired by ideas about social aesthetics Romdahl himself showed the collections to the public in his time as curator.⁷⁵ In the 1950s there were lectures given in the evenings and starting around 1950 there were films shown at the museum. In 1974 films by among others Jean Renoir, René Clair and Jean-Luc Godard were shown during six film nights. 1976 Rainer Werner Fassbinder films were shown in collaboration with the Goethe Institut, to mention some examples. Through the years there have been concerts, both at the Museum of Art and at Konsthallen. During Carl-Erik Hammarén's time as curator there were pop concerts in Konsthallen and in Götaplatsen. Exhibitions with books and hangings have repeatedly been shown at the Museum of Art.⁷⁶ 1972–1979 the

Publiken kunde gå till Konstmuseet, inte bara för att titta på konst, utan också för att få veta vad som var på gång i det offentliga rummet, granska förslagen, diskutera och kritisera dem.

Under krigsåren var situationen extraordinär. Stora delar av samlingen plockades ner från salarna och magasinrades i skyddsrum i och utanför byggnaden. De nya förutsättningarna krävde att museiledningen tänkte på nya sätt.⁷⁷ Men även under andra skeden har Konstmuseet lämnat sin byggnad och gjort okonventionella utställningar utanför den, exempelvis i skolor, eller bjudit in till konstauktioner för att samla in pengar till olika ändamål.⁷⁸

Exempel på sådana aktiviteter på Göteborgs konstmuseum är en utställning med försäljning av konst som skänkts av konstnärer till förmån för de nödlidande i Spanien (1938), *Folk och försvar*-utställningen (1941), en utställning av norsk konst till förmån för Norgehjälpen (1942), en utställning till förmån för danska flyktingar (1943), en utställning med försäljning till förmån för de nödlidande efter översvämningarna i Po-dalen i Italien (1951), *Konstnärernas utställning för Ungernhjälpen* (1956), utställningen *Tortyr. Om förtryck och tortyr i Chile* av Alfredo Mosella Vila (1977), *Rädda varven! Bilder om arbetet i hamnen och på varven* (Konsthallen 1978) och *Art for Africa. The International Art Show for the End of World Hunger* (1988).

Här kan en förskjutning från utställningar och konstauktioner vars intäkter går till välgörenhet, men där själva konsten på utställningen inte har något direkt med den politiska situationen att göra, till utställningar som direkt kommenterar politiska frågor i samtiden avläsas. Med *Art for Africa* återkommer den tidigare formen av hjälputställning men den utgör i det avseendet ett undantag som sedan inte upprepat. Dessutom var detta en externt producerad utställning.⁷⁹

Under *Folk och försvar*-utställningen visades moderna vapen och krigsutrustning, kanoner, torpeder och till och med två stridsflygplan i skulpturhallen.⁸⁰ Utställningen drog 110 000 besökare, vilket är mer än någon annan enskild utställning i Konstmuseets historia fram till denna tidpunkt.⁸¹ En ironi ligger i att Romdahl aldrig lyckades dra lika mycket publik till någon konstutställning på museet som kronan med denna försvarsutställning i orostid. Utställningar som denna speglar den politiska situationen utanför museets väggar.

Om konstens roll i samhället, konstnärernas och konstinstitutionernas sociala och politiska ansvar, rådde det en livaktig diskussion

yearly day of immigration *Tillsammans* (Together) was arranged, to make it possible for immigrants and Swedish people to meet, a joint venture with among others the Recreation Department's work for immigrants and the Immigrant Services Bureau.

The image of the modern Museum of Art as a separate place for aesthetic contemplation, cut off from surrounding society, is not applicable to the Göteborg Museum of Art, which on the contrary seems to recurrently have taken an interest in its surroundings. It is not only the art of modernism which has been shown there, but a complete variation of expressions, even if modern art dominates.

I will here focus more deeply on two themes, namely the Museum of Art's commitment to its surrounding world and the place of photography at the Museum of Art, examples which throw a partially new light on the in literature recurring contradiction between an aesthetic and a committed museum.

THE SURROUNDING WORLD AT THE MUSEUM OF ART, THE MUSEUM OF ART IN THE SURROUNDING WORLD

As has Nationalmuseum, the Göteborg Museum of Art has shown a number of exhibitions with contributions submitted to architecture competitions.⁷⁷ These exhibitions occur in great number in the late 19th century's first decades to thereafter cease. The audience could go to the Museum of Art, not only to look at art but also to find out what was about to happen in public spaces, to study the contributions, discuss and criticise them.

During the war years the situation was extraordinary. Large parts of the collection were taken down from the rooms and put into storage in shelters outside the building. The new conditions required the managers of the museum to think in new ways.⁷⁸ But also during other phases the Museum of Art has left its building and made unconventional exhibitions outside it, for example in schools, or invited to art auctions to collect money for different purposes.⁷⁹

Examples of such activities at the Göteborg Museum of Art is an exhibition where art was sold in favour of the distressed in Spain (1938), *Folk*

under 1960- och 1970-talet, inte minst i Göteborg där Konsthögskolan Valand genom elevrådets inflytande politiserades långt ut på vänsterkanten. I övergången från 1960-tal till 1970-tal gjordes ett antal utställningar på Konsthallen som tog sig an samtidspolitiska frågor. En av dem, *Vardagstrafik för vem?* (Konsthallen och Industrimuseet 1969), var ett försök att skapa större insyn i myndigheternas planering av människors vardag för att möjliggöra kritik och debatt. *Rädda varven!* (1978) är ett exempel på en utställning som fungerade som dokumentation, appell och samtidskommentar i en tid präglad av nedläggningshot för den i Göteborg så viktiga varvsindustrin.⁸²

Under 1990-talet och framåt har återigen sociala och politiska frågor fått en framskjutande plats i konsten. Detta har märkts på samtidskonstutställningar på Göteborgs konstmuseum som *Overground* (Konsthallen 1993), *Amateur/Eldsjäl* (Konstmuseet, Konsthallen och Hasselblad Center 2000), *Against All Evens. 2nd International Biennial for Contemporary Art* (Konstmuseet, Konsthallen, Hasselblad Center och Konsthallen på Bohusläns museum 2003), *More Than This. Negotiating Realities. Göteborgs internationella konstbiennial* (Konstmuseet, Konsthallen och Hasselblad Center 2005) och *Talkin' Loud & Sayin' Something. Four Perspectives of Artistic Research* (2008).

Av dessa exempel framgår att Göteborgs konstmuseum betraktat och fortsätter att betrakta sig själv som en aktör i sin tid och sitt samhälle, utan att för den skull överge sin roll som ett museum för konst. Den slutsats vi kan dra från denna historia är att ett estetiskt museum, med konsthistorikern Duncans definition, inte nödvändigtvis måste stå mot ett utbildande, engagerat och demokratiskt. Ett konstmuseum kan ha flera funktioner. Att visa konst i avskilda salar med vitmålade väggar omöjliggör inte konstmuseet som offentlig arena för kritik och debatt.

FOTOGRAFI I KONSTMUSEET

Ett medium som, åtminstone potentiellt, förmår omdefiniera ett estetiskt betraktelsesätt genom att introducera bildtraditioner utanför

och försvar-utställningen (the People and Defence exhibition) (1941), an exhibition of Norwegian art to support Norgehjälpen (Norwegian Aid) (1942), an exhibition in aid of Danish refugees (1943), an exhibition with works sold in aid of the distressed after the flooding in Po Valley in Italy (1951), *Konstnärernas utställning för Ungernhjälpen* (Artists Exhibiton for the Hungarian Aid) (1956), the exhibition *Tortyr. Om förtryck and tortyr i Chile* ('Torture. On Oppression and Torture in Chile) by Alfredo Mosella Vila (1977), *Rädda varven! Bilder om arbetet i hamnen and på varven* (Konsthallen 1978) and *Art for Africa. The International Art Show for the End of World Hunger* (1988).

Here a shift can be discerned from exhibitions and art auctions where the proceeds go to charity, but where the art as such in the exhibition does not have any tie to the political situation, to exhibitions which directly comment political issues in the age it reflects. With *Art for Africa* the earlier form of exhibitions for aid returns but in this respect it is an exception which has not been repeated since then. Moreover this was an exhibition produced externally.⁸⁰

During the *Folk and försvar-utställningen* modern weapons and war equipment, canons, torpedoes and even two fighter aircraft were shown in the Sculpture Hall.⁸¹ The exhibition drew 110 000 visitors, which is more than any other single exhibition in the history of the Museum of Art until that moment in time.⁸² There is irony in that Romdahl never succeeded in attracting as much audience to any art exhibition at the museum as the Crown with this defence exhibition in times of unrest. Exhibitions such as this one reflect the political situation outside the walls of the museum.

There was a lively discussion about the role of art in society, the political responsibility of artists and art institutions in the 1960s and 1970s, not least in Gothenburg where Valand School of Fine Arts through the influence of the student council was politicised far out to the left. In the shift from the 1960s to the 1970s there were a number of exhibitions at Konsthallen which deal with contemporary political questions. One of these, *Vardagstrafik för vem?* (Everyday Traffic for Whom?) (Konsthallen and Industrimuseet 1969) was an attempt to create more insight into the authorities' planning of people's everyday lives to enable critique and debate. The already mentioned *Rädda varven!* (1978) is an example of an exhibition which worked as documentation in a time characterised by the threat of closing-down of the shipyard industry so important for Gothenburg.⁸³

konstens rämärken är fotografien. Detta medium har inte på samma sätt som måleriet och skulpturen sin självklara hemvist i konsthistorien. Det är också en kommersiell och instrumentell bildteknik och det dröjde länge innan fotografiska bilder gavs erkännande som konst. Fotografien har därför historiskt långt ifrån någon självklar plats i ett konstmuseum även om det idag, med postmodernismens utvidgade konstbegrepp, utgör ett av de mest använda medierna i konsten.

Göteborgs konstmuseum utmärker sig då det redan från ett tidigt stadium gjorde fotografiutställningar, både med fotografi som konst och dokumentärt fotografi. Den första utställningen av detta slag var *Britain Illustrated. An Exhibition of Photographs from The Times* (1933), anordnad av Anglo-Swedish Society med fotografier av engelska landskap och engelskt folkliv.⁸³ Den har följts av en lång rad av fotografiutställningar genom åren. Det kan jämföras med Nationalmuseum som, vid sidan av några utställningar med fotografier tagna av kungligheter under utlandsresor, visade sin första renodlade fotografiutställning 1942.⁸⁴

Alfred Westholm var en varm försvarare av fotografins plats i Konstmuseet. I katalogen till *Svensk fotokonst 1948–1951* (1953) skriver han:

Frågan huruvida fotografiet skall få en plats inom museerna eller inte har också upprepade gånger väckts och blivit föremål för högst olika bedömning. I denna diskussion har ledningen för Göteborgs Konstmuseum utan tvekan ställt sig på den sidan som anser att kame-rabilden är av så stor betydelse att den bör beaktas vid det museala samlandet av konst.⁸⁵

Han skriver också att "Göteborgs Konstmuseum är det första och hittills enda museum i Norden, som lagt upp en samling av här ifrå-gavarande slag", det vill säga med fotografisk konst.⁸⁶ Denna samling ska tolkas som "ett erkännande av fotografiet som konstverk", fortsätter Westholm.⁸⁷ Det var på förslag av intendenten som Konstmuseets nämnd 1949 beslöt att skapa en samling av "konstnärliga fotografier". Avsikten med samlingen var att i Konstmuseet ge plats åt ett medium som kvantitativt dominerade tidens bildproduktion.⁸⁸ Bildandet av fotosamlingen följdes av en häftig pressdebatt. Svaret på frågan om fotografins plats i ett konstmuseum var långt ifrån självklart vid denna tidpunkt.⁸⁹

From the 1990s and onward social and political issues have again become topical in art. This has been noticeable in contemporary art exhibitions at the Göteborg Museum of Art such as *Overground* (Konsthallen 1993), *Amateur/Eldsjäl* (The Museum of Art, Konsthallen and Hasselblad Center 2000), *Against All Evens. 2nd International Biennial for Contemporary Art* (The Museum of Art, Konsthallen, Hasselblad Center and Konsthallen at Bohusläns museum 2003), *More Than This! Negotiating Realities*. Göteborg International Biennial for Contemporary Art (The Museum of Art, Konsthallen and Hasselblad Center 2005) and *Talkin' Loud & Sayin' Something. Four Perspectives of Artistic Research* (2008).

From these examples it is evident that the Göteborg Museum of Art has regarded itself and continues to regard itself as an actor in its time and society, without abandoning its role as a museum of art. The conclusion we can draw from this history is that an aesthetic museum, with the art historian Duncan's definition, not necessarily has to be placed in opposition to an educative, committed and democratic one. An art museum can have several functions. To show art in separate rooms with white washed walls does not make the Museum of Art impossible as a public arena for critique and debate.

PHOTOGRAPHY AT THE MUSEUM OF ART

A medium which, at least potentially, is capable of redefining aesthetic contemplation by introducing traditions of imagery outside the boundary-marks of art is photography. This medium has not in the same manner as painting and sculpture an obvious place in art history. It is also a commercial and instrumental technique for images and it was a long time before the photographic image was recognised as art. Photography has historically therefore far from an obvious place at a museum of art even if it today, with modernism's expanded concept of art, is one of the most used media of art.

The Göteborg Museum of Art distinguishes itself when it early on made photo exhibitions, both with photography as art and documentary photography. The first exhibition of this kind was *Britain Illustrated*.

Göteborgs konstmuseum ställde alltså inte bara tidigt ut fotografi utan köpte också in fotografi till samlingen. Detta kan jämföras med andra svenska och utländska museer. Museum of Modern Art i New York, som var tidigt ute på området, började köpa fotografi 1930 och startade sin fotoavdelning 1940, den första i världen på ett konstmuseum.⁹⁰ 1962 gjorde Moderna Museet sin första fotografiutställning, *Svenskarna sedda av 11 fotografer*. Startpunkten för ett svenskt fotografiskt museum var svenska statens inköp av The Helmut Gernsheim Duplicate Collection 1964. 1971 skapades Fotografiska Museet som en underavdelning till Moderna Museet.⁹¹ Vi kan konstatera att Göteborgs konstmuseum låg i framkanten och att fotografien har en starkare ställning här än på många andra motsvarande museer vid samma tid.

Det intressanta för min undersökning är emellertid inte att fotografien ges ett erkännande, utan hur erkännandet av fotografins plats i Konstmuseet omdefinierar museets identitet. För att analysera vad det är som händer när ett konstmuseum inkorporerar fotografi i sin samling eller ställer ut fotografi kommer jag här att ta avstamp i Douglas Crimps reflektioner i *On the Museum's Ruins* (1993).

Fotografien har allt sedan Joseph Nicéphore Niépces (1826) och Louis Jacques Mandé Daguerres (1839) uppfinning av mediet ställts i relation till måleriet. ”Från och med idag är måleriet dött” utbrast målaren Paul Delaroche då han fick se sin första daguerrotypi. På detta sätt uppfattades fotografien som en utmanare till måleriet, en bildteknik som plötsligt gjorde måleriet omodernt och överspelat. Men fotografierna hade svårigheter att vinna erkännande som konstnärer på grund av fotografins mekaniska och opersonliga bildframställningsmetod. Med varierande framgång försökte de ge sina bilder erkännande som konst genom att imitera måleri, antingen det akademiska måleriets figurkompositioner, som hos Oscar Rejlander, eller den måleriska ljusbehandlingen och texturen, som i piktorialismen. Med modernismens genombrott under 1910- och 1920-talet betonades istället fotografins särart som en modern bildteknik hos August Sander, Alexandr Rodtjenko, Man Ray, med flera. Men det var först från 1970-talet och framåt som fotografien fullt ut kom att erkännas som ett konstnärligt medium bland andra och därmed inkorporeras i konstmuseernas korpus.⁹² När fotografien gjorde sitt intåg i den samtida konsten kom också konst- och fotografihistorien att skrivas om.

An Exhibition of Photographs from The Times (1933), arranged by the Anglo-Swedish Society with photographs of English scenery and street life.⁸⁴ It has been followed by a number of photography exhibitions through the years. This can be compared with Nationalmuseum, which apart from some exhibitions with photographs taken of royalty during travels abroad, showed its first out-and-out photography exhibition in 1942.⁸⁵

Alfred Westholm was a warm defender of a place for photography at the Museum of Art. In the catalogue for *Svensk fotokonst 1948–1951* (Swedish Photographic Art 1948–1951) (1953) he writes:

The question whether photography should have a place at the museums or not has also several times been taken up and has been the object of very different opinions. In this discussion the management for the Göteborg Museum of Art has without doubt taken the part of the side which thinks the camera image is of such importance that it should be taken into account when it comes to the collecting art for museums.⁸⁶

He also writes, ‘the Göteborg Museum of Art is the first and to this date the only museum in the Nordic countries, which has formed a collection of the kind in question,’ that is to say with photographic art.⁸⁷ This collection should be interpreted as ‘a recognition of the photograph as a work of art,’ Westholm continues.⁸⁸ It was at the suggestion of the curator that the board of the Museum of Arts in 1949 decided to form a collection of ‘artistic photographs.’ The purpose with the collection was to make room at the Museum of Art for a medium which quantitatively dominated the production of images of the time.⁸⁹ The formation of the photo collection was followed by a heated debate in the press. The answer to the question of photography’s place at an art museum was far from obvious at this time.⁹⁰

The Göteborg Museum of Art did not only exhibit photography early on but also bought photography for the collection. This can be compared to other Swedish museums and museums abroad. The Museum of Modern Art in New York, which was active in the field early on, started to buy photography in 1930 and started its photo department in 1940, the first in the world at a museum of art.⁹¹ In 1962 Moderna Museet made its first photography exhibition, *Svenskarna sedda av 11 fotografer* (The Swedish as Seen by 11 Photographers). The starting point for a Swedish museum of photography was the Swedish state’s purchase of the Helmut Gernsheim Duplicate Collection 1964. In 1971 Fotografiska Museet (the Photographic Museum) was formed as a subdivision of Moderna

Fotograferna lyftes fram som auteurs oavsett om de arbetat med konstfotografi eller med dokumentärt fotografi.⁹³

Vad vi kallar konstverkets närvaro förutsätter en frånvaro, argumenterar Crimp. Det är representationen som gör det frånvarande närvarande utan att det helt upplöses i det konkreta närvarande framför oss. Konstverket föreställs bära på närvaron av något annat, vilket kan förstås i termer av representation eller också som andlig mystik, närvaro av Gud eller en andlig dimension, skriver han. Närvaron som frånvaro, som Crimp relaterar till fotografiet, är något annat, nämligen en rest av något som inte längre finns där, en sloknad närvaro, ett här och nu som blivit ett där och då.⁹⁴

Mot fotografiets närvaro som frånvaro ställer Crimp Walter Benjamins användning av begreppet aura, som har att göra med konstverkets utstrålning som ett autentiskt och unikt original.⁹⁵ I fotografins reproducerbara bilder och konceptkonstens idémaskiner har auran ersatts av närvaron som frånvaro. Med utgångspunkt i denna iakttagelse utnämner Crimp fotografin till en postmodernistisk praktik. Men mot fotografiets närvaro som frånvaro och konceptkonstens avmaterialisering och avmystifiering av konstobjektet svarar olika försök att restaurera och återskapa den förlorade auran, hävdar Crimp. Som exempel nämner han försök att upprätta myter runt autoren. Dessa försök till återvinnande av auran manifesteras enligt Crimp i lanseringen av fotografin som konst under 1970- och 1980-talet.⁹⁶

Uppmärksamheten flyttades då från motivet till stilen, från fotografiet som förmedlare av fakta till fotografen som upphovsman. Fotografier lyftes från sin ämnes- och motivrelaterad plats i arkiven in i konstmuseerna, hävdar Crimp. Fotografier kunde därmed skrivas in i samma konsthistoriska schema som målningar och skulpturer. Nya kriterier för fotografiskt konnässörskap formulerades. Kanon av fotografiska mästare expanderade och priserna på fotografi sköt i höjden.⁹⁷

Men genom att göra fotografier, som inte skapats med den avsikten, till konst går något också förlorat. Som O'Doherty skriver syftar den vita kubens estetik till att utplåna allt från verket som inte gör det till ett konstverk.⁹⁸ Således osynliggör den nya inramningen fotografiernas produktionsvillkor, den vetenskapliga, journalistiska eller kommersiella kontext i vilken de skapades. Istället kommer bilderna att framstå som unika och fria konstnärliga verk, skapade av unika

Museet.⁹² We can establish that the Göteborg Museum of Art was in the frontline and that photography has a stronger position here than at many other similar museums of the time.

What is interesting for my study is not however that photography is recognized, but how recognition of photography's place at the Museum of Art redefines the museum's identity. To analyse what happens when a museum of art incorporates photography in its collection or exhibits photography I will here start from Douglas Crimp's reflections in *On the Museum's Ruins* (1993).

Photography has ever since Nicéphore Niépces (1826) and Louis Jacques Mandé Daguerres (1839) invention of the medium been placed in relation to painting. 'From today, painting is dead,' the painter Paul Delaroche declared when he saw his first daguerreotype. This way photography was seen as a challenger to painting, an image technique which suddenly made painting unfashionable and outdated. But the photographers had difficulties in gaining recognition as artists due to the mechanical and impersonal method of producing images. With varying degree of success they tried to elicit recognition of their images as art by imitating painting, either the academic painting's composition of figures, as in the case of Oscar Rejlander, or the picturesque treatment of light and texture, as in Pictorialism. With the breakthrough of modernism in the 1910s and 1920s the distinctive character was emphasized instead in works by August Sander, Alexander Rodchenko, Man Ray, and others. But it was not until the 1970s and onwards that photography was fully recognised as an artistic medium among others and thereby incorporated in the corpus of the art museums.⁹³ When photography was accepted and included in contemporary art the history of art and photography was rewritten. The photographers were emphasised as originators whether they had worked with artistic photography or documentary photography.⁹⁴

What we call the presence of a work of art presupposes an absence, Crimp argues. It is the representation that makes the absent present without it completely dissolving in what is definitely present in front of us. The work of art is presumed to carry the presence of something else, which can be understood in terms of representation or else as spiritual mysticism, the presence of God or a spiritual dimension, he writes. Presence as absence, which Crimp relates to the photograph, is something else, namely a remnant of something which is no longer there, an extinguished presence, a here and now which has become a there and then.⁹⁵

auteurer, inskrivna i en fotografihistorisk berättelse om influenser och stilutveckling. Fotografins ursprungliga funktion och plats i ett historiskt och socialt sammanhang faller bort för den unika originalbilden, framlyft för estetiskt betraktande.

Men det fotografi som visats på Göteborgs konstmuseum är anmärkningsvärt nog inte endast av karaktären auteurskapets konstfotografi, och visas inte heller alltid fram som sådant. Fotografier används även i andra syften, exempelvis didaktiskt. Så var fallet på en rad utställningar från 1930-, 1940- och 1950-talet, där fotografin användes i reportage eller som dokumentation snarare än som fri konst. Jag tänker på *Britain Illustrated. An Exhibition of Photographs from The Times* (1933), *Värmland i bild. Originalfotografier av Märten Sjöbeck* (1934), *Årets bilder 1933–1942. Svenska turistföreningens fotografiutställning* (1943) och *Bronsåldersbild. Fotografier från hällristningarna i Bohuslän* (1954). Först under det sena 1940-talet ser vi exempel på utställningar där fotografin visas fram som en egen konstform, där uppmärksamheten riktas mot fotografens stil snarare än mot motivet. Utställningen *Fotografiet 150 år. Pionjärerna* (1989) är kulmen på denna utveckling. Här skrevs fotografins historia, pionjärerna återupptäcktes och kanon manifesterades. Utställningen ägde rum samtidigt som fotografin fick en egen institution i staden med Hasselblad Center 1989.

Från 1980-talet och framåt har det funnits en tendens som delvis pekar i en annan riktning, där fotografin visserligen helt och fullt erkänns som konst men inte så mycket som en autonom konstform som ett konstnärligt medium bland andra. Med postmodernismen framträdde en generation konstnärer som arbetar med fotografi utan att vara klassiskt skolade fotografer, eller också bryter med sin skolning, låter fotografin brytas mot eller samverka med andra medier och lånar konventioner utanför den klassiska fotografin. Som en konsekvens av detta började allt fler konstnärer arbeta med färgfotografi, som tidigare förknippats med underhållningsindustrin och reklamen.

Betydelsefull i detta sammanhang är William Egglestons och Helen Levitts arbeten under 1970-talet samt en rad andra amerikanska fotografer som Louise Lawler, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Laurie Simmons och Francesca Woodman, vilka under 1970- och 1980-talet började använda fotografin på ett nytt sätt. De arbetade med iscensatta bilder, med sig själva eller dockor som modeller (Woodman, Sherman, Simmons), med konfiskerade

Against the photograph's presence as absence Crimp places Walter Benjamin's use of the concept of aura, which has to do with the charisma of the art work as an authentic and unique original.⁹⁶ In photography's reproducible images and conceptual art's idea machines the aura has been replaced by the presence as absence. Based on this observation Crimp names photography a postmodern practice. But corresponding to the photograph's presence as absence and conceptual art's dematerialisation and demystification of the art object, different attempts to restore and recreate the lost aura have been made, Crimp claims. As an example he mentions efforts to establish myths around the originator. These attempts to regain the aura are according to Crimp manifested in the introduction of photography as art in the 1970s and 1980s.⁹⁷

The attention was then transferred from the motive to style, from the photograph as a mediator of facts to the photographer as originator. Photographs were moved from their places related to topic and subject in the archives, into the art museums, Crimp claims. Photographs could then be written into the same scheme of art history as paintings and sculpture. New criteria for a photographic connoisseurship were formed. The canon of masters of photography expanded and prices of photography skyrocketed.⁹⁸

But by making photographs, which have not been created for this purpose, into art something is also lost. As O'Doherty writes the aesthetics of the white cube aims at obliterating everything from the work which does not make it into a work of art.⁹⁹ Consequently the new framework of the photograph's terms of production, makes the scientific, journalistic or commercial context, in which they were created, invisible. Instead the images will appear as unique and free artistic works, created by unique originators, written into a story of photographic history about influences and style development. The original function and place of photography in a historical and social context is lost to the unique original image, brought out for aesthetic contemplation.

However, the photography shown at the Göteborg Museum of Art cannot just be characterised as artistic photography, and is not always shown as such either. Photographs are also used for other purposes, for example didactically. Such was the case for a number of exhibitions from the 1930s, 1940s and 1950s where photography was used in reports or as documentation rather than as free art. I am thinking of *Britain Illustrated. An Exhibition of Photographs from The Times* (1933),

bilder, kopior och simulationer (Levine, Kruger), med fotografin som dekonstruktivt och institutionskritiskt instrument (Lawler, Levine), samt med reklamens fotografiska språk (Kruger).

I Sverige framträdde under 1990-talet flera yngre konstnärer som tagit intryck av dessa tendenser i USA, som Annika von Hausswolff, Annica Karlsson Rixon och Lotta Antonsson, som också visats på Konstmuseet.⁹⁹ Också på Högskolan för fotografi i Göteborg (Tidigare Högskolan för fotografi och film) kan man skönja en uppluckring av den klassiska fotografins status – den svartvita fotografitraditionen med sina skrivna och oskrivna regler. Högskolan för fotografi framstår numera som en konsthögskola med inriktning mot fotografi snarare än en renodlad yrkesskola för fotografer. Också Hasselblad Center har under de senaste åren vidgat sin fotografidefinition, vilket syns i det faktum att Hasselbladpriset tilldelats konstnärer/fotografer som Cindy Sherman, Jeff Wall, Tracy Moffatt och Nan Goldin, som knappast skulle ges erkännande inom den klassiska svartvita fotografitraditionen. Gränserna mellan konst och fotografi har överskridits och fotografin har numera en självklar plats på konstmuseer med inriktning mot nutida konst.

Men fotografin låter sig inte så lätt investeras med estetisk autonomi, menar Crimp. Det distanserade och objektiva är inbyggt i apparaturen, något som motsäger en romantisk föreställning om konstnären som en unik skapare som sätter sitt personliga avtryck i verket.¹⁰⁰ Upphöjandet av fotografin till konst kan enligt Crimp därför tolkas som ett symptom på museets kris:

Denna förändring föreföll signalera återupplivandet, kanske i ond tro, av museets grundläggande premisser och måleriets självförtroende. Den estetiska autonomins retorik och subjektivitet överfördes med svårighet till fotografin, medan måleriet, i neoexpressionismens förklädnad, återtog sin deskriptiva potential.¹⁰¹

Men inkorporerandet av fotografin i konstmuseet kan också bidra till en omdefiniering av konstmuseets roll. Exempelvis har fotografin, alltsedan konceptkonstens omdefiniering av konstbegreppet på 1960-talet, använts både som ett medium för att registrera omvärlden och för att dokumentera efemära konstprojekt.

Fotografen bidrar till att vidga konstbegreppet, vilket kan få till följd att konstmuseerna får upp ögonen för andra bildtraditioner utanför

Värmland i bild. Originalfotografier av Märten Sjöbeck (Värmland in Images. Original Photographs by Märten Sjöbeck) (1934), *Årets bilder 1933–1942* (Pictures of the Year 1933–1942), *Svenska turistföreningens fotografiutställning* (The Swedish Tourist Association's Photography Exhibition) (1943) and *Bronsåldersbild. Fotografier från hällristningarna i Bohuslän* (Bronze Age Images. Photographs of Rock Carvings from Bohuslän) (1954). Not until the late 1940s do we see examples of exhibitions where photography is shown as an art form in itself, where the attention is directed toward the style of the photographer rather than the motif. The exhibition *Fotografiet 150 år. Pionjärerna* (Photography 150 Years. The Pioneers) (1989) is the culmination of this development. Here the history of photography was written, the pioneers were rediscovered and canon was manifested. The exhibition took place at the same time as photography got its own institution in the city with Hasselblad Center 1989.

From the 1980s and onwards there has been a tendency which points in another direction, where photography to be sure is completely recognized as art but not so much as an autonomous art form as an artistic medium among others. With postmodernism there emerged a generation of artists who work with photography without being classically schooled photographers, or else breaks with their schooling, letting photography contrast or blend with other media, borrowing conventions from outside classical photography. As a consequence of this more and more artists started to work with colour photography which earlier had been associated with the entertainment industry and advertising.

Important in this context are William Eggleston's and Helen Levitt's work in the 1970s and a number of other American photographers such as Louise Lawler, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Laurie Simmons and Francesca Woodman, who started to use photography in new ways during the 1970s and 1980s. They worked with staged images, with themselves or dolls as models (Woodman, Sherman, Simmons), with confiscated pictures, copies and simulations (Levine, Kruger), with photography as deconstructive and institution critical instruments (Lawler, Levine), and with the photographic language of advertisement (Kruger).

In the 1990s several younger Swedish artists emerged, that had been influenced by these tendencies in the USA, such as Annika von Hausswolff, Annica Karlsson Rixon and Lotta Antonsson, which have also been shown at the Museum of Art.¹⁰⁰ Also at the School of Photography at University of Gothenburg (earlier School of Photography and Film at the University

det västerländska konstbegreppet. Den mest radikala implikationen av fotografins inkorporerande i konstmuseet förefaller dock vara de förändrade betraktelsesätt som ett sådant inkorporerande för med sig. Vi kommer att betrakta konstverk på ett sätt som är mindre skilt från det sätt vi tillägnar oss massmediernas bilder på. I reproduktionsåldern konsumerar vi bilder kollektivt snarare än individuellt, förstrött och samtidigt kritisk, hävdade Benjamin i "Konstverket i reproduktionsåldern" (1936), där han förutspådde hur reproduktionstekniken skulle komma att förändra konstsupplevelsen.¹⁰² Detta nya betraktelsesätt, för vilket filmen var paradexemplet i Benjamins analys, flyttar med fotografin in i konstmuseerna. Verken blir mindre självtillräckliga och kräver kontextualisering för att bli begripliga. Bildtexter och andra diskursiva markörer har blivit oundgängliga komponenter i utställningen. Detta är en internationell utveckling som även satt sina spår i Göteborgs konstmuseums utställningsverksamhet.

Det estetiska sättet att betrakta bilder på finns inskrivet i konstmuseets institutionella och arkitektoniska ramverk. Det kommer inte att försvinna. Men det utmanas och kompletteras av andra sätt att använda bilder på i och med fotografins inträde innanför konstmuseernas väggar. Detta får konsekvenser för synen på konstnärligt värde. Kan vi fortsätta hävda att endast vissa medier inom endast en bildtradition – den västerländska konsttraditionen – förmår garantera konstnärlig kvalitet? Antagligen inte, även om den västerländska konsttraditionen fortfarande utgör det fundament konstmuseerna vilar på. Kravet på en utökad och diversifierad kanon ökar i takt med att konstvärlden blivit allt mer global. Den ökade invandringen till Sverige ställer också de svenska konstmuseerna inför utmaningen att nå ut till nya publikgrupper. Vid horisonten kan vi skönja ett konstmuseum där utställningarnas och samlingarnas gränser, med avseende på konstnärliga medier, upphovsmannens klass, kön och etnicitet, inte är lika rigida som förr.

of Gothenburg) a loosening up of the status of classical photography can be discerned – the black and white photography tradition with its told and untold rules and regulations. Nowadays The School of Photography at the University of Gothenburg stands out as an academy of art aimed at photography rather than a purely vocational school for photographers. Hasseblad Center too has in the later years expanded its definition of photography, which is discernible in the fact that Hasselbladpriset (the Hasselblad Award) has been awarded to artists/photographers such as Cindy Sherman, Jeff Wall, Tracy Moffatt and Nan Goldin, who hardly have been recognised within the classical black and white tradition of photography. The boundaries between art and photography have been crossed and photography does today have an obvious place at art museums focused on contemporary art.

But photography is not so easily invested with aesthetic autonomy, Crimp means. The distanced and objective attitude is built into the apparatus, something which contradicts a romantic concept of the artist as a unique creator who places his personal mark on the work.¹⁰¹ Elevating photography into art can according to Crimp be interpreted as a symptom of the museums' crisis:

This transition appeared to signal the reaffirmation, perhaps in bad faith, of the museum's founding premises and painting's self-confidence. The rhetoric of aesthetic autonomy and subjectivity was uneasily transferred to photography, while painting, in the guise of neoexpressionism, reclaimed its descriptive potential.¹⁰²

But incorporating photography into the art museum can also contribute to a redefinition of the role of the art museum. For example photography has, since the redefinition of conceptual art in the 1960s, been used both as a means for registering the surrounding world and to document ephemeral art projects.

Photography contributes to widening the concept of art, which can result in the art museums becoming aware of other image traditions outside the Western concept of art. The most radical implication of photography's incorporation into the art museum appears however to be the changed mindset that such an incorporating brings about. We will regard the work of art in a way which is less different from the way we adopt mass media's images. In the age of reproduction we consume images collectively rather than individually, absentmindedly and criti-

Konstmuseerna har en dubbel uppgift att å ena sidan att visa och bevara äldre konst, å andra sidan att visa det nya. Här kommer de temporära utställningarna att få en viktig roll för att komplettera samlingarna, föra in samtiden i konstmuseet men också att ge nya perspektiv på historien och på samlingen. Utställningen är ett av konstmuseernas viktigaste kommunikationsmedium. Genom att vara en händelse riktar den uppmärksamheten mot museet och dess samlingar. Många som besöker en enskild utställning passar på att gå en tur genom samlingen. Utställningen, med pressvisning, vernissage, publiktillströmning och kommentarer i pressen, är museets fönster mot omvärlden.

Utifrån Maria Hirvi-Ijäs beskrev jag utställningen som en framställande och performativ gest med vilken museet kommunicerar någonting till publiken. Vad som i Göteborgs konstmuseums fall kommuniceras är bland annat museets identitet som en nordisk konstinstitution med förankring i den moderna konsten, men också en konstsyn relaterad till en konsthistorisk berättelse där vissa konstnärskap framstår som viktiga.

Med sina utställningar har Göteborgs konstmuseum profilerat sig på olika sätt, som ett museum i regionen, i Sverige, i Norden och i världen. Genom att tidigt visa opponenter, Munch och modernisterna positionerade sig Konstmuseet i konstfältet som en radikal konstinstitution i Norden.¹⁰³

De oväntade inslagen har jag funnit i verksamheter som överskrider den gängse uppfattningen om ett modernt konstmuseum som ett från det omgivande samhället avskilt rum som tillhandahåller spegelbilder av detta samhälle och det mänskliga livet i stort, utan att ta del i samtalet om samhällets utformning, för vilket ”den vita kuben” och ”konstens tempel” fungerar som metaforer.¹⁰⁴

Föreställningen om det moderna konstmuseet som en plats avskild från det omgivande samhället och dess politiska konflikter stämmer inte med den emellanåt högst utåtriktade och diversifierade verksamheten på Göteborgs konstmuseum. Utmärkande är också fotografins redan från ett tidigt skede starka ställning här. Att foto-

cally at the same time, Benjamin claimed in ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ (1936), where he predicted how techniques of reproduction would come to change the experience of art.¹⁰³ This new line of approach, of which film was the prime example Benjamin’s analysis, moves in to the art museums with photography. The work become less self-sufficient and demand contextualisation to be comprehensible. Captions and other discursive markers have become indispensable components in the exhibition. This is an international development which has also left its mark on the Göteborg Museum of Art’s exhibition work.

The aesthetic way of viewing pictures is written into the institutional and architectural framework of the art museum. It will not disappear. But it is challenged and supplemented by other ways of using pictures with the admittance of photography within the walls of art museums. This has consequences for the view of artistic value. Can we still claim that only some media within only one image tradition – the Western art tradition – is capable of guaranteeing artistic quality? Probably not, even if the Western art tradition still makes out the foundation upon with the art museums rest. The demand for an expanded and diversified canon increases with the globalisation of the art world. The increased immigration to Sweden also challenges Swedish art museums with reaching new groups of audience. At the horizon we can discern an art museum where the boundaries of the exhibitions and the collection, with reference to artistic media, class, gender and ethnicity of the creator are not as rigid as before.

CONCLUDING REFLECTION

Art museums have a double mission to on one hand show and preserve older art, on the other hand to show what is new. Here the temporary exhibitions will have an important role in supplementing the collection, to bring the present into the art museums but also for giving new perspectives on history and on the collection. The exhibition is one of the art museums’ most important means of communication. By being an event it directs the attention toward the museum and its collection. Many who

grafi visades på Konstmuseet innebar inte bara en vidgning av institutionens konstbegrepp utan förändrade också konstbetraktandets villkor. Begrepp om konstnärligt värde relativiserades. Fotografins inträde i konstmuseerna är början på den rörelse i vilken den västerländska konsttraditionen alltmer kommit att utmanas av andra traditioner och bildformer.

För att förstå vad det är som nu händer måste vi ha en kännedom om museernas historia. Om vi studerar denna historia kommer vi att upptäcka att museerna i realiteten aldrig varit några från samhället avskärmade tempel, även om de delvis konstruerades som sådana. Idén om den fria och autonoma konsten tjänade en specifik funktion i samhället. Även om konstmuseerna föreställts som en särskild plats, som i sig själv förmår inkorporera, spegla eller invertera andra platser, är den förbunden med dessa andra platser.

Göteborgs konstmuseum kan inte ensidigt sägas förkroppsliga vare sig det estetiska eller utbildande museiidealet. Konstmuseet satte tidigt på pedagogiska insatser men är också ett museum för den moderna konsten, där denna kan kontempleras i avskildhet. Samtidigt som utställningarna innehåller alltmer av introducerande pedagogiska texter har hängningen blivit allt glesare för att lyfta fram estetiska kvaliteter. Under de senaste åren har den estetiska utställningsformen kompletterats med komperativa hängningar och problematiserande utställningar skapade runt ett koncept. Modernismens vita kub utmanas av postmodernismens kontextualiserande iscensättningar.

En pessimistisk uppfattning om museer, vanlig inom avantgardet och som bland andra filmregissören Jean-Luc Godard gett uttryck för, hävdar att museet utgör en grav där bilder dör.¹⁰⁵ Musealisering betyder död och museerna ägnar sig åt bevarande av relikier. Men museet kan också ge liv åt konsten. Museet kan vara det rum där konstverk för först gången möter sin publik. I museet kan konstverk, tagna ur sitt ursprungliga sammanhang, konfrontera varandra och genererar nya betydelser i mötet med varandra, rummet och publiken. Museet kan vara en plats som ”konfronterar snarare än konserverar”, för att citera Godard.¹⁰⁶ I dessa konfrontationer ligger måhända det framtida museets potential att skapa ett angeläget rum för upplevelse och kritik för en diversifierad publik, bestående av människor av olika åldrar, kön och kulturell bakgrund.

visit a specific exhibition take the opportunity to walk through the museum and its collection. The exhibition, with press opening, opening, the audience coming flocking and comments in the press, are the museum's window on the surrounding world.

Starting from Maria Hirvi-Ijäs I described the exhibition as a productive and performative gesture with which the museum communicates something to the audience. What is communicated in the case of the Göteborg Museum of Art is among other things the museum's identity as a Nordic art institution anchored in modern art, but also a view of art related to an art historical narrative where some artists work stand out as important.

With its exhibitions the Göteborg Museum of Art has created a distinctive image for itself in different ways, as a museum in the region, in Sweden, in the Nordic countries and in the world. By showing the Opponents, Munch and modernists early on the Museum of Art positioned itself in the field of art as a radical art institution in the Nordic countries.¹⁰⁴

The unexpected elements are found in work which transgress the prevalent understanding of a modern museum of art as a space separate from the surrounding world, an institution which by and large supplies mirror images of this society and human life without taking part in the discussion about the design of society – a museum space for which ‘the white cube’ and ‘the temple of art’ work as metaphors.¹⁰⁵

The idea of the modern museum of art as a place separate from surrounding society and its political conflicts does not fit with the at times very much out-turned and diversified work at the Museum of Art. Characteristic is also the strong position of photography here already at an early stage. That photography was shown at the Museum of Art did not only bring about an expansion of the institution's concept of art but it also changed the terms for viewing art. Notions of artistic value were made relative. Photography's admittance at the museums of art is the beginning of the movement, in which the Western tradition of art has more and more come to be challenged by other traditions and forms of imagery.

To understand what is happening now we must learn about the history of museums. If we study this history we will discover that museums in reality never have been any from society secluded temples even if they were partly constructed as such. The idea about free and autonomous art had a specific function in society. Even if the art museums have been thought of as a special place, which in itself can incorporate, mirror or

Detta måste inte ske genom att dra ett streck över den i många avseenden problematiska tradition som konstmuseerna vilar på. Konstmuseerna kan tvärt om söka sin väg framåt genom att aktivt förhålla sig till sin historia. Samlingarna är en del av denna historia som behöver utforskas. Genom att förmå etablera nya perspektiv på sina samlingar kan museerna levandegöra konsten. Ett sätt är att ställa äldre verk i relation till nutida för att på nytt ställa frågan vad konst är och kan vara. I en tid när upplevelseindustrin finns överallt behöver museerna vässa sina kritiska verktyg och bidra till en kritisk reflektion kring konsten och dess roll i samhället. Museiforskning är en del av detta projekt.

invert other places, it is always connected with these other places.

The Göteborg Museum of Art cannot one-sidedly be said to embody either the aesthetic or educational museum ideal. The Museum of Art invested early on in education but is also a museum for modern art, where this can be contemplated in seclusion. At the same time as the exhibitions have more and more of introductory pedagogical texts the display has become increasingly sparse to highlight aesthetic qualities. These last years the aesthetic form of exhibition is supplemented with comparative displays and problematising exhibitions made around a concept. Modernism's white cube is being challenged by postmodernism's contextualising staging.

A pessimistic view of museums, common within the avant-garde and that among others the film director Jean-Luc Godard has expressed, claims that the museum is a grave where images die.¹⁰⁶ Musealisation means death and the museums are dedicated to the preservation of relics. But the museum can also give life to art. The museum can be the space where works of art meets its audience for the first time. In the museum works of art, taken out of their original context, confront each other and generate new meanings in the meeting with each other, the room and the audience. The museum can be a place which 'confronts rather than conserves,' to quote Godard.¹⁰⁷ In these confrontations is perhaps the future museum's potential to create an important room for experiences and critique for a diversified audience, made up of people of different age groups, gender and cultural background.

This must not come to place by wiping the slate clean of the in many ways problematic tradition on which the museums rest. On the contrary the museums of art can seek a way forward by actively relating to their history. The collections are part of this history which needs to be studied. By being able to establish new perspectives on the collections the museums can make art come alive. One way is to put older works in relation to contemporary works to again pose the question what art is and can be. In a time when the industry for adventure and experience is everywhere the museums need to hone their critical tools and contribute to a critical reflection about art and its role in society. Museum research is a part of this project.

1. Det utbildande museet anses av sina tillskyndare ofta men inte alltid vara mer demokratiskt och populärt, skriver Duncan. Det estetiska museet ses, också av sina tillskyndare, men inte alltid, som mer elitistiskt, fortsätter hon. Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London och New York 1995, s. 4.
2. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkley, Los Angeles och London 2008.
3. *Förteckning över utställningar på Göteborgs konstmuseum 1861–2008*, upprättad av Kristoffer Arvidsson 2008. En förteckning över tidigare utställningar på Konstmuseet under perioden 1976–2007, upprättad av Lena Boëthius, finns på Konstmuseets hemsida: <http://www.konstmuseum.goteborg.se/>, 2008-08-26. En förteckning över Göteborgs konsthalls utställningar finns på Konsthallens hemsida: <http://www.konsthallen.goteborg.se/prod/kultur/konsthallen/dalis2.nsf/vyPublicerade/28D8F91E88F1B7A0C1256F8200503B86?OpenDocument>, 2008-09-19. En förteckning över Konstföreningens utställningar, upprättad av Corinne Ericson, finns i boken *150 år. Göteborgs Konstförening 1854–2004*, Göteborg 2004.
4. För jämförelser med Nationalmuseums utställningshistorik har jag använt mig av den förteckning över tidigare utställningar som ligger utlagd på Nationalmuseums hemsida, *Nationalmuseums utställningar 1866–*: http://www.nationalmuseum.se/NMTemplates/NMPage____3643.aspx, 2008-08-08.
5. Göteborgs Museum öppnade 1861. Konstföreningen skänkte sin konstsamling till museet 1865. Samlingen kom att utgöra grunden i museets konstavdelning. Nationalmuseum öppnade 1866.
6. I sin estetik hävdar Immanuel Kant att det estetiska omdömet är utan intresse och utan begrepp och har inget annat ändamål än sig själv, vilket visar sig vara ett högst väsentligt ändamål. Hos Kant framträder omdömet nämligen som en möjlighet att omfatta förståndets sinnliga och över-sinnliga förmåga, vilket gör det möjligt att jämka samman natur och frihet och överbrygga klyftan mellan förståndet och förnuftet, där förståndet är relaterat till kunskapsförmågan och förnuftet till begärsförmågan. Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften (Critik der Urtheilskraft 1790)*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm 2003.
7. Jag lånar här Jacques Rancières begrepp ”estetisk regim”, som för honom har en särskild innebörd relaterad till vad han kallar ”delandet av det sinnliga”. Jacques Rancière, *Texter om politik och estetik*, övers. Christina Kullberg, Jonas (J) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein, Kim West, Lund 2006.
8. Foucaults studier av den diskursiva produktionen av subjektivitet i det moderna samhället och hans teorier om hur idéer och självuppfattningar skapas genom diskursiva praktiker eller det diskursiva våld som institutioner som fängelset, skolan, sjukhuset, vetenskaperna och museet utövar, har varit viktiga för den museologiska teoribildningen. Se exempelvis: Michel Foucault, *Övervakning och straff (Surveillance et punir 1974)*, övers. CG Bjurström, Lund 2001. Till de forskare som tagit intryck av Foucault hör Tony Bennett. Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London och New York 1995.
9. Se: Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm och Stehag 2006, s. 171–176.
10. Bennett 1995.
11. Min övers.: ”an art institution is expected to deliver and produce images or rather an ‘image’ of what is happening outside; to transform social and subjective realities into a format in which we can handle and conserve it, but not interfere and take an active part in the production of social and political realities”. Nina Möntmann, ”Art and Its Institutions”, *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, red. Nina Möntmann, London 2006, s. 8.
12. Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkley, Los Angeles och London 1999 (1976).
13. O’Doherty 1999, s. 14.
14. Min övers.: ”The idealism of modernist art, in which the art object *in and of itself* was seen to have a fixed and transhistorical meaning, determined the object’s placelessness, its belonging in no particular place, a no-place that was in reality the museum [...]” Douglas Crimp, *On the Museum’s Ruins*, Cambridge Massachusetts och London 1993, s. 17
15. Michel Foucault, ”Of Other Spaces” (”Des Espace Autres” 1967), <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>, 2008-05-12.

NOTES

1. The educating museum is often (but not always) viewed by its advocates as being more democratic and popular, Duncan writes. The aesthetic museum is viewed (also by its advocates, but not always), as more elitist, she continues. Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London and New York 1995, p. 4.
2. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkley Los Angeles and London 2008.
3. McClellan 2008, p. 1.
4. List of exhibitions at the Göteborg Museum of Art 1861–2008, made by Kristoffer Arvidsson 2008. A list of earlier exhibitions at the Museum of Art during the period 1976–2007, made up by Lena Boëthius, is found on the homepage of the Museum of Art: <http://www.konstmuseum.goteborg.se/>, 26 August 2008. A list of Göteborgs konsthall’s exhibitions is to be found on Konsthallen’s homepage: <http://www.konsthallen.goteborg.se/prod/kultur/konsthallen/dalis2.nsf/vyPublicerade/28D8F91E88F1B7A0C1256F8200503B86?OpenDocument>, 19 September 2008. A list of Konstföreningens exhibitions, made up by Corinne Ericson, is found in the book *150 år. Göteborgs Konstförening 1854–2004*, Gothenburg 2004.
5. For comparison with Nationalmuseum’s exhibition history I have used the list of earlier exhibition which has been put out on Nationalmuseum’s homepage, *Nationalmuseums utställningar 1866–*: http://www.nationalmuseum.se/NMTemplates/NMPage____3643.aspx, 8 August 2008.
6. The Göteborg Museum opened in 1861. The Art Association donated its art collection to the museum in 1865. The collection laid the foundations for the museum’s art department. Nationalmuseum opened in 1866.
7. In his aesthetics Immanuel Kant claims that the aesthetic judgement is without interest and without concept and has no other aim than itself, which is proven to be very much an essential aim. With Kant the aim appears namely as a possibility to encompass the mind’s transcendental capacity, which makes it possible to bring nature and freedom into line with each other and to bridge the gap between intelligence and reason, where intelligence is related to capacity for knowledge and reason with capacity for desire. Immanuel Kant, *The Critique of Judgement (Critik der Urtheilskraft 1790)*, transl. James Creed Meredith, Oxford 1952.
8. Here I borrow Jacques Rancière’s concept ‘aesthetic regime’, which for him has a special meaning related to what he calls ‘distribution of the sensible’. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, transl. Gabriel Rockhill, London 2004.
9. Foucault’s studies of the discursive production of subjectivity in modern society and his theories of how ideas and concept of self are created through discursive practices or the discursive violence which institutions such as prison, school, the sciences and the museum enforce, have been important for the formation of museological theory. See for example: Michel Foucault, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison (Surveillance et punir. Naissance de la prison 1974)*, transl. Alan Sheridan, London 1977. Among the researchers who have been influenced by Foucault is Tony Bennett. Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London & New York 1995.
10. See: Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm and Stehag 2006, pp. 171–176.
11. Bennett 1995.
12. Nina Möntmann, ‘Art and Its Institutions’, *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, ed. Nina Möntmann, London, 2006, p. 8.

16. Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet (All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity 1982)*, övers. Gunnar Sandin, Lund 1987.
17. Martha Ward, "History of Modern Art Exhibitions", *Thinking about Exhibitions*, red. Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson och Sandy Nairne, London och New York 1996, s. 454.
18. Se exempelvis: Bennett 1995; Jonathan Crary, *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Massachusetts 1999.
19. Maria Hirvi-Ijäs, *Den framställande gestalten. Om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen*, (diss.), Stockholm 2007.
20. Hirvi-Ijäs 2007, s. 23.
21. Hirvi-Ijäs 2007, s. 15.
22. Diskursiv formation används här i den betydelse Michel Foucault ger begreppet. Foucault definierar en diskursiv formation på följande sätt: "En diskursiv formation bestämmer en regelbundenhet som är utmärkande för processer i tiden samt uppställer principen för artikuleringen mellan en serie diskursiva händelser och andra serier av händelser, förvandlingar, mutationer och processer." Michel Foucault, *Vetandets arkeologi (L'archéologie du savoir 1969)*, övers. CG Bjurström, bearbetning Sven-Erik Torhell, Lund 2002, s. 95.
23. Hirvi-Ijäs 2007, s. 238.
24. Michael Baxandall, "Exhibiting Intention. Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects", *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, red. Iban Karp och Steven D Lavine, Washington och London 1991.
25. Min övers.: "There is no exhibition without construction and therefore – in an extended sense – an appropriation." Baxandall 1991, s. 35.
26. Socialt rum förstås av Henri Lefebvre som en social struktur som produceras genom aktivitet. Henri Lefebvre, *The Production of Space (La production de l'espace 1974)*, övers. Donald Nicholson-Smith, Oxford 1991.
27. Alfred Westholm, *Alfros berättar*, opublicerat manus, Aronsberg 1994, (Vitterhetsakademiens bibliotek, deposition Medelhavsmuseet Ax), s. 171.
28. O'Doherty 1999, s. 15.
29. Lg [Birger Lindberg], "Nytt från Konstmuseet. Samlingarna av grafik och teckningar göras snart allmänt tillgängliga", *Ny Tid* 1926-03-30.
30. Detta framgår av ett fotografi från utställningen *Falk Simons samling av målningar och teckningar* (1955).
31. Mitt emot fanns en korresponderande byggnad som entréport till utställningsområdet. Denna är numera riven. *Jubileumsutställningen*, även kallad *Göteborgsutställningen*, var en stor utställning över ett område vid nuvarande Liseberg, Universitetsbiblioteket, Humanisten och Näckrosdammen. Utställningsområdet täcktes av flera byggnader som innehöll utställningar om konst, historia, industri, idrott, export och import, nöje och teater, med mera. De flesta av dessa byggnader är rivna. Se: *Göteborgsutställningen 1923. Hågkomster och framtidsspår*, red. Louise Brodin, med flera, Sävedalen och Göteborg 2006.
32. Jonas Gavel, "Göteborgs Konstmuseum och dess samlingar. Bland grosshandlare och frisinnade", Göteborg 1992, s. 20.
33. Göteborgs konstmuseum äger betydande verk från holländskt 1600-tal, bland annat ett verk av Rembrandt, nordisk romantik och nordiskt 1800-tals- och sekelskiftesmåleri, en målning av Eugène Delacroix, men också verk av impressionister som Claude Monet och postimpressionister som Vincent van Gogh, Paul Gauguin och Paul Cézanne. Här finns både svensk och internationell modernism. Tyngdpunkten ligger dock på den nordiska konsten.
34. Håkan Wettre, "En brytningstid. Endre Nemes – En främling i provinsen", *Konsten i Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, red. Björn Fredlund, Göteborg 2005, s. 117–118.
35. Denna självbild uttalas upprepade gånger i Håkan Wettres intervjubok med konstnärer verksamma i Göteborg. Robert Lundgren, Håkan Wettre och Tommy Wiberg, *Konstnärer i arbete*, Göteborg 1981.
36. Jag tänker på utställningar som *Unga spanska målare* (Konsthallen 1960), *Modern amerikanskt måleri 1932–1958* (Konsthallen 1960), *Nutida konst från Argentina* (Konstmuseet 1962), *6 Italianare* (Konsthallen 1963), *Mark Tobey* (Konstmuseet 1963), *Jackson Pollock* (Konsthallen 1963), *Jean Fautrier* (Konsthallen 1963), *7 unga från Paris* (Konstmuseet 1964), *Antonio Saura* (Konsthallen 1964), *Palle Nielsen* (Konstmuseet 1965), *Op och Pop* (Konstmuseet 1966), *Asger Jorn* (Konsthallen 1966), *César* (Konsthallen 1969), *Joseph Beuys* (Konstmuseet 1969), *Stockwell Depot. Åtta engelska skulptörer från London* (Konsthallen 1970) och *Warmwind. Amerikanska realister* (Konsthallen 1970).
13. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkley, Los Angeles och London 1999 (1976).
14. O'Doherty, 1999, p. 14.
15. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge Massachusetts and London 1993, p. 17.
16. Michel Foucault, 'Of Other Spaces' ('Des Espace Autres' 1967), <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>, 12 May 2008.
17. Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York 1982.
18. Martha Ward, 'History of Modern Art Exhibitions', *Thinking about Exhibitions*, red. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, London and New York, 1996, p. 454.
19. See for example: Bennett, 1995; Jonathan Crary, *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Massachusetts, 1999.
20. Maria Hirvi-Ijäs, *Den framställande gestalten. Om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen*, (diss.), Stockholm 2007.
21. Hirvi-Ijäs, 2007, p. 23.
22. Hirvi-Ijäs, 2007, p. 15.
23. Discursive formation is used here with the meaning Michel Foucault invests in the concept. Foucault defines a discursive formation as: 'A discursive formation, then, does not play the role of a figure that arrests time and freezes it for decades or centuries; it determines a regularity proper to temporal processes; it presents the principle of articulation between a series of discursive events, transformations, mutations, and processes.' Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, transl. AM Sheridan Smith, London (1977) 2002, p. 83.
24. Hirvi-Ijäs, 2007, p. 238.
25. Michael Baxandall, 'Exhibiting Intention. Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects', *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Iban Karp and Steven D. Lavine, Washington and London, 1991.
26. Baxandall, 1991, p. 34.
27. A social space is understood by Henri Lefebvre as a social structure produced through activity. Henri Lefebvre, *The Production of Space (La production de l'espace 1974)*, transl. Donald Nicholson-Smith, Malden, Oxford, Carlton (1984) 1991.
28. Alfred Westholm, *Alfros berättar*, unpublished manuscript, Aronsberg 1994, (Vitterhetsakademiens bibliotek, deposition Withelhavsmuseet Ax), p. 171.
29. O'Doherty 1999, p. 15.
30. Lg [Birger Lindberg], 'Nytt från Konstmuseet. Samlingarna av grafik och teckningar göras snart allmänt tillgängliga', *Ny Tid*, 30 March 1926.
31. This is evident from a photograph from the exhibition *Falk Simons samling av målningar och teckningar* (1955).
32. Opposite there was a corresponding building as an entry to the exhibition grounds. This has now been demolished. *Jubileumsutställningen*, also called *Göteborgsutställningen*, was a large exhibition covering an area which is today, The University Library, Humanisten and Näckrosdammen. The exhibition area was covered by several buildings which contained exhibitions on art, history, industry, sport, export and import, entertainment, a theater and so on. Most of these buildings have been demolished. See: *Göteborgsutställningen 1923. Hågkomster och framtidsspår*, ed. Louise Brodin, and others, Sävedalen and Gothenburg 2006.
33. Jonas Gavel, 'Göteborgs Konstmuseum och dess samlingar. Bland grosshandlare och frisinnade', Gothenburg 1992, p. 20.
34. The Göteborg Museum of Art owns important works from 17th century Holland, among others a work by Rembrandt, Nordic romanticism and Nordic turn-of-the-century painting, a painting by Eugène Delacroix, but also works by impressionists such as Claude Monet and post-impressionists as Vincent van Gogh, Paul Gauguin and Paul Cézanne. Here there is both Swedish and international modernism. The focus is however on Nordic art.

37. *Göteborgs Konstmuseum. Årstryck 1956–1966*, Göteborg 1969, s. 73.
38. Vad det gäller Konstföreningen finns följande utställningar av denna karaktär i Valandshuset: 1913: maj, Möbelfirman A Selander & Söner hyrde lokalerna för en utställning av konstnärliga möbler, september, Aktiebolaget Nordiska Kompaniet hyrde lokalen för en utställning med orientalska mattor. 1917: september, Nordiska Kompaniet, Stockholm, visar orientalska mattor. 1920: juni, Lokalerna uthyrda till A Selander & Söner för en möbelutställning.
39. Decembersalongen var en återkommande företeelse under 1960- och 1970-talet. Den återupptogs under några år på 1990-talet.
40. Av de tre biennalerna var det endast de två första som visades på Konstmuseet. *Rethinking Dissent* visades bland annat på Konsthallen, men alltså inte på Konstmuseet.
41. Det kan aldrig bli fråga om en renodlad vita kubens-estetik eftersom huvudbyggnadens arkitektur har en helt annan karaktär. Väggefärgen från den senaste renoveringen av rummen i huvudbyggnaden är i flera rum ljus grå, inte vit. Däremot har Falkhallen och etagerorna vita väggar.
42. Axel Romdahl, *Som jag minns det. Göteborgsåren*, Göteborg 1951, s. 195–196. Se även: Björn Fredlund, "Romdahl, Axel Ludvig", *Svenskt biografiskt lexikon*, cd-rom 2004, s. 303.
43. Cindy Sherman besök på Konstmuseet i samband med hennes utställning på Hasselblad Center 2000 är omtalat. Vad hon fastnade för var just Arosenius.
44. Carl Larsson har ställts ut på Konstmuseet 1908, 1909, 1911, 1923, 1971, 1976, 1985, 1992 & 1996.
45. Utställningar med Anders Zorn har genomförts 1907, 1938, 1960, 1967, 1994 och 1999. Ernst Josephson har visats 1917, 1934, 1937, 1951, 1968, 1979, 1990, 1994 och 1996. Ivar Arosenius ställdes ut på Konstmuseet 1911, 1918, 1949, 1958, 1967, 1972, 1978, 1994 och 2000.
46. Carl Fredrik Hill har ställts ut 1933, 1934, 1949, 1979 och 1994. Ivan Aguéli har ställts ut på Konstmuseet 1934, 1957, 1961 och 1987.
47. Edvard Munch har ställts ut på Konstmuseet 1933, 1944, 1947, 1983, 1986, 1991, 1994 och 2003. Munch ställdes även ut av Konstföreningen 1812, samt på Jubileumsutställningen 1923.
48. Fredlund 2004, s. 304.
49. Pablo Picasso har ställts ut på Göteborgs konstmuseum 1931, 1948, 1956, 1968 och 2006.
50. *Göteborgs Museums årstryck 1956–1966*, s. 74. I *Göteborgs Museums årstryck 1951–52*, s. 218, står det: "Den högsta siffran som museet någonsin haft, noterades 1946, då, tack vare van Gogh-utställningen, summan nådde över 113.000. En annan liknande toppsiffra noterades 1949, då Hill-utställningen verksamt bidrog till en slutsiffra på nära 112.000. Andra höga siffror noterades, för år 1948, omkring 100.000 (Munchutställningen) och 1947 över 91.000."
51. Den 11 december 1970 gick polisen, på order av kammaråklagare Erik Ekström, in i Konsthallen och beslagtogs Peter Dahls målning *Liberalismens genombrott i societeten*, nr 14 i sviten *Drömmar i soffhörnet*, som visades på utställningen *Skräck* på Konsthallen. Maj-Brit Wadell, *Kritisk realism. En studie av ett rättsfall*, Lund 1974.
52. Utställningen hade tidigare visats på Liljevalchs konsthall i Stockholm och Dunkers kulturhus i Helsingborg.
53. Utställningen var en förminskad och något förändrad version av en utställning på Liljevalchs konsthall hösten 1986.
54. I katalogförordet kallar Björn Fredlund den för "vår största utställning någonsin". Björn Fredlund, "Konstens vägar 1900 & 2000: Förord", *Amateur/Eldsjäl. Variable Research Alternatives 1900 & 2000. Två sekel på Konstmuseet, volym 1 källor*, Göteborg 2000, s. 8.
55. Ett utslag av denna konfrontation var bildandet av Grupp 54 1954 som 1959 öppnade Galleri 54. Gruppen bestod av elever till Nemes som inte accepterades i Göteborgs konstklubb och därför skapade en egen förening. Göteborgs konstklubb var mer orienterad mot den traditionella Göteborgsmodernismen, framför allt kolorismen.
56. Enligt Endre Nemes var studenterna under en period portförbjudna på Konstmuseet, vilket Nemes berättar om i sin självbiografi: "Situationen var också ganska spänd mellan skolans elever och konstmuseet, därför att eleverna var portförbjudna i museet. De hade nämligen brukat ta hem vissa planscher från biblioteket, helt enkelt lånat dem och satt upp dem i sina ateljéer och dessa planscher fann aldrig vägen tillbaka till museet. Det hade även hänt att dåtida konstnärer hade bättrat på museets målningar här och där och vaktmästarna var därför beordrade att avvisa alla skolans elever." Endre Nemes, *Att lyfta upp tiden och vika den åt sidan*, Stockholm 2002, s. 242.
57. Sten A Olssons stiftelse för forskning och kultur delar varje år ut stipendier till yrkesverksamma konstnärer, konsthantverkare och musiker. Stipendiaterna visas en gång om året på en gemensam utställning i Stenasalen.
35. Håkan Wettre, 'En brytningstid. Endre Nemes – En främling i provinsen', *Konsten i Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, ed. Björn Fredlund, Gothenburg 2005, pp. 117–118.
36. This self-image is pronounced several times in Håkan Wettre's book of interviews with artists active in Gothenburg. Robert Lundgren, Håkan Wettre and Tommy Wiberg, *Konstnärarnas arbete*, Gothenburg 1981.
37. I am thinking of exhibitions such as *Unga spanska målare* (Konsthallen 1960), *Modernt amerikanskt måleri 1932-1958* (Konsthallen 1960), *Nitida konst från Argentina* (The Museum of Art 1962), *6 Italienare* (Konsthallen 1963), *Mark Tobey* (The Museum of Art 1963), *Jackson Pollock* (Konsthallen 1963), *Jean Fautrier* (Konsthallen 1963), *7 unga från Paris* (The Museum of Art 1964), *Antonio Saura* (Konsthallen 1964), *Palle Nielsen* (The Museum of Art 1965), *Op och Pop* (The Museum of Art 1966), *Asger Jorn* (Konsthallen 1966), *César* (Konsthallen 1969), *Joseph Beuys* (The Museum of Art 1969), *Stockwell Depot. Åtta engelska skulptörer from London* (Konsthallen 1970) and *Warmwind. Amerikanska realist* (Konsthallen 1970).
38. *The Göteborg Museum of Art. Årstryck 1956–1966*, Gothenburg 1969, p. 73.
39. When it comes to Konstföreningen there are the following exhibitions of this character in Valandshuset: 1913: May, the furniture firm A Selander & Söner rented the premises for an exhibition of artistic furniture, September, Aktiebolaget Nordiska Kompaniet rented the premises for an exhibition with oriental carpets. 1917: September, Nordiska Kompaniet, Stockholm, show oriental carpets. 1920: June, the premises leased to A Selander & Söner for a furniture exhibition.
40. The December salon was a recurring event in the 1960s and 1970s. It was resumed a few years into the 1990s.
41. Out of the three biennials only the first two were shown at the Göteborg Museum of Art. *Rethinking Dissent* was shown at Konsthallen, but not however at the Göteborg Museum of Art.
42. It can never be a question about a pure aesthetics of the white cube as the architecture of the main building has a completely different character. The colour of the walls from the last renovation of the rooms in the main building is light grey in several rooms, not white. However the Falk hall and the étages have white walls.
43. Axel Romdahl, *Som jag minns det. Göteborgsåren*, Gothenburg 1951, pp. 195–196. See also: Björn Fredlund, 'Romdahl, Axel Ludvig', *Svenskt biografiskt lexikon*, cd-rom 2004, p. 303.
44. Cindy Sherman's visit to the Göteborg Museum of Art in connection with her exhibition at Hasselblad Center 2000 is talked-about. What caught her attention was precisely Arosenius.
45. Carl Larsson has been exhibited at the Museum of Art 1908, 1909, 1911, 1923, 1971, 1976, 1985, 1992 and 1996.
46. Exhibitions with Anders Zorn have been carried out in 1907, 1938, 1960, 1967, 1994 and 1999. Ernst Josephson has been shown in 1917, 1934, 1937, 1951, 1968, 1979, 1990, 1994 and 1996. Ivar Arosenius has been exhibited at the Museum of Art 1911, 1918, 1949, 1958, 1967, 1972, 1978, 1994 and 2000.
47. Carl Fredrik Hill has been exhibited in 1933, 1934, 1949, 1979 and 1994. Ivan Aguéli has been exhibited at the Göteborg Museum of Art 1934, 1957, 1961 and 1987.
48. Edvard Munch has been exhibited at the Göteborg Museum of Art in 1933, 1944, 1947, 1983, 1986, 1991, 1994 and 2003. Munch was also exhibited by Konstföreningen 1812, and at Jubileumsutställningen 1923.
49. Fredlund 2004, p. 304.
50. Pablo Picasso has been exhibited at the Göteborg Museum of Art in 1931, 1948, 1956, 1968 and 2006.
51. *Göteborgs Museums årstryck 1956-1966*, p. 74. In *Göteborgs Museums årstryck 1951–52*, p. 218, it says: 'The highest number which the museum has ever noted, was recorded in 1946, when, thanks to the van Gogh exhibition, the sum was above 113.000. Another similar top notation, for 1949, when the Hill exhibition actively contributed to a final figure of

58. Min övers.: "If making money has become a fundamental goal of the blockbuster as we know it today, we can trace the origins of the phenomenon to the moment in the late 1960s and early 1970s when rising financial pressures made generating revenue a chief impetus for exhibition planning. By the 1960s, the income from loyal benefactors, endowments, and local subsidies was no longer sufficient to meet the rising costs of building maintenance, new programs, and staffing in many private museums. State-run museums were insulated from economic change, but those without substantial government subsidies (which includes most museums in the United States) were forced by budget shortfalls to seek new audiences and to entice visitors new and old to give and spend money." McClellan 2008, s. 212.
59. Besöksstatistiken har de senaste tio åren legat på mellan 100 000 och 250 000 besökare per år för Göteborgs konstmuseum. 2006 utgör en toppnotering med 248 198 besökare, vilket hänger samman med det årets stora Picassoutställning. Besöksstatistik Göteborgs konstmuseum.
60. Information om tidigare utställningar är i vissa fall knapphändig varför dessa siffror måste betraktas som approximativa.
61. Exempel på utställningar där verk ur privata samlingar visats på Konstmuseet är: *Verk ur den inköpta Ericssoniska handteckningssamlingen* (1906), *Gösta Sandels ur Fru Hvistendahl-Eriksons, Dispaschör Conrad M. Pineus och Fru Sandels-Lagerkvists samlingar* (1931), *Porträttgravyrer ur KP Lundblads samling* (1933), *Handteckningar ur 4 privatsamlingar. Ragnar Aschberg, Karl Asplund, Herman Gotthard och L. Gösta Olson* (1935), *Politiska karikatyrer ur KP Lundblads samling* (1935), *Gamla mästare och svensk nutidskonst ur Dagmar Carlssons samling* (1942), *Nutidskonst ur Folke Isacssons samling* (1942), *Nordisk och utländsk konst ur Dir. Herman Gotthardts samling* (1943), *Modern svensk konst ur Oscar Sterns samling* (1948), *Ivar Arosenius ur Ragnar och Elsa Hambergs samling* (1949), *Samling Pineus* (1950), *Samling Nell Walden* (1954), *Picassos grafik ur Oscar Sterns samling* (1954), *Paul Klee ur 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 ur Bo Bousteds samling (1963), *Grace och Philip Sandbloms samling* (1964), *Paul Klee ur Felix Klees samling* (1965), *Vincent van Gogh ur VW van Goghs samling* (1965), *Kopparstick ur Ture Lundhs samling* (1966), *Hultonsamlingen* (1966), *Urval ur Asger Jorns samlingar* (1973), *Ur Kalmans samling* (1977), *Sonia Delaunay ur Jacques Damases samling* (1984), *Urval av Bo A Karlssons samling av 60-talsaffischer* (1993), *Henry Anderssons samling av Carl Larssons illustrerade böcker* (1996) och *Bengt Erland Dahlgren, samlare och donator* (2000) om en av museets största donatorer.
62. *Konstnärporträtt ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling* (1931), *Carl Ryd. Olfemålningar ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling* (1931), *Svenskt måleri ut 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), *Hjalmar Gabrielsons samling* (Konsthallen 1949), *Själporträttsamlingen* (1949).
63. *Falk Simons skulptursamling* (1954), *Falk Simons samlingar av målningar och teckningar* (1955).
64. En debatt uppstod på kultursidorna om Nemesmuseets vara eller icke vara. Det uttalades farhågor om att ett Nemesmuseum skulle dra med sig stora kostnader och att verksamheten på Konsthallen och Konstmuseet skulle bli lidande, trots att förslaget förutsatte finansiering med särskilda anslag. Flera debattörer uttalade sig också negativt om den konstnärliga kvaliteten i Nemes arbeten och om tanken på ett enmansmuseum över en konstnär som inte hade sina rötter i Göteborg. I *Göteborgs-Posten* (1984-04-14) undertecknade 72 konstnärer en protest mot planerna på ett Nemesmuseum. De mest aktiva motståndarna var Erik Törning, Olle Skagerfors och Gunnar Thorén. Även konstkritiker uttalade sig i frågan. Thomas Millroth, som tidigare skrivit en bok om Nemes, tyckte sig i dessa omdömen se uttryck för avund, missundsamhet, okunnighet och främlingsfientlighet, i ett par inlägg i *Göteborgs-Posten*. Thomas Millroth, "Vad är detta för slags konstsyn?", *Göteborgs-Posten* 1984-07-03.
65. I detta sammanhang måste den nordiska konstutställningen på Konstmuseet och Konsthallen under *Jubileumsutställningen* i Göteborg 1923 nämnas. Nordisk konst visades även av Konstmuseet i Mässhallen 1939. Dansk, isländsk och svensk konst visades där på en ny utställning 1941 och återigen 1943. *Nordisk och utländsk konst ur Dir. Herman Gotthardts samling* visades på Konstmuseet 1943. 1947 gjordes utställningen *Nordiskt måleri från 1800-talets början fram till våra dagar* av Konstmuseet på Göta Artilleriregemente. Nordiskt nutidsmåleri visades på Konstmuseet 1952 och Konstmuseet visade nordiskt nutidsmåleri på Stadsteatern 1953. Utställningen *Nordisk konst 1947-1957* från Nordiska Konstförbundet visades på Konstmuseet och Konsthallen 1957. Ett par utställningar

close to 112.000. Other high numbers were recorded, for the year 1948, about 100.000 (the Munch Exhibition) and 1947 over 91.000.

52. December 11 1970 the police, by order of district prosecutor Erik Ekström, went into Konsthallen and confiscated Peter Dahl's painting *Liberalismens genombrott i societeten*, no. 14 from the suite *Drömmar i soffhörnet*, which was shown at the exhibition *Skräck* at Konsthallen. Maj-Brit Wadell, *Kritisk realism. En studie av ett rättsfall*, Lund 1974.
53. The exhibition had been shown earlier at Liljevalchs konsthall in Stockholm and Dunkers kulturhus in Helsingborg.
54. The exhibition was a version reduced in scale a somewhat changed of an exhibition at Liljevalchs konsthall in the autumn of 1986.
55. In the preface to the catalogue Björn Fredlund calls it 'our largest exhibition ever'. Björn Fredlund, 'Konstens vägar 1900 & 2000: Förord', *Amateur/Eldsjal. Variable Research Alternatives 1900 & 2000. Två sekel på Konstmuseet, volym 1 källor*, Gothenburg 2000, p. 8.
56. On outcome of this confrontations was the establishment of Grupp 54 1954 which in 1959 opened Galleri 54. The group was made up of students of Nemes' who were not accepted at Göteborgs konstklubb and therefore established their own association. Göteborgs konstklubb was more oriented toward the traditional Gothenburg modernism, mainly the colourism.
57. According to Endre Nemes the students were for a time banned from the Göteborg Museum of Art, of which Nemes writes in his autobiography: 'The situation was also quite tense between the students at the school and the Museum of Art, as the students were banned from the museum. They had you see got into the habit of bringing home certain posters from the library, simply borrowed them and hung them in their studios and these posters were never returned to the museum. It had also happened that artists of the time had improved on the museum's paintings here and there and the janitors were hence ordered to deny all the students from the school entry'. Endre Nemes, *Att lyfta upp tiden och vika den åt sidan*, Stockholm 2002, p. 242.
58. Sten A Olsson's foundation for research and culture every year award grants to professional artists, artisans and musicians. The artists awarded the grants are shown once a year at a joint exhibition in Stenasalen.
59. McClellan 2008, p. 212.
60. The visitor statistics has the last ten years been between 100 000 and 250 000 visitors per year for the Göteborg Museum of Art. 2006 is a top figure with 248 198 visitors, which has to do with that year's large Picasso exhibition. Visitors statistics at Göteborg Museum of Art.
61. Information about earlier exhibitions is in some cases sparse which is why these figures have to be regarded as approximate.
62. Examples of exhibitions where works from private collections have been shown at the Museum of Art are: *Verk ur den inköpta Ericssoniska handteckningssamlingen* (1906), *Gösta Sandels ur Fru Hvistendahl-Eriksons, Dispaschör Conrad M. Pineus och Fru Sandels-Lagerkvists samlingar* (1931), *Porträttgravyrer ur KP Lundblads samling* (1933), *Handteckningar ur 4 privatsamlingar. Ragnar Aschberg, Karl Asplund, Herman Gotthard och L. Gösta Olson* (1935), *Politiska karikatyrer* from KP Lundblad's collection (1935), *Gamla mästare och svensk nutidskonst* from Dagmar Carlsson's collection (1942), *Nutidskonst* from Folke Isacsson's collection (1942), *Nordisk och utländsk konst ur Dir. Herman Gotthardts samling* (1943), *Modern svensk konst* from Oscar Stern's collection (1948), *Ivar Arosenius* from Ragnar and Elsa Hamberg's collection (1949), *Samling Pineus* (1950), *Samling Nell Walden* (1954), *Picassos grafik* from Oscar Stern's collection (1954), *Paul Klee* from Rolf Stenersen's collection (1958), *8 danskar* from Ingmar and Rigmor Hamberg's collection (1959), *Ur Henry Phils samling* (1959), *Henri Matisse* from Theodor Ahrenberg's collection (1960), *Sonja Heines och Niels Onstads samling* (1961), *Nutida konst ur Anna och Kresten Krestensens samling i Köpenhamn* (the Göteborg Museum of Art and Konsthallen 1962), *Oswald*

- med nordisk konst gjordes under 1960-talet, liksom under 1980-talet och 1990-talet. Från 1990-talet kan nämnas utställningar med nordisk nutidskonst, som *Vad naturen ger* (1992), *Norrskan 92. Biennalen för ung nordisk konst* (1992), *Aurora 6 – Norrskan 94* (1994) samt *Vit natt/Nuit blanche. Nordisk samtidskonst* (1999) – en utställning producerad av Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
66. "Manifestation av samhörighet i Norden", *Svenska Dagbladet* 1941-08-02.
 67. I en jämförelse med utställningar på Nationalmuseum fann jag i en överslagsräkning att det gjordes sex utställningar med kvinnliga konstnärer på Göteborgs konstmuseum mellan 1861 och 1967, att jämföra med sju utställningar med kvinnliga konstnärer på Nationalmuseum under samma period. Siffrorna är approximativa eftersom det inte alltid framgår i förteckningar huruvida kvinnliga konstnärer deltagit i större samlingsutställningar. Den första större separatutställningen med en kvinnlig konstnär förefaller vara Käthe Kollwitz, som visades på Nationalmuseum och Göteborgs konstmuseum 1931. Ett flertal kvinnor deltog vid *Jubileumsutställningen* i Göteborg 1923. *Nationalmuseums utställningar 1866-*, http://www.nationalmuseum.se/NMTemplates/NMPPage_3643.aspx, 2008-08-08.
 68. Se: Karlholm 1996. De kvinnor som arbetade med ett måleri som i slutet av 1800-talet började betraktas som undermåligt, till exempel måleri i Düsseldorfskolan med genremotiv, blev följaktligen osynliga i det tidiga 1900-talets konsthistoriekrivning. Deras verk hängdes inte fram i museerna. Detta förefaller dock handla om en förändrad konstsyn i stort snarare än om en nedvärdering av just kvinnors konst. Jämför: Solfrid Söderlind, "Schröders krets. Ett tidigt nätverk i svensk konsthistoriekrivning", *Konst, bildning och föreningsliv i 1800-talets Norden*, Umeå 1998, s. 26–27.
 69. I sin avhandling skriver Charlotte Hanner Nordstrand: "I denna process har den kvinnliga konstnären blivit allra mest åsidosatt och de kvinnor som var aktiva i Göteborgs konstliv under denna tidiga period har varit i stort sett helt osynliggjorda." Charlotte Hanner Nordstrand, *Konstliv i Göteborg. Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren*, (diss.), Göteborg 2000, s. 174. Nordstrand talar här om vad jag benämnt professionaliseringsprocessen. Att det skulle röra sig om en medveten utrensning av just kvinnliga konstnärer har jag inte funnit några belegg för.
 70. Utställningar på Konsthallen med kvinnliga konstnärer: Signe Hvistendahl, Inga Englund-Kihlman och Karin Parrow ställde ut 1950. 1952 gjordes utställningen *5 målarninnor* med Maj Arnell, Birgitta Flink, Stina Häfström, Elsa Hansson-Winberg och Magda Ringius på Konsthallen. Liss Eriksson deltog på utställningen *Ung konst* samma år. Mollie Faustman och Astrid Noack visades 1953. Sigrid Hjertén och Suzanne Roger deltog i utställningen *Fransk konst* (1956). Nanna Johansen-Ullman och Siri Rathman visades 1957. Sigrid Schauman ställdes ut 1958. Mona Johansson deltog i *Unga Göteborgare* (1958). Isabella Laurell ställde ut 1959. Eva Berggren, Cecilia Berg och Majken Strandäng deltog i *Ny västsvensk skulptur* (1959). På utställningen *Teckningar, akvareller* (1960) deltog flera kvinnliga konstnärer. Georgia O'Keeffe fanns med på *Modernit amerikanskt måleri 1932–1958* (1960). Anna Casparsson visades separat 1960. Kvinnliga konstnärer fanns med på Valands elevutställningar. I *Tecknare* (1963) deltog Maja Johansson. Gunilla Wik var representerad på *Ung Göteborgskonst* (1964). Flera kvinnliga konstnärer deltog i grupputställningen *Näiver* (1966). Sonja Pettersson och Anna Sjödahl medverkade i *Folk, fän, fordon* (1968).
 71. Teckningar eller målningar gjorda av barn visades 1932, 1937, 1947, 1948, 1949, 1952, 1953, och sedan återkommande från 1984 och framåt. Göteborgs konstmuseum har visat karikatyrutställningar med William Hogarth, Honoré Daumier, Albert Engström, karikatyrer från Weimarrepubliken, den norske tecknaren Ragnvald Blix och på senare tid den danske satirikern Storm P (Robert Storm Petersen). Karikatyrutställningar har under detta skede även gjorts på annat håll, exempelvis på Nationalmuseum.
 72. Som utländska exempel kan Royal Drawing Society nämnas, som från 1920-talet och framåt höll årliga teckningstävlingar för barn. Föreningen anordnade varje år en utställning i Guildhall Art Gallery i London. 1949 hölls en omfattande utställning med barnteckningar i Bristol Museum and Art Gallery. Kenneth W Luckhurst, "Om utställningar", övers. Synnöve Olsson, *Konsten i samhället*, red. Sven Sandström, Lund 1970, s. 119.
 73. I årstrycket för verksamhetsåret 1906 skriver Romdahl: "I konstafdelningen hafva under hösten på föranstaltande af Göteborgs Arbetareinstitut tre föreläsningar om den svenska konstens historia under 1800-talet hållits af intendenten. Dessutom har allt emellan, då tid och omständigheter medgifvit, intendenten handledt besökande skolbarn vid betraktandet af konstverk." *Göteborgs Museum. Årstryck 1907*, s. 50. Även under påföljande år hölls föreläsningar för Arbetareinstitutet, sommarkurser och visningar och därutöver ordnades verksamhet för skolbarn. *Göteborgs Museum. Årstryck 1909*, s. 52. I *Göteborgs Museums årstryck 1951-52*, s. 213, talas om fredagsföreläsningar,

- Arnulf-Olssons samling* (1962), sculpture from Bo Boustedt's collection (1963), *Grace och Philip Sandbloms samling* (1964), *Paul Klee* from Felix Klee's collection (1965), *Vincent van Gogh* from VW van Gogh's collection (1965), *Kopparstick* from Ture Lundh's collection (1966), *Hultonsamlingen* (1966), *Urval ur Asger Jorns samlingar* (1973), *Ur Kalmans samling* (1977), *Sonia Delaunay* from Jacque's Damases collection (1984), *Urval av Bo A Karlssons samling av 60-tal-saffischer* (1993), *Henry Anderssons samling av Carl Larssons illustrerade böcker* (1996) and *Bengt Erland Dahlgren, samlare och donator* (2000) about one of the museum's major donors.
63. *Konstnärsporträtt ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling* (1931), *Carl Ryd. Oljemålningar ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling* (1931), *Svenskt måleri ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling* (1932), *Elsningar och litografier av JF Willumsen ur Werner Lundqvists samling i Konstmuseet, med bidrag ur Dir. Hjalmar Gabrielsons samling* (1936), *Hjalmar Gabrielsons samling* (Konsthallen 1949), *Självpporträttsamlingen* (1949).
 64. *Falk Simons skulptursamling* (1954), *Falk Simons samlingar av målningar och teckningar* (1955).
 65. A debate arose on the cultural pages about the Nemes museum's being or not. Fears were voiced that a Nemes museum would invoke large costs and that the work at Konsthallen and the Museum of Art would suffer, despite the suggestion presupposing special financing. Several debaters also commented negatively on the artistic quality in Nemes' works and on the idea of a one man museum about an artist who did not have his roots in Gothenburg. In *Göteborgs-Posten* (14 April 1984) 72 artists signed a protest against the plans about a Nemes museum. The most active opponents were Erik Törning, Olle Skagerfors and Gunnar Thorén. Critics also expressed themselves on the subject. Thomas Millroth, who had written a book about Nemes earlier, thought he could discern envy, begrudgement, ignorance and xenophobia in these judgements, in a couple of contributions to *Göteborgs-Posten*. Thomas Millroth, "Vad är detta för slags konstsyn?", *Göteborgs-Posten*, 3 July 1984.
 66. In this context the Nordic art exhibition at the Museum of Art and Konsthallen during *Jubileumsutställningen* in Gothenburg 1923 must be mentioned. Nordic art was also shown by the Museum of Art in Mässhallen 1939. Danish, Icelandic and Swedish art was shown there at a new exhibition in 1941 again in 1943. *Nordisk och utländsk konst ur Dir. Herman Gotthardts samling* was shown at the Museum of Art 1943. 1947 the exhibition *Nordiskt måleri från 1800-talets början fram till våra dagar* was done by the Museum of Art at Göta Artilleriregemente. Nordic contemporary painting was shown at the Museum of Art 1952 and the Museum of Art showed Nordic contemporary painting at Stadsteatern 1953. The exhibition *Nordisk konst 1947-1957* from Nordiska Konstförbundet was shown at the Museum of Art and Konsthallen 1957. A couple of exhibitions with Nordic art were done in the 1960s, and in the 1980s and 1990s. From the 1990s exhibitions with Nordic contemporary art can be mentioned, such as *Vad naturen ger* (1992), *Norrskan 92. Biennalen för ung nordisk konst* (1992), *Aurora 6 – Norrskan 94* (1994) and *Vit natt/Nuit blanche. Nordisk nutidskonst* (1999) – an exhibition produced by Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
 67. 'Manifestation av samhörighet i Norden', *Svenska Dagbladet*, 2 August 1941.
 68. In a comparison to exhibitions at Nationalmuseum I found in a rough calculation that there were six exhibitions with women artists done at the Göteborg Museum of Art between 1861 and 1967, to be compared with seven exhibitions with women artists at Nationalmuseum during the same time period. The numbers are approximative as it is not always clear from the lists whether women artists took part in larger group exhibitions. The first larger separate exhibition with a woman artist appears to be Käthe Kollwitz, who was shown at Nationalmuseum and the Göteborg Museum of Art in 1931. Several women took part in *Jubileumsutställningen* in Gothenburg 1923. *Nationalmuseums utställningar 1866-*, http://www.nationalmuseum.se/NMTemplates/NMPPage_3643.aspx, 8 August 2008.
 69. See: Karlholm 1996. The women who worked with painting which was by the end of the 19th century starting to be viewed as inferior, for example painting in the Düsseldorf school with genre motifs, hence became invisible in the early 20th century writing of art history.

- samlade under teman och rubriker. Det sägs att publiktillströmningen var så stor att man var tvungen att förlägga föreläsningarna till salen för tillfälliga utställningar eftersom de inte fick plats i de ordinarie utställningssalarna.
74. Romdahl 1951, s. 160. Björn Fredlund skriver om Romdahls insatser på området i *Svenskt biografiskt lexikon* och betecknar honom som en pedagogisk pionjär: "R var inspirerad av socialestetikens idéer om konstförmedlingens betydelse och betraktade popularisering i tal och skrift som ett centralt område för sin verksamhet. Från första början arbetade han aktivt med föredrag och visningar och strävade efter att göra de fasta samlingarna mer tillgängliga." Fredlund 2004, s. 303.
 75. "Konstmuseet har lyckats komma över goda konstfilmer" står det i årstrycket för 1953 som även meddelar att filmer om konstnärer visades på Konstmuseet. *Göteborgs konstmuseums årstryck 1953*. Årsberättelser från år 1969 och framåt.
 76. På Göteborgs konstmuseum gjordes följande tävlingsutställningar: *Tävlingsritningar till den nya kyrkan i Göteborgs Masthuggsförsamling* (1908), *Tävlingsritningar, Föreningen för Göteborgs försökande, 'lands-hövdingehus'* (1910), *Tävlingsritningar till gravmonument över herr Ch Lindberg* (1910), *Tävlingsritningar till Röhsska konstslöjdmuseets byggnad* (1910), *Tävlingsritningar till ordnandet av området runt Brunnsparken* (1912), *Modeller och ritningar till Götaplatsberedningens förslag samt till Stadsteatern i Göteborg* (1929) och *Ett nytt konstmuseum. Inbjudna arkitekter visar idéutkast till ett nytt konstmuseum* (1991).
 77. Engagemanget i omvärlden är till stor del Romdahls förtjänst, Romdahl som under kriget också var befälhavare i Hemvärnet. Axel Romdahl, hemvärnsbefälhavare, "Vårt ansvar. Anförande vid hemvärnsbefälkursen på Gottskär den 23-27 juli 1941", skrift i Göteborgs konstmuseums bibliotek.
 78. I *Göteborgs Konstmuseum. Årstryck 1953*, s. 21, skriver Alfred Westholm: "I anslutning till denna utställningsverksamhet inom det egna museet har under 1952 liksom tidigare vissa inom museet iordningsställda vandringsutställningar cirkulerat på arbetsplatser och i olika sammanhang i den mån personalens tid tillät denna verksamhet."
 79. Utställningen initierades av Artists to End Hunger. Intäkterna gick till International Fund for Agricultural Development, ett FN-organ som satsar på småskaligt jordbruk i länder söder om Sahara. Den långa turnén av utställningen samordnades av Worldview International.
 80. Signaturen MSR skriver om denna utställning i *Bonniers Månads Tidning*: "En gammal gjuten järngrind, som annars lever sitt stilla liv på militärmuseet Skansen Kronan, har placerats som entré och ger liv åt den stenöken som terrasserna i vardagslag kan göra intryck av. Skulpturhallen med sina rvenne flygplan svävande i stället för Milles' 'Danserskor' och 'Europa med tjuren' är våldsamt imponerande. I Sergelgalleriet har placerats idel vapen – att det kan bli så vackert är ofattligt, men vackert är det. Den välkända Lützentavlan smälter för en gångs skull in i omgivningen. Ett par uppstoppade hästar i Fürstenbergiska galleriet och 58 Karlssons liv och leverne där eljest prins Eugen, Josephson och Karl Nordström har sitt livsrum, var enbart roande, och man gladdes åt de blåa stänk, som Flottan satt på våra bruna düsseldorfrum." MSR [Torsten Rehnström], "Brev från Västkanten", *Bonniers Månads Tidning* nr 4 1941.
 81. Pingvinen [Sven Åhman], "Nyhängt", *Dagens Nyheter* 1941-07-05.
 82. På *Rädda varven! Bilder om arbetet i hamnen och på varven* (1978) deltog Sven Claesson, Eva Dahlin, Tomas Ekvall, Göran Johansson, Berit Jonsvik, Bibi Lovell, Sverre Lundgren, Valdemar Marberg, Ragnar Schmid och Georg Ströde.
 83. Utställningen från *The Times* hade tidigare visats i Stockholm. Andra exempel på sådana utställningar är *Värmland i bild. Originalfotografier av Märten Sjöbeck* (1934), *Årets bilder 1933-1942. Svenska turistföreningens fotografutställning* (1943), *Unga fotografer, anordnad av tidskriften Foto och Fotografiska föreningen i Göteborg* (1949), *Porträtt och karaktär, fotografisk utställning* (1949), *Svensk fotokonst 1948-1951* (1953), *Fotografi 55* (1954), *Ett sekel fotografi 1826-1926, ur Gernsheims samling, London* (1956), *Georg Oddner* på Konsthallen (1959), *2 generationer fotografer utbildade vid Slöjdföreningens skola* (Konsthallen 1961) och den omfattande *Fotografiet 150 år. Pionjäreorna* (1989).
 84. *Svenska turistföreningens fotografutställning 'Årets bilder'*, Nationalmuseum 1942-1943, *Nationalmuseums utställningar 1866-*, http://www.nationalmuseum.se/NMTemplates/NMPPage_____3643.aspx, 2008-08-08.
 85. Alfred Westholm, *Svensk fotokonst 1948-1951*, Göteborg 1953, opagerad.
 86. Westholm skriver vidare: "På liknande sätt kommer årligen nya urval att göras och det beräknas att denna samling skall växa med omkring 20 till 30 blad per år. Den skall givetvis hållas tillgänglig för studier och vid lämpliga tillfällen ställas ut inom museet på samma sätt som sker med Konstmuseets samlingar av handteckningar och grafik." Westholm 1953, opagerad.

There works were not displayed at the museums. It does however appear to be about a change in the view on art at large rather than a belittling of women's art as such. Compare: Solfrid Söderlind, 'Schröders krets. Ett tidigt nätverk i svensk konsthistorisk beskrivning', *Konst, bildning och föreningsliv i 1800-talets Norden*, Umeå 1998, pp. 26–27.

70. In her dissertation Charlotte Hanner Nordstrand writes: 'In this process the woman artist has been disregarded the most and the women who were active in the Gothenburg art life during this early period have been more or less completely made invisible'. Charlotte Hanner Nordstrand, *Konstliv i Göteborg. Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren*, (diss.), Gothenburg 2000, p. 174. Nordstrand speaks here about what I have called the process of professionalisation. That it should be a conscious weeding out of women artists as such I have found no proof of.
71. Exhibitions at Konsthallen with women artists: Signe Hvistendahl, Inga Englund-Kihlman and Karin Parrow exhibited in 1950. 1952 the exhibition *5 målarinnor* was done with Maj Arnell, Birgitta Flink, Stina Häfström, Elsa Hansson-Winberg and Magda Ringius at Konsthallen. Liss Eriksson took part in the exhibition *Ung konst* the same year. Mollie Faustman and Astrid Noack were shown in 1953. Sigrid Hjertén and Suzanne Roger took part in the exhibition *Fransk konst* (1956). Nanna Johansen-Ullman and Siri Rathsmann were shown in 1957. Sigrid Schauman was exhibited in 1958. Mona Johansson took part in *Unga Göteborgare* (1958). Isabella Laurell exhibited in 1959. Eva Berggren, Cecilia Berg and Majken Strandäng took part in *Ny västsvensk skulptur* (1959). At the exhibition *Teckningar, akvareller* (1960) several women artists took part. Georgia O'Keeffe was included at *Modernt amerikanskt måleri 1932-1958* (1960). Anna Casparsson was shown separately in 1960. Women artists were included in Valand's student exhibitions. In *Tecknare* (1963) Maja Johansson took part. Gunilla Wik was represented at *Ung Göteborgskonst* (1964). Several women artists took part in the group exhibition *Näver* (1966). Sonja Pettersson and Anna Sjödahl took part in *Folk, fän, fordon* (1968).
72. Drawings or painting made by children were shown in 1932, 1937, 1947, 1948, 1949, 1952, 1953, and then recurrently from 1984 and onward. The Göteborg Museum of Art has shown exhibitions of caricatures with William Hogarth, Honoré Daumier, Albert Engström, caricatures from the Weimar republic, the Norwegian drawer Ragnvald Blix and lately the Danish satiric Storm P (Robert Storm Petersen). The caricature exhibitions have during this period also been shown elsewhere, for example at Nationalmuseum.
73. As examples from abroad the Royal Drawing Society can be mentioned, which from the 1920s and onward arranged yearly drawing competitions for children. The society arranged yearly an exhibition at Guildhall Art Gallery in London. In 1949 there was an extensive exhibition with children's drawings at the Bristol Museum and Art Gallery. Kenneth W Luckhurst, 'Om utställningar', transl. Synnöve Olsson, *Konsten i samhället*, ed. Sven Sandström, Lund 1970, p. 119.
74. In the annual report on the financial year 1906 Romdahl writes: 'In the art department there have during the autumn been at initiative of Göteborgs Arbetareinstitut three lectures on the history of Swedish art during the 19th century by the curator. Moreover now and then, time and circumstances allowing, the curator has instructed school children looking at art works of art'. *Göteborgs Museum. Årstryck 1907*, p. 50. And during the following years there were lectures for Arbetareinstitutet, summer courses and showings and in addition to this there were activities arranged for school children. *Göteborgs Museum. Årstryck 1909*, p. 52. In *Göteborgs Museums årstryck 1951-52*, p. 213, Friday lectures are mentioned, grouped under themes and headings. It is said that the influx of audience was such that you had to place the lectures in the hall for temporary exhibits as there simply was not enough room in the ordinary exhibition rooms.
75. Romdahl 1951, p. 160. Björn Fredlund writes about Romdahls contributions in this area in *Svenskt biografiskt lexikon* and labels him a pedagogical pioneer: 'R was inspired by social

87. Westholm 1953, opagerad.
88. Utställningen och den skapade samlingen dokumenterades i en skrift 1953. Under 1953 katalogiserades också samlingen, som vid det årets slut omfattade 72 fotografier. *Göteborgs Konstmuseum. Årstryck 1954*, s. 16. I årstrycket skriver Westholm: "Vid insamlandet har intendenten sökt kontakt och fått till stånd ett samarbete med Riksförbundet Svensk Fotografi, som biträdd med fotografisk sakkunskap i urvalet. De fotografier som kommit i åtanke för denna den första museala fotosamlingen i vårt land ha som regel ställt sig mycket förstående för betydelsen av att samlingen kommer till stånd och kostnadsfritt insänt de begärda bilderna. Fotosamlingen, vars äldsta bilder äro från 1948, kommer att katalogiseras med början från 1953 varför samlingen som helhet redovisas i följande årstryck." *Göteborgs Konstmuseum. Årstryck 1953*, s. 17.
89. Westholm kommenterar själv debatten i sin självbiografiska opublicerade skrift *Alfros berättar* (1994). Han nämner en föreläsning som han höll på temat fotografi som konst: "Många av Göteborgskonstnärerna reagerade våldsamt och stadens gamle Hjalmar Wijk, ordförande i Röhsska Muséets styrelse bombarderade tidningarna med insändare emot mig. Det gick så långt att en konstnär, Folke Persson, ville att stadsfullmäktige skulle besluta att foto inte kunde vara konst! Sverige hade då en generation nya fotografier, av vilka flera med tiden blev världsberömda, t.ex. Oddner, Gullers, Hammarskiöld och Lennart Nilsson. Jag bjöd in några av dem att ställa ut i Konstmuséet. Det blev en mycket våldsam reaktion i staden och när jag till den moderna teckning- och grafiksamlingen i museet ville foga en fotosamling blev jag utbuad i pressen av konstnärerna. Fotograferna å andra sidan var lyckliga och jag hyllades på flera sätt". Westholm 1994, s. 143.
90. <http://www.moma.org/collection/depts/photography/index.html>, 2008-08-13.
91. <http://www.modernamuseet.se/v4/templates/template5.asp?id=2776>, 2008-05-27. Anna Tellgren har i sin avhandling skrivit om detta skede och hur fotografi kom att betraktas som konst, utifrån tio svenska fotografier sedda ur ett internationellt perspektiv. Anna Tellgren, *Tio fotografier. Själutsyn och bilden – svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv*, (diss.), Stockholm 1997.
92. Fotografi som konst har visserligen varit en viktig del i modernismen, hos Alfred Stieglitz som lanserade modernismen i USA på 291 i New York City, i surrealismen, hos Man Ray och Marcel Duchamp, på Bauhaus hos Lazlo Moholy-Nagy, i den ryska konstruktivismen hos Alexandr Rodtjenko, för att bara nämna några exempel. Men det var först på 1970-talet som det lyftes fram som ett konstnärligt medium likvärdigt måleri och skulptur på konstmuseer.
93. Jämför: Crimp 1993, s. 66-83.
94. Crimp 1993, s. 108-111. Jämför Roland Barthes som menar att fotografiets *eidol* (grekiska för form, idé, art eller natur) är det kemiska avtrycket. Det ögonblick vi ser avbildat i fotografiet, som vi ställs i förbindelse med i denna bild utan kod, tillhör dåtiden. Fotografiets noem är "Det var", skriver han. Roland Barthes, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet (La chambre claire 1986)*, övers. Mats Löfgren, Stockholm 1986, s. 164.
95. Walter Benjamin. "Konstverket i reproduktionsåldern" ("Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" 1936), *Bild och dialektik. Essayer i urval och övers. av Carl-Henning Wijkmark*, Stockholm och Skåne 1991.
96. Crimp 1993, s. 114.
97. Crimp 1993, s. 2.
98. O'Doherty 1999, s. 14.
99. Annica Karlsson Rixon, *7 fotografiska parafrafer av nordiska sekelskiftesmålningar* (1998). Karlsson Rixon deltog även i *Against All Evens. 2nd International Biennial for Contemporary Art* (2003) och ställde ut separat på Konsthallen 2006. Lotta Antonsson och Annika von Hausswolff deltog på *Overground. Världsutställningen* på Konsthallen 1993. Lotta Antonsson ställde ut separat i Stenasalen 2000. Annika von Hausswolff ställde ut teckningar och collage tillsammans med Johan Zetterquist i Stenasalen 1999.
100. Crimp 1993, s. 15.
101. Min övers.: "This transition appeared to signal the reaffirmation, perhaps in bad faith, of the museum's founding premises and painting's self-confidence. The rhetoric of aesthetic autonomy and subjectivity was uneasily transferred to photography, while painting, in the guise of neoexpressionism, reclaimed its descriptive potential." Crimp 1993, s. 16.
102. Benjamin 1991.
103. Termen "konstfältet" används här i den mening som den franske sociologen Pierre Bourdieu gör bruk av den i sin teori om kulturella fält, där aktörer strider om något för dem gemensamt. Se exempelvis: Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur (Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire 1992)*, övers. Johan Stiern, Stockholm och Stehag, 2000.

aestheticism's ideas about the importance of art mediation and viewed popularization in speech and writing as a central area for his work. From the very beginning he worked actively with lectures and showings and strived to make the permanent collections more accessible.' Fredlund 2004, p. 303.

76. 'The Museum of Art has managed to come about good art films' it says in the annual report in 1953, which also lets us know that films about artists were shown at the Museum of Art. *Göteborgs konstmuseums årstryck 1953*. Annual reports from 1969 and onwards.
77. At The Göteborg Museum of Art the following exhibition competitions were done: *Tävlingsskrifningar till den nya kyrkan i Göteborgs Masthuggsförsamling* (1908), *Tävlingsskrifningar, Föreningen för Göteborgs försökande, 'landshövdingehus'* (1910), *Tävlingsskrifningar till gravmonument över herr Ch Lindberg* (1910), *Tävlingsskrifningar till Röhsska konstslöjdmuseets byggnad* (1910), *Tävlingsskrifningar till ordnandet av området runt Brumsparken* (1912), *Modeller and ritningar till Götaplatsberedningens förslag samt till Stadsteatern i Göteborg* (1929) and *Ett nytt konstmuseum. Inbjudna arkitekter visar idéutkast till ett nytt konstmuseum* (1991).
78. The commitment to the surrounding world is to a large part Romdahl's merit, Romdahl who during the war also was commander in the home defence. Axel Romdahl, home defence commander, 'Vårt ansvar. Anförande vid hemvärnsbefälkursen på Gotskär den 23-27 juli 1941', writing from the Göteborg Museum of Art's library.
79. In *Göteborgs Konstmuseum. Årstryck 1953-1953*, p. 21, Alfred Westholm writes: 'In connection to this exhibition work at our own museum there have been in 1952 as well as earlier certain travelling exhibitions arranged within the museum which have circulated in workplaces in different contexts to the extent that the time available to the staff has allowed for this work.'
80. The exhibition was initiated by Artists to End Hunger. The proceeds went to the International Fund for Agricultural Development, a UN body which invests in small-scale farming in countries south of the Sahara. The lengthy tour of the exhibition was co-ordinated by Worldview International.
81. The signature MSR writes about this exhibition in *Bonniers Månads Tidning*: 'An old cast iron gate, which otherwise leads a quiet life at the military museum Skansen Kronan, have been placed as entrance and gives life to the stone desert which the terraces usually give appearance of. The sculpture gallery with its two airplanes floating instead of Milles' 'Dancerskor' and 'Europa with tjuren' are tremendously impressive. In Sergelgalleriet there have been placed nothing but arms – that is can be so beautiful is incomprehensible, but beautiful it is. The well-known Lützen painting harmonizes with the environment for once. A pair of mounted horses in Fürstenbergska galleriet and 58 Karlsson's life and way of living where otherwise only Prince Eugen, Josephson and Karl Nordström have their existence, was only amusing, and one felt joy in the touches of blue, which the navy put on our brown Düsseldorf rooms.' MSR [Torsten Rehnström], 'Brev from Västkanten', *Bonniers Månads Tidning* no. 4 1941.
82. Pingvinen [Sven Åhman], 'Nyhängt', *Dagens Nyheter* 5 July 1941.
83. At *Rädda varven! Bilder om arbetet i hamnen och på varven* (1978) Sven Claesson, Eva Dahlin, Tomas Ekvall, Göran Johansson, Berit Jonsvik, Bibi Lovell, Sverre Lundgren, Valdemar Marberg, Ragnar Schmid and Georg Ströde took part.
84. The exhibition from *The Times* had earlier been shown in Stockholm. Other examples of such exhibitions are *Värmland i bild. Originalfotografier av Märten Sjöbeck* (1934), *Årets bilder 1933-1942. Svenska turistföreningens fotografutställning* (1943), *Unga fotografier, anordnad av tidskriften Foto och Fotografiska föreningen i Göteborg* (1949), *Porträtt och karaktär, fotografisk utställning* (1949), *Svensk fotokonst 1948-1951* (1953), *Fotografi 55* (1954), *Ett sekel fotografi 1826-1926, ur Gemsheims samling, London* (1956), *Georg Oddner* at Konsthallen (1959), *2 generationer fotografier utbildade vid Slöjdföreningens skola* (Konsthallen 1961) and the extensive *Fotografiet 150 år. Pionjärerna* (1989).

104. Jämför med Nina Möntmanns resonemang om konstinstitutionens problematiska status idag. Möntmann, 2006, s. 8.
105. Kim West, "Godard som uppfostrare", *OEI* nr 37-38 2008, s. 264-266.
106. West 2008, s. 266.

-
85. Svenska turistföreningens fotografiutställning 'Årets bilder', Nationalmuseum 1942-1943, *Nationalmuseums utställningar 1866-*, http://www.nationalmuseum.se/NMTemplates/NMPage_____3643.aspx, 8 August 2008.
86. Alfred Westholm, *Svensk fotokonst 1948-1951*, Gothenburg 1953, unpaginated.
87. Westholm also writes: 'In a similar way new selections will be made yearly and it is estimated that this collection will grow with approximately 20 to 30 prints a year. It will of course be available for study and at appropriate times be exhibited at the museum in the same way as is done with the Museum of Art's collections of drawings and graphic art.' Westholm 1953, unpaginated.
88. Westholm 1953, unpaginated.
89. The exhibition and the created collection were documented in a text in 1953. In 1953 the collection was also catalogued, which at the end of that year included 72 photographers. *Göteborgs Konstmuseum. Årstryck 1954*, p. 16. In the annual report Westholm writes: 'When collecting the curator has contacted and established a collaboration with Riksförbundet Svensk Fotografi, which has contributed with photographic knowledge in the selection process. The photographers who have come to mind for this the first museum photo collection in our country have as a rule been very understanding about the importance of the collection being realized and without charge submitted the photos asked for. The photo collection, where the oldest pictures are from 1948, will be catalogued starting with 1953 why the the collection as a whole will be shown in the following annual publication.' *Göteborgs Konstmuseum. Årstryck 1954*, p. 17.
90. Westholm comments on the debate himself in his autobiographical unpublished writings *Alfros berättar* (1994). He mentions a lecture which he did on the theme of photography as art: 'Many of the Gothenburg artists reacted violently and the towns old Hjalmar Wijk, chairman of Röhsska Muséet's board bombarded the papers with letters against me. It went so far that one artists, Folke Persson, wanted the local government to decide that photography could not be art! Sweden had at that time a generation aof new photographers, of which several with time became world famous, i.e. Oddner, Gullers, Hammarskiöld and Lennart Nilsson. I invited some of them to exhibit at the Museum of Art. There was a very violent reaction in the city and when I wanted to add a collection of photography to the collection of modern drawings and graphic art I was booted in the press by the artists. The photographers on the other hand wee happy and I was cheered in several ways.' Westholm 1994, p. 143.
91. <http://www.moma.org/collection/depts/photography/index.html>, 13 August 2008.
92. <http://www.modernamuseet.se/v4/templates/template5.asp?id=2776>, 27 May 2008. Anna Tëllgren has in her dissertation written about this period and how the photograph came to be viewed as art, using ten Swedish artists discussed from an international perspective. Anna Tëllgren, *Tio fotografer. Själsyn och bildsyn - svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv*, (diss.), Stockholm 1997.
93. Photography as art has certainly been an important part of modernism, with Alfred Stieglitz who introduced modernism in the USA at 291 Gallery in New York City, in surrealism, with Man Ray and Marcel Duchamp, at Bauhaus with Lazlo Moholy-Nagy, in Russian constructivism with Alexandr Rodtjenko, only to mention a few examples. But it was not until the 1970s that it was emphasized as an artistic medium equal to painting and sculpture in art museums.
94. Compare: Crimp 1993, pp. 66-83.
95. Crimp 1993, pp. 108-111. Compare with Roland Barthes who means that the photograph's *eidos* (Greek for form, idea, art or nature) is the chemical imprint. The moment we see depicted in the photograph, with which we are connected with in this image without code, belongs to the past. The photograph's noem is 'It was', he writes. Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography (La chambre claire 1986)*, transl. Richard Howard, London 1993.

-
96. Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' ('Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' 1936), transl. Harry Zohn, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, New York 1969.
 97. Crimp 1993, p. 114.
 98. Crimp 1993, p. 2.
 99. O'Doherty 1999, p. 14.
 100. Annica Karlsson Rixon, *7 fotografiska parafrafer av nordiska sekelskiftesmålningar* (1998). Karlsson Rixon also took part in *Against All Evens. 2nd International Biennial for Contemporary Art* (2003) and exhibited separately at Konsthallen 2006. Lotta Antonsson and Annika von Hausswolff took part in *Overground. Världsutställningen* at Konsthallen 1993. Lotta Antonsson exhibited separately in Stenasalen 2000. Together with Johan Zetterquist, Annika von Hausswolff exhibited drawings and collage in Stenasalen 1999.
 101. Crimp 1993, p. 15.
 102. Crimp 1993, p. 16.
 103. Benjamin 1969.
 104. The term 'the field of art' is used here with the meaning used by the French sociologist Pierre Bourdieu in his theory about cultural fields, where actors battle over something they have in common. See for example: Pierre Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field (Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* 1992), transl. Susan Emanuel, Stanford, California 1995.
 105. Compare with Nina Möntmann's argument about the problematic status of the art institution today. Möntmann, 2006, p. 8.
 106. Kim West, 'Godard som uppfostrare', *OEI* nr 37-38 2008, pp. 264–266.
 107. West 2008, p. 266.

Antiken som fundament.

Gipsar på Konstavdelningen, Göteborgs Museum 1890,
rum 136 eller 137.

FOTO: GÖTEBORGS STADSMUSEUMS ARKIV

Classical antiquity as a foundation.

Plaster casts in the Art Department, Göteborgs Museum, 1890,
room 136 or 137.

PHOTO: GÖTEBORG CITY MUSEUM



