

FIG. 6

24

Carl Larsson oglilar inte Lindholms hörnhägning.  
"Så kom Mohnet [av Eugen] att sitta. Inte precis illa, eburu jag  
förgäfves velat fått den bytt med Ekströms."  
(Brev från Carl Larsson till prins Eugen,  
Göteborg den 5 mars 1903.)

Carl Larsson is not entirely pleased with Lindholm's use  
of a corner: "And this is where *The Cloud* [by Eugen]  
ended up. Not all that bad, even though I tried in vain  
to have it change places with Ekström's piece."  
(Letter from Carl Larsson to Prince Eugen,  
Göteborg, March 5, 1903.)



FIG. 7

Carl Larsson om installationen av Fürstenbergska galleriet:  
 "Så här ser det ut genast man kommer in i Galleriet.  
 Den tavlan med hertiglig krona över (endast här i brevet!)  
 är E.K.H.s stammar [dvs prins Eugens Skogen 1892].  
 Under denna en liten, licen 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.)



FIG. 8

28

Molnet i hörnet.

Konstavdelningen 1905 med Eugens Molnet 1895.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Molnet i hörnet.

The Art Department, 1905, with Eugen's *The Cloud*, 1895.

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



FIG. 9

Skulpturer i siddoljus.

Rum 26, Göteborgs Museum 1905.

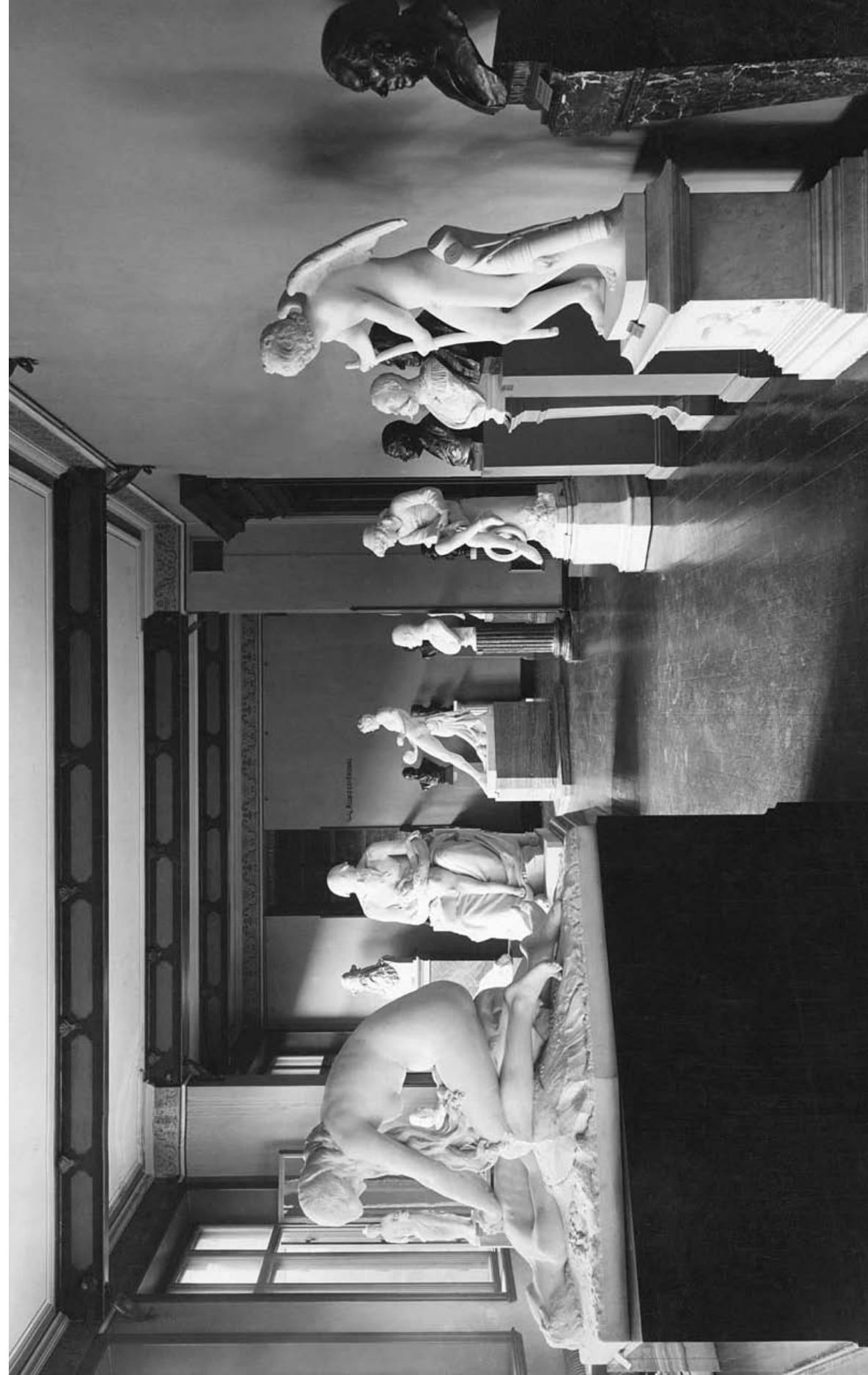
FOTO: AXEL HARTMAN, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FIG. 9

Sculptures with sidelight.

Room 26, Göteborg Museum, 1905.

PHOTO: AXEL HARTMAN, GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



30

FIG. 10

Förflyttad Fürstenberg.  
Galleriet i Ostindiska huset 1911.  
Foto: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FIG. 10

32  
Relocated Fürstenberg.  
The Gallery in the East India Company Building 1911.

PHOTO: GÖTEBORG MUSEUM OF ART



FIG. 11

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

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FIG. 11

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

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



FIG. 12

Modernism på museum.  
Rum 11, Göteborgs Museum circa 1920.  
Foto: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FIG. 12

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

PHOTO: GÖTEBORG MUSEUM OF ART

36



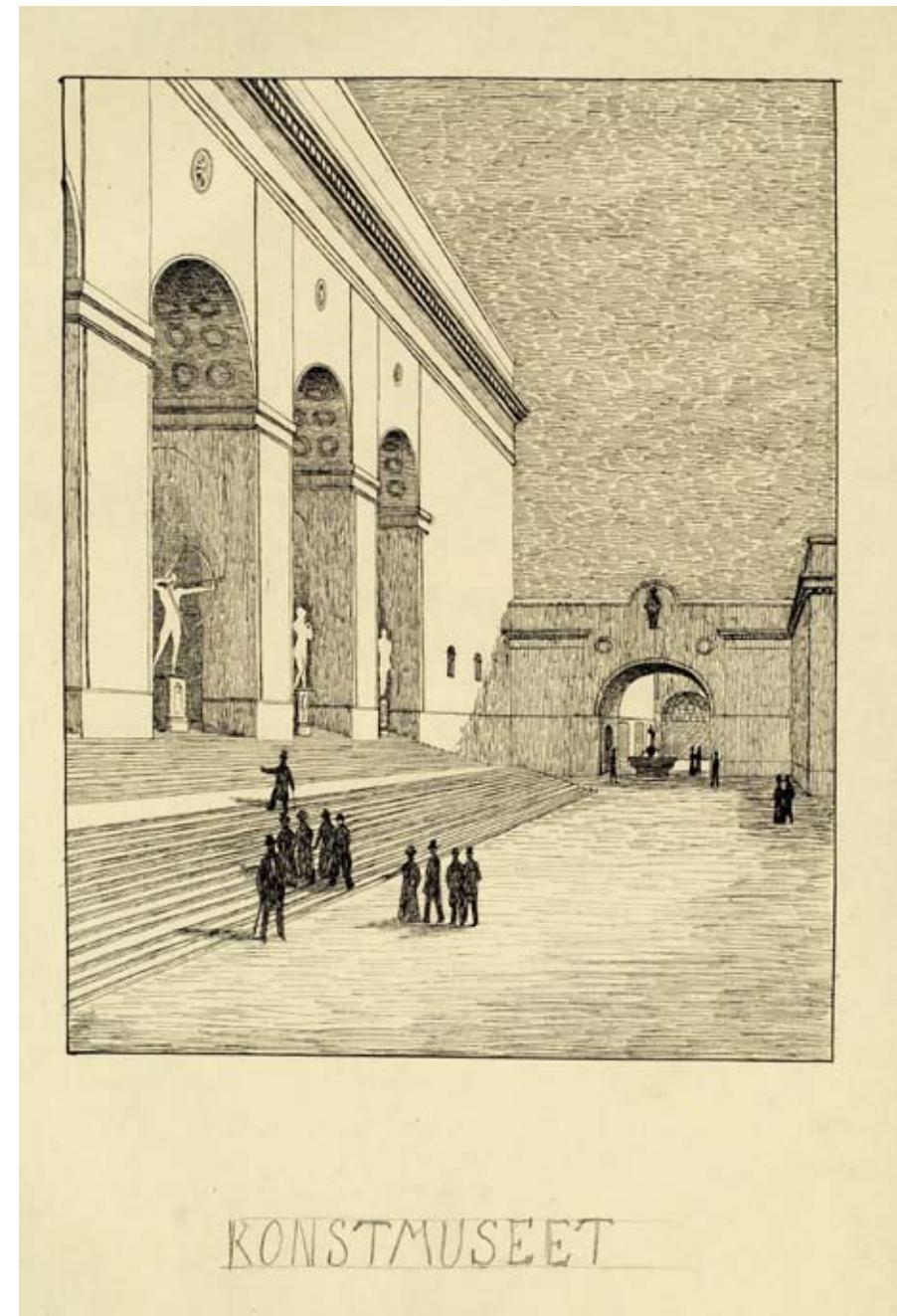
Konstens tempel.

Skiss av det blivande konstmuseet  
i Brödernas krönikा, cirka 1920.

FOTO: LARS NOORD, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FIG. 13

Temple of Art.  
A sketch of the proposed museum of art,  
the Brothers' Chronicle, circa 1920,  
PHOTO: LARS NOORD, GÖTEBORG MUSEUM OF ART



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

FOTO: LARS NOORD, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

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

PHOTO: LARS NOORD, GÖTEBORGS MUSEUM OF ART

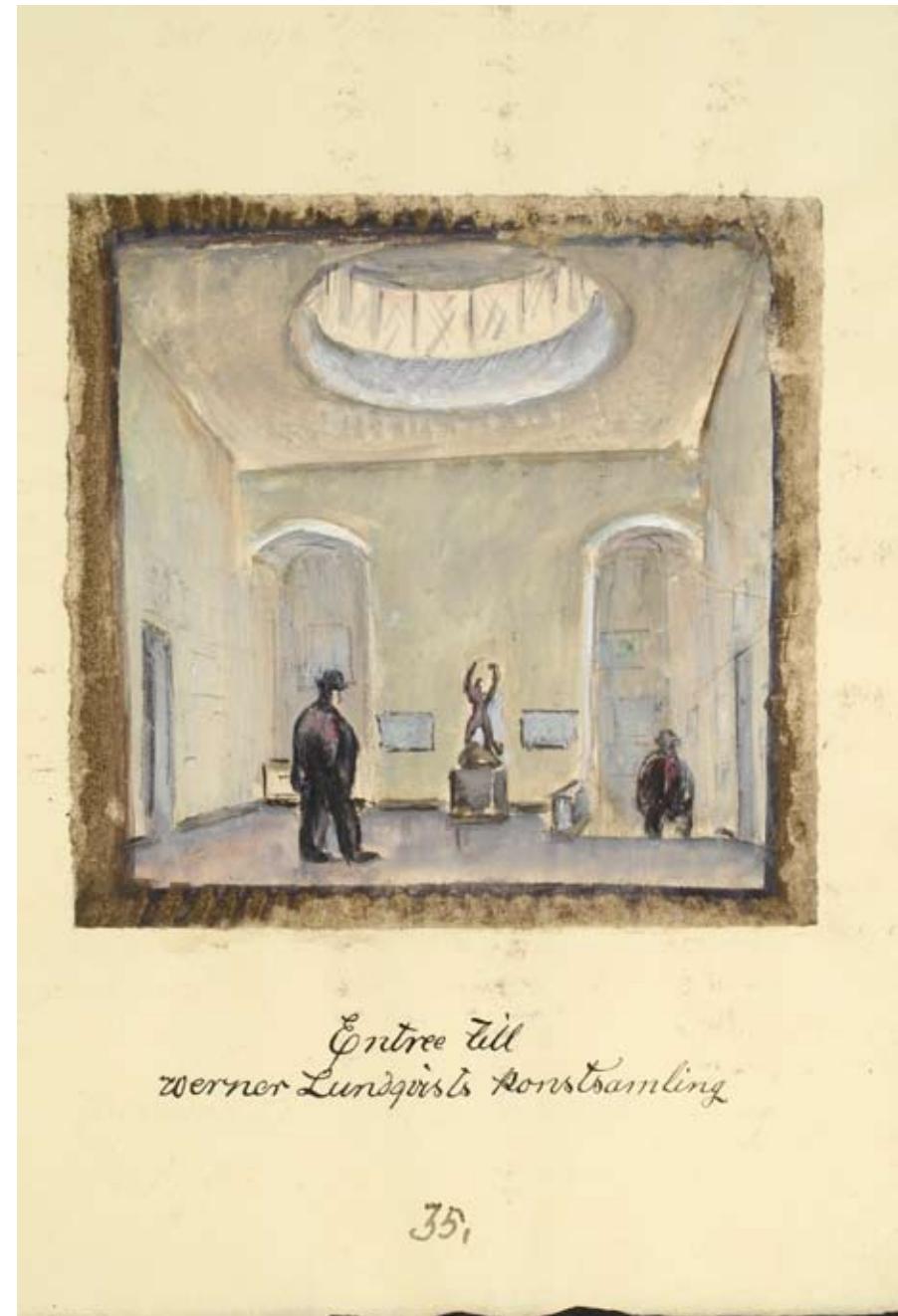


FIG. 15

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, GÖTEBORGS MUSEUM OF ART

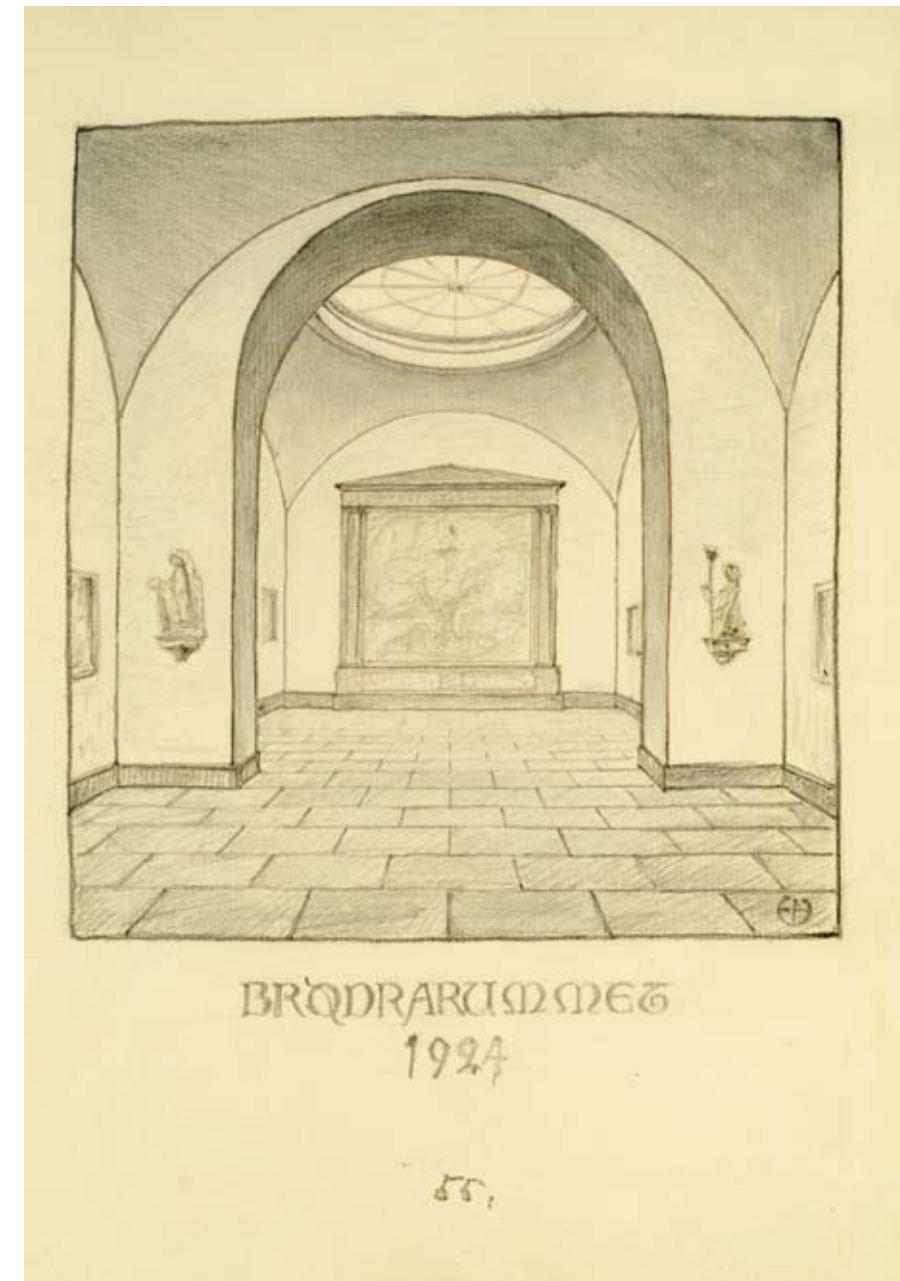


FIG. 16

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

FOTO: FRITZ BRUCE, GOTEBORG 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, GÖTEBORGS MUSEUM OF ART



FIG. 17

Rembrandts riddare med nederländska släktingar  
i mars 1925.

FOTO: ANDERS WILHELM KARNELL, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FIG. 17

Rembrandt's knight with Netherlandish kin,  
March 1925.

PHOTO: ANDERS WILHELM KARNELL, GÖTEBORG MUSEUM OF ART

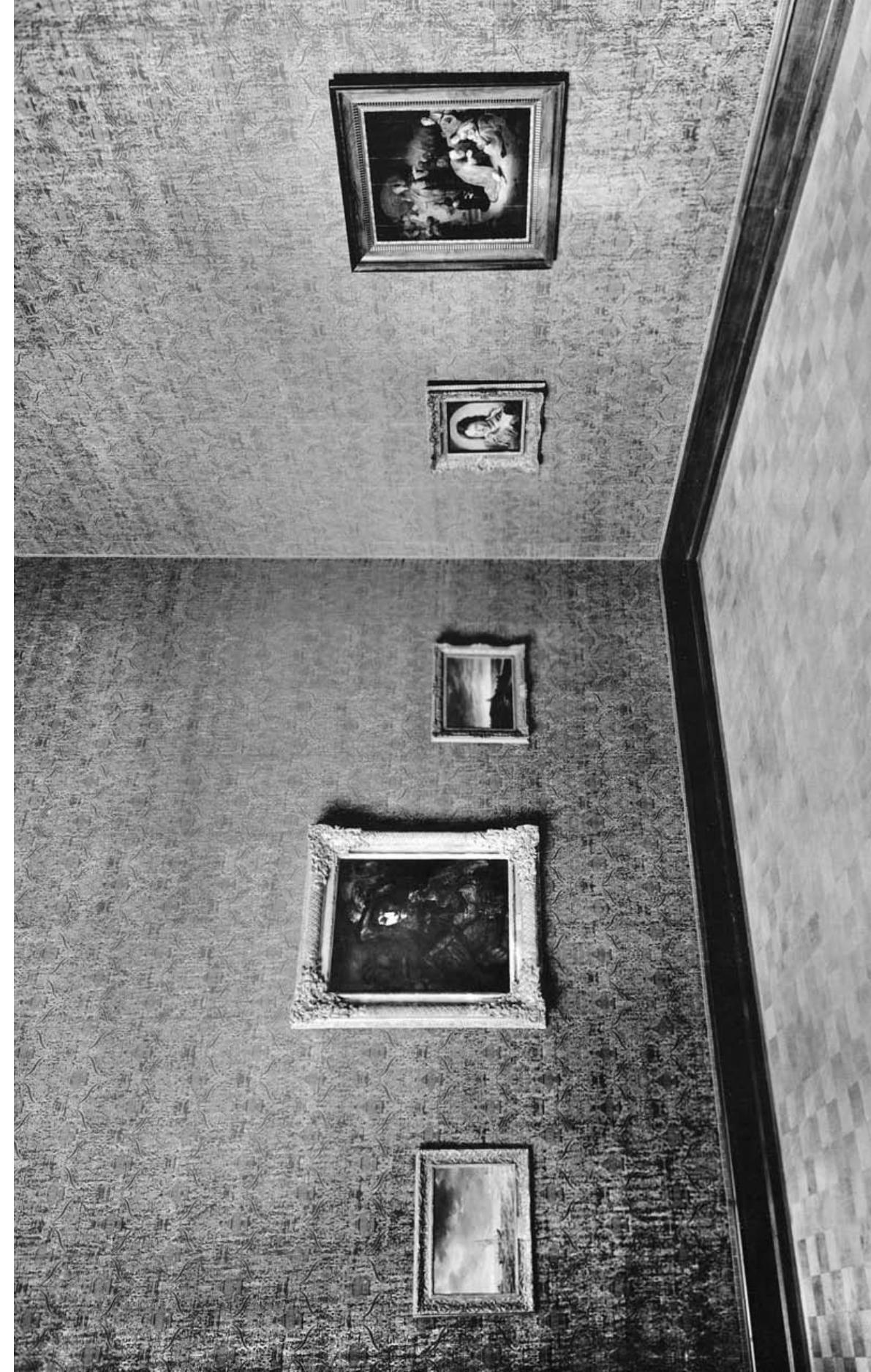


FIG. 18

48

Stillhistoriska 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: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM



FIG. 19

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

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FIG. 19

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

PHOTO: GÖTEBORGS MUSEUM OF ART

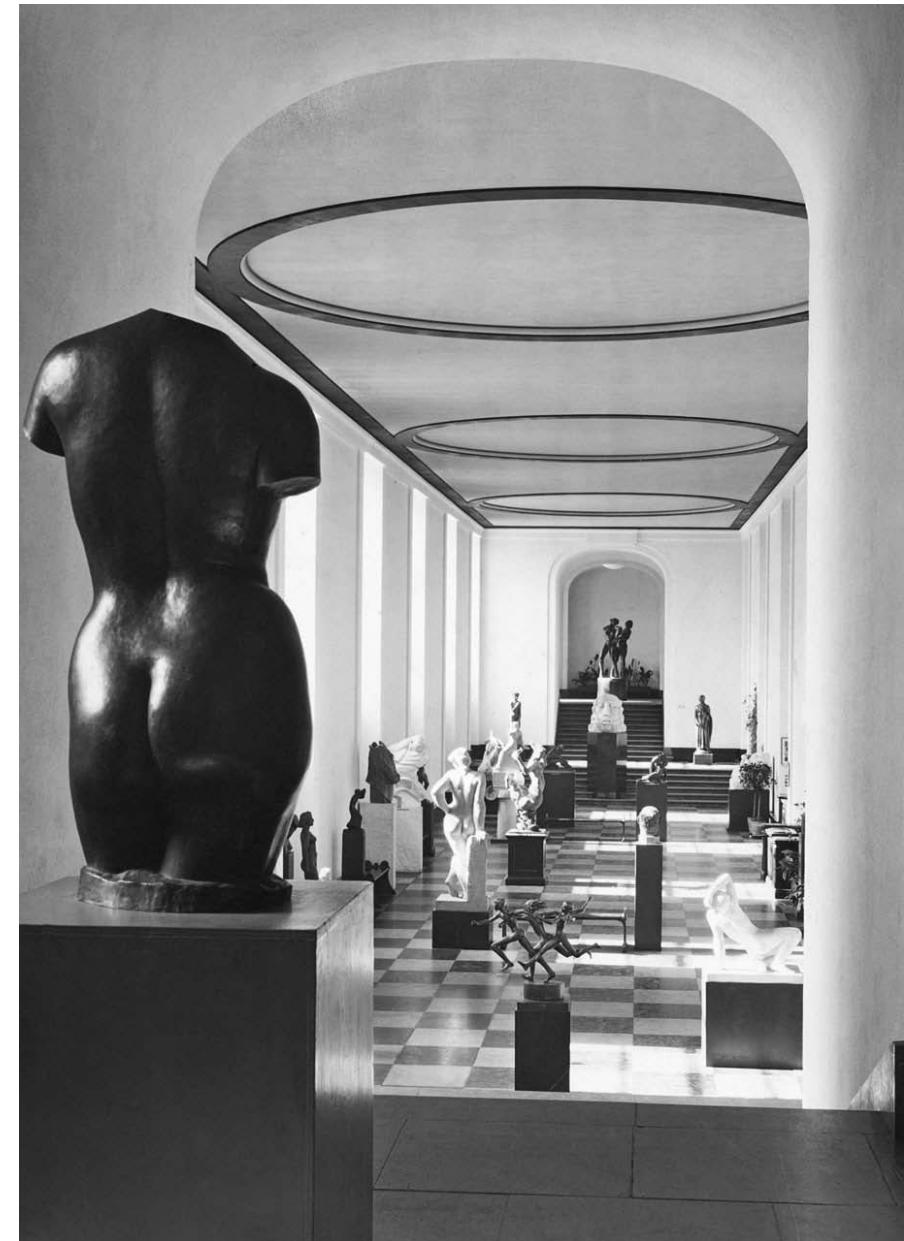


FIG. 20

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

FIG. 20

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

52



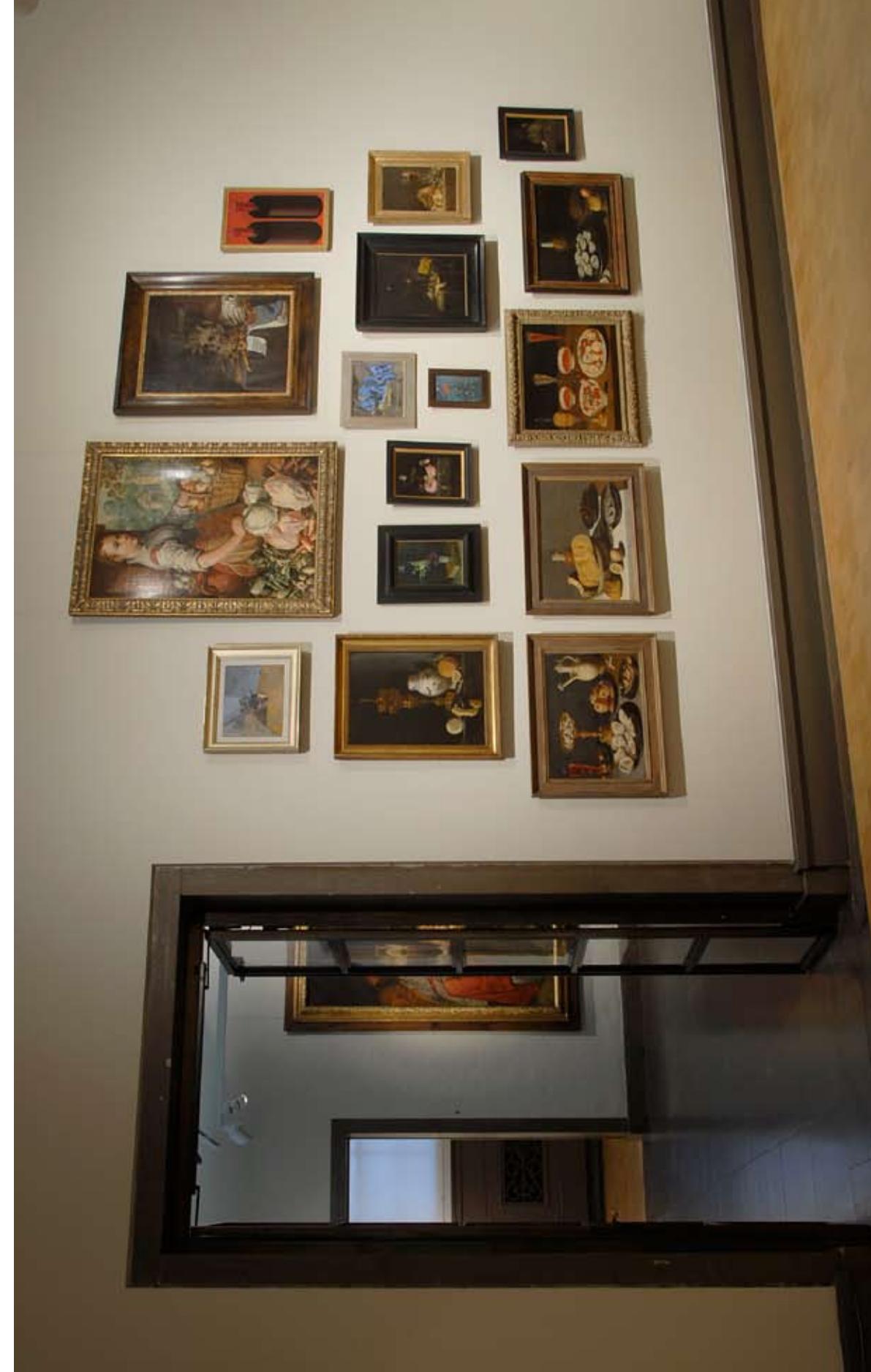
FIG. 21

Nyhängt.  
Stillleben i sal 8 våren 2009.  
FOTO : LARS NOORD, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FIG. 21

Recently hung.  
Still life in room 8, spring 2009.  
PHOTO : LARS NOORD, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

54

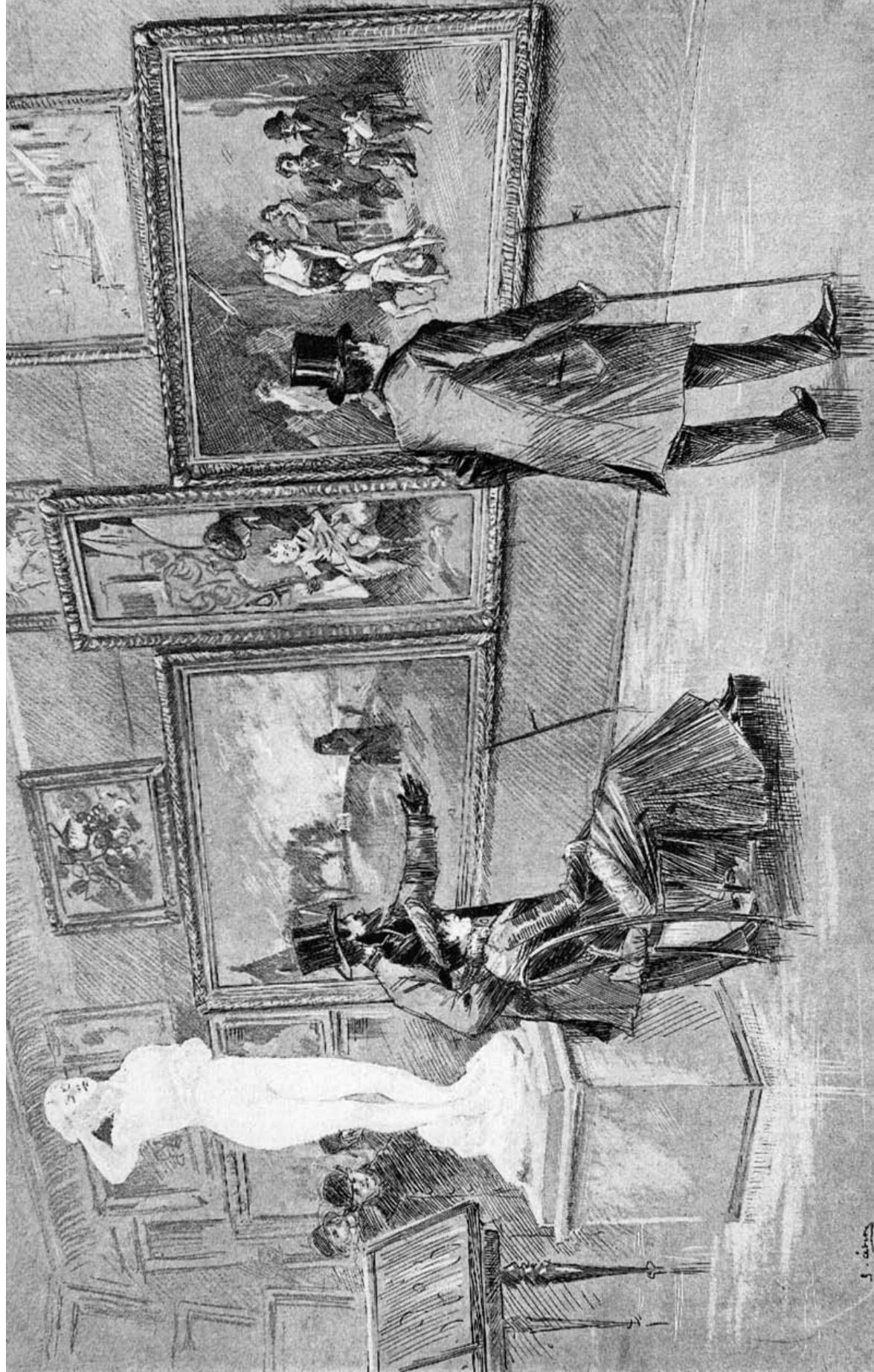


Konstbetraktelse. Gunnar Åberg,  
*Interior från Göteborgs Museum*, 1889.  
Format och lokal okända.

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

Häng dom högt

Hang 'em High



HÄNG DOM HÖGT

HANG 'EM HIGH

KONSTAFDELNINGEN 1861–1906

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

## **GÖTEBORGS MUSEUM.**

Vårdsam 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, var sig uti arkäologiskt och ethnografiskt hänseende, eller i fråga om landets djur- och vextverld, dess geologiska och mineralogiska naturförhållanden m. m.. Ävensom hvad an-

THE DEPARTMENT OF ART, 1861–1906

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 näringsflitens synpunkt, så vill Göteborgs  
Musei Styrelse härmed värdsamt inhjuda en  
och hvar, som fattar vigen af sådana sam-  
lingar, att till dem bidraga, förmedelst större  
eller mindre gåvor inom de områden, som  
å uppgjorda planen närmare angivsas. Sty-  
relsen bör ej lemla oannmärkt, att på detta  
sätt många sällsynt föremål kan blifva rädd-  
dadt undan glömska och förstöring, dch brin-  
gas inför den större allmänheten af nu lef-  
vande och kommande slägten.

Göteborgs Museum öppnade 1861 i Ostindiska huset med South Kensington Museum (senare Victoria and Albert) i London som närmaste förebild.<sup>1</sup> Idén hos Göteborgs burgna borgerskap, med Sven Adolf Hedlund i spetsen, var att museet skulle visa såväl de senaste tekniska landvinningarna, som natur- och konsthistoria.<sup>2</sup> Det skulle vara ett encyklopediskt museum, skriver Charlotta Hanner Nordstrand.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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 tavelsamling 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 skynke om midjan, emedan konsten ännu icke hunnit utträngा 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> It was to be an encyclopaedic museum, as Charlotta Hanner Nordstrand has observed.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> It was the Royal Society of Arts and Sciences in Gothenburg that had lodged this last with the museum.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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,<sup>8</sup> while the curator was the town architect, Victor

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

Tre år senare, 1864, inrättades Konstavdelningen i en sal med överljus i den västra flygeln 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.<sup>7</sup> Ansvarig för Konstavdelningen i egenskap av museistyrelsemedlem var från och med 1861 James J:son (Jameson) Dickson,<sup>8</sup> 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*.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup> 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 Myntkabinetts (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*.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup> 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’.<sup>12</sup> He came to Gothenburg with the help of Viktor Rydberg, with whom he was soon to fall out, however.<sup>13</sup>

---

sedermera 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”.<sup>12</sup> Till Göteborg kom han med hjälp av Viktor Rydberg, som han dock snart blev ovän med.<sup>13</sup>

Wirsén ”ordnade samlingarna och vägledde inköpen”, skriver Axel Romdahl i en historik. Han höll även föreläsningar på det estetiska området på Göteborg Musei Ritskola (senare Valands konstskola) inrättades som 1865.<sup>14</sup> 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 substansiell del av museets samlingar, och han fortsatte att utöva ett starkt inflytande över inköp och kvalitetsbedömningar.<sup>15</sup> 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 ansenliga beloppet 1000 kr och skänktes till museet.<sup>16</sup> 1878 lämnade Wirsén Göteborgs Museum för att följande år bli invald i Svenska Akademien. Hans tjänst delades då upp i en intendants- och en bibliotekarietjänst. Detta är ett första steg i den professionaliseringssprocess 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.<sup>17</sup> 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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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).<sup>17</sup> 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 oförminsad 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> Gipsavgjutningarna efter antika skulpturer inte inträdde. Vid denna tid blir museets inriktning mot nordisk konst allt tydligare.

#### BERNDT LINDHOLMS TID 1878–1905

Med denna tämligen ansenliga samling tilltog behovet av genombänkta 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 *Snöklackan* (marmorversionen 1885). Barnet och skulpturen bildar pendanger genom sina vridna kroppsställningar men samspelear även med alla diagonaler och vinklar i hängningen.

FIG. 5

FIG. 22

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.<sup>18</sup> 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,<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.

Den andra tidiga dokumentationen är en teckning av Gunnar Åberg från 1889.<sup>20</sup> 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 *Snöklackan* på en böjträstol. Några mindre aristokratiska skepnader från de lägre klasserna skymtar i bakgrunden, kanske konstnärer.

Vi kan förstås inte ta teckningarna för sanningsvitnen 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 taklistan. 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> Detta kan illustreras av att Lindholm satt modell för Larsson följande år när denne blivit ålagd att även undervisa i skulptur.<sup>23</sup> 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).<sup>24</sup>

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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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).<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup> 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 ritskolan 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.<sup>25</sup> 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 konsthistorieskrivningen. 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 öfverensstämmende med sitt eget temperament”, skriver efterträdaren Axel Romdahl på Lindholms 70-årsdag.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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 bohusländerna naturen ett studium”, skriver Kjell Hjern.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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 Salmssons *Vitbetsrensare i Picardie*, efter att ha refuserats av statens inköpsnämnd (Nationalmuseum), 1885 Johan Krouthénns *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 meritorious, 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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 Salmsón’s *Hoeing 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’.<sup>30</sup> In Lindholm’s day there were further acquisitions that would later

representerad på ”ett förträffligt sätt”.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

Museets styrelse försökte hindra Lindholm från att recensera de inköpta målningarna i årsberättelserna, något han emellertid fortsatte att göra.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> Den kom att gå till Axel Romdahl.

Romdahl är också den ende som tidigare skrivit om företrädarens hägningspolicy. Lindholm ”hade nog placerat tavlorna efter ungefärliga 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.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

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 effektfullt 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.<sup>31</sup>

The museum board did its best to prevent Lindholm from reviewing the new acquisitions in the museum year-books, but he continued regardless.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

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”.<sup>36</sup> 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 Högreståndsinteriörerna 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.<sup>37</sup> I Göteborg förefaller konstnären Geskel Saloman ha tillverkat ramar för Konstföreningen från och med 1858, varav några fortfarande finns i museets ägo.<sup>38</sup>

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 vandringen i salarna följe ett i stort sett ett kronologiskt upplägg. Detta konsthistoriska paradigm hade under 1700-talets mitt börjat ersätta ett tidigare sätt att arrangera konstverken där man strävade efter kontrastverkan.<sup>39</sup> 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.<sup>36</sup> 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 scrims (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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup>

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.<sup>39</sup> Under 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. Betraktarens förmåga mättes i hur väl han eller hon kunde formulera sina analyser av verkens styrkor och svagheter. Konnässörskap var en performativ egenskap, som försatte visuella färdigheter och sociala och verbala förmågor, enligt Andrew McClellan.<sup>40</sup>

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 översiktskunskap. 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 doltts 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.<sup>41</sup> 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.<sup>40</sup>

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.<sup>42</sup> 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 följen att större delen av stadsbefolkningen uteslängdes. 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.<sup>43</sup> (Som jämförelse betalades ett dagsverke 1860 med cirka 1,50 riksdaler.)<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> Göteborgs befolkning uppgick år 1900 till drygt 130 000.<sup>47</sup> 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 qvinnor af arbetarklassen som vi söndag efter söndag känt igen..."<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup> Idag är andelen arbetarklass bland museibesökarna väsentligen mycket lägre än under 1800-talet.<sup>50</sup> 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.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> (By way of comparison, the wages for a day's labour in 1860 was 1.5 riksdaler.)<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> Given that Gothenburg's population in 1900 was approximately 130,000,<sup>47</sup> 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 stämda färg-harmonier 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.”<sup>51</sup>

#### 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.<sup>52</sup> 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 neutralisering, och museet blir lik en lagerlokal över all konsthistoria.<sup>53</sup> Kraven på att göra kvalitetsmässiga urval växte under 1800-talet. Vid Nationalmuseum gjordes den första omfattande reduceringen av utställda objekt på 1880-talet.<sup>54</sup>

---

have recognised Sunday after Sunday.<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup> Today the proportion of working-class visitors is considerably lower than it was in the nineteenth century:<sup>50</sup> 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.’<sup>51</sup>

---

#### 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.<sup>52</sup> 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, Telegrafen 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 museibyggnader 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 konstnärsateljéer. Överljussalarna på översta våningen användes huvudsakligen för måleri, medan de sidoljusförsedda 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.<sup>55</sup>

Belysningsfrågan har att göra med vem museibyggnaden är till för. Blir svaret ”för konsten” vore totalt mörker det bästa ur bevarandessynvinkel. 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 konstsaker, inte en arbetsplats för konstnärer. Han avfärdade därför en byggnad med enbart norrljus.<sup>56</sup>

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.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup>

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.<sup>55</sup>

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.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> Vid invigningen av den nya museibygnaden vid Götaplatsen under jubileumsutställningen 1923 var så kallad dagsljasarmatur installerad i taket.<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup> 1896 sker en ny omhängning till nya, mer rymliga salar. De Melinska antiksamlingsarna delas nu upp i tre salar, en för varje tidsepok.<sup>61</sup> Detta är gipsernas storhetstid. Därefter sker en successiv kompression av utställningsutrymmet och magasinering av skulpturerna.<sup>62</sup>

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 lokaler och ljuset. Takfönstren lägger ofta hörnen i halvkugga. 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

FIG. 40

FIG. 8

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.<sup>56</sup>

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.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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,<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup>

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

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.<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup>

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 Callmander.

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.”<sup>65</sup>

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.<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup>

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 Callmander 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.<sup>66</sup> 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) tillträddes 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 arbetsstider, 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.”<sup>67</sup>

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.<sup>68</sup> Björn Fredlund har ändå pekat på att arbetet vid Nordiska Museet under Bernhard Salin hade stor betydelse för Romdahls syn på utställningsestetik och museipedagogik.<sup>69</sup> 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 nyttillträdd intendent i Göteborg en tvåveckorsresa till Tyskland, för att studera ”anordningar, utställnings- och katalogiseringssmetoder”. Han besökte museer i Berlin, Dresden, Leipzig, Braunschweig och Hamburg. På vägen stannade han även till i Köpenhamn.<sup>70</sup> 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’<sup>65</sup>

- 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.<sup>66</sup> 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) blev kurator av delen om konst i 1906. Hans efterträdare, Alfred Westholm, beskrev Romdahl som en jovial karaktär som generöst delade med sig av idéer och suggester. Han drev Konstmuseet med ett minimum av personal och ’loathed bureaucrats and bureaucracy more than any other man I have met’, som Westholm sade. ’He despised 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.’<sup>67</sup>

Romdahl hade tidigare arbetat som assistent kurator i delen om gravyrer vid Nationalmuseum och Nordiska Museet (Nordiska Museet) i Stockholm, och beskrev sig själv som ’a green young man’ när han tog över ledningen i Göteborg.<sup>68</sup> Fortfarande, som Björn Fredlund har pekt ut, har Romdahls arbete vid Nordiska Museet under Bernhard Salin haft stor betydelse för Romdahls syn på utställningsestetik och museipedagogik.<sup>69</sup> 1905 hade Romdahl disputerat i Uppsala på en avhandling om Pieter Brueghel den äldre. Många av forskningarna 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 nyttillträdd intendent i Göteborg en tvåveckorsresa till Tyskland, för att studera ”anordningar, utställnings- och katalogiseringssmetoder”. Han besökte museer i Berlin, Dresden, Leipzig, Braunschweig och Hamburg. På vägen stannade han även till i Köpenhamn.<sup>70</sup> Denna resa skulle följas av många fler.

Den nye intendenten hade en mångsträngad lyra. Han var en omvitnat stor social begåvning och medlem av mångahanda sällskap och föreningar varav inte minst Hemvänet 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 föryngrar museets samlingar. Han skriver i museets årstryck 1909 att man inte bör ”sluta museisalarna för den tid som kommer”.<sup>71</sup>

Han hade två konkurrenter om intendentstjänsten, Karl Wählén vid Nationalmuseum och den svensk-amerikanske konstnären Birger Sandzén. Valet av Romdahl som efterträdare till Berndt Lindholm kan uppfattas som ett paradigmshift. 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, akademien 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 ändå 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.<sup>69</sup> 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.<sup>70</sup> 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 to reckon 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’.<sup>71</sup>

He had had two competitors for the position of curator, Karl Wählén 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.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup>

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.<sup>74</sup>

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”.<sup>75</sup> Romdahl föreslår inköp av grafik och skulpturavgjutningar. ”Gamla kopparstick”, skriver han, ger både skönhetssupplevelser ”och historiska kunskaper om mångahanda ting”, som hur människor bodde, klädde sig och levde.<sup>76</sup>

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 ...”<sup>77</sup> Syns bäst gör tyvärr den som tar plats och hojtar högst.

Romdahl intar här en position som museiskeptiker.<sup>78</sup> Till konstens osynliggörande på museerna bidrar, enligt Romdahl, besökarna som strömmar förbi den: ”ingenting är fördärfligare än [--] promenera i tafvelgallerier som på en gata”.<sup>79</sup> 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.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup> 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.<sup>74</sup>

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’.<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup>

---

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, hällre då föräldrar och barn, kusiner och sysslingar.” 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 sammantföra 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 ’oppå väggarna’”<sup>80</sup>

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 fyllt 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.<sup>81</sup> 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’.<sup>77</sup> Unfortunately, whatever seizes pride of place and shouts loudest will be most visible.

Romdahl here adopts the stance of a museum sceptic.<sup>78</sup> 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’.<sup>79</sup> 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’’<sup>80</sup>

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.<sup>82</sup>

Jämfört med Lindholms tid arrangerades samlingarna glesare. Målningarna hängdes inte längre över hörn eller ram mot ram. I ett samtida vitnesmål 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 fjärdededlar var donationer.<sup>83</sup> Romdahl beklagar de besvärliga lokalerna, i synnerhet de i den äldre västra flygeln. För att dämpa ljuset sätts ytterligare jalusier upp. I en första omhängning 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 understyrker emellertid att skälet minst lika mycket varit konstnärliga som historiska.<sup>84</sup> 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.<sup>85</sup>

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.<sup>86</sup> Forskningsresorna (som för Romdahls del även inbegrep mycket av livets goda) förde honom till Europas ledande museer. Han var mäktad 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.<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup>

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.<sup>83</sup> 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 rehanging 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.<sup>84</sup> 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.<sup>85</sup>

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 förfimmelse av lyx och välbehag, som understödde konstnjutningen”.<sup>87</sup>

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 stihistoriska 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.<sup>88</sup>

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.”<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup> 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 tidsprägeln 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 konstslöjdsmuseum av konstmuseet.”<sup>91</sup> När detta skrevs på 1940-talet hade modernismens sparsmakade utställningsestetik 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 försvara för museibesökaren att koncentrera sig på den förstnämnda.<sup>92</sup>

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 tillåts 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.<sup>86</sup> 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’.<sup>87</sup>

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.<sup>88</sup>

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.’<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup> 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”.<sup>93</sup>

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”.<sup>94</sup> 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 dilettanter (i ordets gamla mening, dvs. någon som ägnar sig åt konst för nöjes skull). I Berlin är konsten historiskt ordnad, vilket ger konsthistorie-studenterna ”de yppersta illustrationer i original till handböcker-nas text”.<sup>95</sup> 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 epo-erna. Det betonar mer det *tidlösa* än det *tidstypiska* i konstverken”.<sup>96</sup>

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 pla-cera 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’.”<sup>97</sup>

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 museitrottethet som drabbar besökarna i mötet med stora, dåligt ordnade samlingar. Det handlar, enligt Bergh, om att skapa ”skönheitsvärldar”

---

when he made a museum of applied arts out of a museum of art.<sup>91</sup> 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.<sup>92</sup>

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’.<sup>93</sup>

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’.<sup>94</sup> 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’.<sup>95</sup> 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*’.<sup>96</sup>

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).<sup>98</sup> Han berömmrar 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 samlingsarna 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.<sup>99</sup> Hans rapporter om museitekniska problem mångfaldigades i ett fåtal exemplar varav några hittade vägen till Sverige.<sup>100</sup> 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.<sup>101</sup> 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 curatorn som konstnär.<sup>102</sup> 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 omgestaltung främst gynnade måleriet. Sidofönstren, som gav skulpturerna volym, byggdes för till förmån för överljus som inte bländar och ger ett jämnt ljus på väggarna. Skulpturen betraktade han, skriver Bjurström, ”endast som ett dekorativt ackompanjemang till måleriet”.<sup>103</sup>

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’.<sup>97</sup>

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).<sup>98</sup> 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.<sup>99</sup> His reports on the museum's technical problems were circulated in a handful of copies, of which a couple found their way to Sweden.<sup>100</sup> 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.<sup>101</sup> 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.<sup>104</sup> 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.<sup>105</sup>

Fokusering förutsätter exkluderings. 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.<sup>106</sup> 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 skönheitsverld bör vara en elitsamling”.<sup>107</sup> Idén om elitmuseet är på flera plan kontradiktionsrik med användandet av stilhistoriska 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.<sup>108</sup> Verkets konsthistoriska plats och immanenta estetiska värde träder i förgrunden medan ämnensval 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.<sup>102</sup> 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’.<sup>103</sup>

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.<sup>104</sup> 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.<sup>105</sup>

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.<sup>106</sup> 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.<sup>109</sup> 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.<sup>110</sup> 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 översiksverken som exemplifierande milstolpar.<sup>111</sup>

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 konsthistoriska värden i de konsthistoriska samlingarna och vice versa.<sup>112</sup> Han för fram Osvald Siréns museiskeptiska ståndpunkt att målningar på museer rycks ur sitt ”naturliga” sammanhang och att ”deras inre stämma” inte kan höras när de överröstas av nya grannar.<sup>113</sup>

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.<sup>114</sup> Han vill, liksom Valentiner, även inrätta ett ”De levandes museum” för modern konst, efter förebild från hur Luxembourgmuseet i Paris tidigare fungerat. Efter konstnärens död skulle de bästa verken flyttas till kvalitetsmuseet, resten säljs 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’.<sup>107</sup> 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.<sup>108</sup> 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.<sup>109</sup> 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.<sup>110</sup> 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.<sup>111</sup>

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.<sup>112</sup> 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).<sup>115</sup> 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 ...”.<sup>116</sup>

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 uppe: ”Varje sal ska bli så bra som den kan bli”, skriver Romdahl. Huvudnummer kan ackompanjeras av andra goda verk som ger en steograd 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.<sup>117</sup> Ett konstmuseum är först och sist ett konstmuseum, skriver Romdahl, inte ett konsthistoriskt museum.<sup>118</sup> Denna formulering ligger nära Berghs om att ”det är ett konstmuseum det är fråga om och icke ett kulturhistoriskt”.<sup>119</sup>

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 trärder 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”.<sup>120</sup>

Man ska hänga konsten så att det ser bra ut, utan ängslan för årtal eller skolor, skriver Romdahl 1932.<sup>121</sup> 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 tidsskede ömsesidigt kläda varandra. Icke alla konstverk från en tidsepok äro syskon eller ens kusiner och ibland kan ’släkten vara värst’”.<sup>122</sup> 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.<sup>113</sup>

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-lifes is vandalism’, he insisted.<sup>114</sup> 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.<sup>115</sup> 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’.<sup>116</sup>

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.<sup>117</sup> An art museum is first and foremost an art museum, wrote Romdahl, not an art-historical museum.<sup>118</sup> 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’.<sup>119</sup>

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, Eugéne Jansson och Nils Kreuger – av färgmässiga skäl.<sup>123</sup>

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 konstmuseibyggnad eller en mer omfattande ombyggnad av museet på Hamngatan. 1911 reste han åter till Köpenhamn och Tyskland för att studera nya museibyggnader,<sup>124</sup> 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.<sup>125</sup>

Romdahls arbetssätt 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.<sup>126</sup>

Frekventa nyinstallationer till trots fanns en grundläggande struktur. Det äldre måleriet placeras 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.<sup>127</sup> Idén till infärgningen av gipserna fick Romdahl från Tyskland.<sup>128</sup>

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'.<sup>120</sup>

We should hang art so that it looks good, without being anxious about date or school, wrote Romdahl in 1932.<sup>121</sup> 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'.<sup>122</sup> 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, Eugéne Jansson, and Nils Kreuger – for reasons of colour.<sup>123</sup>

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,<sup>124</sup> 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.<sup>125</sup>

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.<sup>126</sup>

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.<sup>129</sup>

Några år senare, hösten 1914, genomfördes en större omdisponering 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 nyttillskott. Rummet målades om i ljusa färger: grågult och grågrönt och de målade glasfönstren byttes mot klarglas.<sup>130</sup> 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 domineras museets salar av oljemålaleri, 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 verkningsfullt och egenartat än vad oljemålaleri 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 slöjdforeningens tidskrift*.<sup>131</sup> *Rinnande vatten* förblev länge en solitär i samlingsarna och är idag deponerad på Röhsska museet.<sup>132</sup>

Gipssamlingen fick alltså maka på sig för samtidsskulpturen. En hel del magasinerades, annat forslades en sal till vänster i bottenvåningen med gråröda väggar, dit även de blyinfattade fönstren flyttades.<sup>133</sup> Samlingen har visserligen stort värde för konstundervisning, konstaterar Romdahl, men ett museum ska i första hand visa originalkonst.<sup>134</sup>

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.<sup>135</sup> 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.<sup>127</sup> Romdahl got the idea of tinting the plaster casts from Germany.<sup>128</sup>

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.<sup>129</sup>

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.<sup>130</sup> 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

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.<sup>136</sup> Trapphallen i den västra flygeln installerades från slutet av 1916 med tidigt 1800-talsmåleri och arkitekturen gjordes med enkla dekorativa tillägg mer empirelik.<sup>137</sup>

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 bohemien 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.<sup>138</sup> 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.<sup>139</sup> 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 museum 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.<sup>140</sup> Salen dekorerades med målade väggfält som var tänkta att associera till svenska 1700-tal. Lundqvist köpte också in några stolar och småbord för att ge rummet en tidston.<sup>141</sup> 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 slöjdforeningens tidskrift*.<sup>131</sup> *Running Water* was long to remain the solitary example in the collections, and today is deposited at the Röhsska Museum.<sup>132</sup>

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.<sup>133</sup> The collection was certainly of immense value for teaching art, Romdahl conceded, but in the first instance a museum ought to show original art.<sup>134</sup>

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.<sup>135</sup> 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.<sup>136</sup> 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.<sup>137</sup>

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.<sup>138</sup> 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.

FIG. 15

FIG. 15

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.<sup>142</sup>

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* (numera 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 Rembrandtteckningar. ”Det var med gripenhed och djup tacksamhet jag öppnade detta sanktuarium”, skriver Romdahl.<sup>143</sup> 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 ge ledning för rummens slutgiltiga anordning och inredning”, skriver Romdahl.<sup>144</sup>

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.<sup>139</sup> 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 Lundquist’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.<sup>140</sup> 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.<sup>141</sup> 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.<sup>142</sup>

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 museibyggnaden förvandlades Templet från esoterisk dröm till tegelklädd verklighet.<sup>145</sup> Att en av arkitekterna, Sigfrid Ericson (1879–1958), tillhörde Bröderna är knappast ovidkommande.<sup>146</sup>

Arkitekterna Sigfrid Ericson och Arvid Bjerke (1880–1952) drog de fulla konsekvenserna av tempelkonceptet. Museet placerades på sluttningen av stigningen upp mot Lorensbergs villastad, vars mer oregelbundna nationalromantiska utseende effektivt doldes, med följd 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 transportereras till en mer andlig nivå. Trapptemat 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 högtravande 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 omväldens blickar.

Museets båda huvudarkitekter, Bjerke och Ericson, karakteriseras 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 golvbeläggningen. Ericson ville genomgående ha sexkantiga tegelplattor som han sett i italienska museer medan Romdahl föredrog parkett.<sup>147</sup> 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.<sup>143</sup> 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 GÖTAPLATSEN, 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.<sup>144</sup>

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.<sup>145</sup> That one of the architects, Sigfrid Ericson (1879–1958), was a member of the Brothers is hardly irrelevant.<sup>146</sup>

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 bätttras 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.<sup>148</sup> Övervåningens övriga salar fick nu även profilerade lister under taken och kalkstensramningar kring dörröppningarna. Några dörrar flyttades för att ge lokalerna ett mer varierat uttryck.<sup>149</sup> Lundqvist donerade ytterligare medel till utformningen av 1700-talssalen, som försågs med målade bärder och nyklassicistiska möbler.<sup>150</sup> 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”.<sup>151</sup>

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.<sup>152</sup>

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.<sup>147</sup> 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.<sup>148</sup> 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.<sup>149</sup> Lundqvist donated yet more

tursamling var vid inflyttningen inte mycket att skryta med. Romdahl bestämde sig för att förpassa det mesta av den till magasinen. Vid öppnandet 1925 var hallen därför av nödvändighet sparsmakat installerad. Det första besökaren såg var Carl Milles *Dancers*. 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 trappavssatsen innanför en fontän av Milles (nu flyttad till det västra trapphuset, utanför Grafiksamlingen). Den västra kupolhallen innehöll en enda skulptur, Bengt Erland Fogelbergs monumentalala huvud av den fornordiske 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 gravyrsamlingen och studierummet. I sistnämnda höll Romdahl de konsthistoriska seminarierna. Med hjälp av Lundqvist införskaffades under inflationsåren efter Första världskriget värdefull konstlitteratur från tyska antikariat. Romdahl tycks ha använt både de inköpta reproduktionsverken och tecknings- och grafiksamlingen som underlag för seminarierna.<sup>153</sup> 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.<sup>154</sup> 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”.<sup>155</sup>

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.<sup>156</sup> 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.<sup>150</sup> 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’.<sup>151</sup>

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.<sup>152</sup>

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 chess-board 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.<sup>157</sup> 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 Nederländerna rummen, tre mindre kabinett vars huvudnummer var Rembrandts *Riddaren med falken*. Strängt kronologiskt borde dessa ha besöks före Barockhallen, som domineras av David Klöcker Ehrenstrahl. Men där fanns också en skillnad i anslag. De Nederländerna rummen med väggar klädda med mörkröd och kastanjebrun brokatell donerad av Gustaf Werner var utformade som små sanktuariet.<sup>158</sup> I det första hängde museets enda italienska (sic!) renässansarbete, Paris Bordones *Jupiter och Io*. I det andra rummet fanns huvudsakligen nederländerna och flamländska porträtt, landskap och stilleben. Slutligen, i det tredje kabinetet, 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 gnags 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 monumentalala fasaden är ansländande. Romdahl var som sagt inte nöjd med de stora salarna på Nationalmuseum som förminkade konsten, särskilt den samtida, och tycks ha varit mycket aktiv i diskussionerna med arkitekterna om det nya museets utformning.<sup>159</sup>

Efter att ha återvänt till Barockhallen kunde besökaren fortsätta rakt fram igenom en fil av salar med företrädesvis svenska 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. Parallelt 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.<sup>153</sup> 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.<sup>154</sup> 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.<sup>155</sup>

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.<sup>156</sup> 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.<sup>157</sup> 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.<sup>158</sup> 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-lifes. 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 verklige Parisersvensken bland sina samtida”.<sup>160</sup> En senare generation Parisersvenskar får alltså ge glans åt honom. Denna omvända orsakverkanrelation 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 monumentalna *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 ställdes ut på museet/konstföreningen under 1800-talets andra hälft. Hanner har pekat på att de flesta av dessa hängdes undan under Romdahls tid.<sup>161</sup> 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 Konstnärsförbundarna, hade svårt för 1800-talets anekdotiska och sentimentalna 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.<sup>159</sup>

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 Sergel 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’<sup>160</sup> 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 Sergelgallerierna, Barockhallen och Forsbergssalen hade vitpustade stenväggar.<sup>162</sup> Taklisterna är olikartat utformade. Barockhallen fick ett blågrått betongtak med bladguldornament, 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.<sup>163</sup> Det råder ingen tvekan om Romdahls mycket stora beundran för Arosenius I kabinetet 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 mästerwerk”.<sup>164</sup>

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 ställdes vissa specifika krav blev rumsfoljen 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 chokladmjölkbrunt, de två mindre rummen i öster gick i vitt och rött, medan salen för Fürstenbergs utländska samlingar fått terrakottafärgad väv.<sup>165</sup>

---

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.<sup>161</sup> 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, *Hoeing 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.<sup>162</sup> 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 följe 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”.<sup>166</sup> 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 samlingsarna 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 tavorna och Tor Hedberg säger sig föredra vita väggar i alla rum.<sup>167</sup>

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 Fjästad – 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.<sup>163</sup> 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’.<sup>164</sup>

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.<sup>165</sup>

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’.<sup>166</sup> 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 förstås 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 fyldt av skisser, planritningar, verksförteckningar och beskrivningar av de enskilda verkens kvaliteter.<sup>168</sup> Bröderna kan karakteriseras 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 Göteborgsmålarna 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 Skovgaards *Adam ensam i lustgården* och Poul Christiansen *Den unge Dante hälsar Beatrice* kunde museet ändå disponera friare.

Romdahl var angelägen om hängningens estetiska verkan. Han betonade, som framgått ovan, vikten av att målningarna fungerade till sammans 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. Väggarna arrangerades symmetriskt, något som är kännetecknande för 1920-talsklassicismens interiörer. Ett dominerande mittstycke flankerades av mindre målningar.<sup>169</sup> Romdahl arbetade även med teman där verk tillåts kommentera varandra 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.<sup>167</sup>

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 Fjäestad – 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.<sup>168</sup> 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.<sup>170</sup> 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 arkitekturen så tillät hade utsikten från ett rum till ett annat använts till att hänga en ansländande målning i blickfånget, som därigenom inramades av dörromfattningen. 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.<sup>171</sup> 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 museibyggnaden i en artikel i *Ord och Bild*. I den dåvarande museibyggnaden 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”.<sup>172</sup> Vad som omgående 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 Nafveqvarns bruk, eller lägre arrangemang på bord, bidrog till skönhetssupplevelsen i rummen. Romdahl räknade också in utsikten genom fönstren till den estetiska upplevelsen: från Sergelgallerierna kunde den tröttte museibesökaren blicka ”ut över staden bort mot Hisingens blänande höjder”.<sup>173</sup>

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.<sup>169</sup> 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.<sup>170</sup> 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.<sup>171</sup> 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 belysnings teknik eller väggutrymme. Detta till trots har de flesta museibyggnader 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.<sup>174</sup>

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.<sup>175</sup> 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’.<sup>172</sup> 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 Nafveqvarn 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’.<sup>173</sup>

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.<sup>174</sup>

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 förfärdigningar 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.<sup>176</sup> Detta sätt att hänga skapar en närmre relation mellan betraktaren och verket. Man möter så att säga konsten öga mot öga.<sup>177</sup>

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 arrangemanget 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 förstås målningen också en gång var tänkt för. Målningen står på ett textilklätt podium som flankeras av två höga kandelabrar (sannolikt 1700-tal).<sup>178</sup> Arrangemanget liknar hur Bergh på Nationalmuseum lät sätta upp fristående spiralvridda kolonner på var sin sida av Rembrandts *Claudius Civilis*,<sup>179</sup> men både Romdahls och Berghs ursprungliga inspirationskälla var sannolikt Bode på Kaiser-Friedrich Museum.<sup>180</sup>

---

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 obuteness' 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.<sup>175</sup> 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.<sup>176</sup> This way of hanging creates a closer relationship between the viewer and the work. You meet the art eye to eye, so to speak.<sup>177</sup>

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 rehanging 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.<sup>181</sup> 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.<sup>182</sup> 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 erövrat hela världens museiväsen, har behövt en ny publikgeneration för att kunna uppskattas”, skriver Sixten Strömbom 1934, och pekar även på hur functionalismen samtidigt förändrat heminredningsidealen.<sup>183</sup> Därtill tycks, som André Malraux berör i ”Le Musée Imaginaire”, det föreliggäva 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 Mijtens, 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 stegegrade verkan som avvanns de gamla mästarnes verk genom denna rymliga upphängning”.<sup>184</sup>

---

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 rehangings. 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).<sup>178</sup> 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*,<sup>179</sup> but both Romdahl’s and Bergh’s original source of inspiration was probably Bode’s work at the Kaiser-Friedrich-Museum.<sup>180</sup>

During Romdahl’s final years at the museum there were several new large rehangings, 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.<sup>181</sup> 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 göteborgsmåleri, 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 västkustmåleri. 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.<sup>185</sup>

Det som fick maka 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.<sup>186</sup> 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.<sup>187</sup>

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.<sup>188</sup> 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 svenska måleri efter 1909 (nuvarande sal 24) för att strukturera samlingen och ge större väggryta. Men det finns ingen möjlighet att visa all den samtidskonst man skulle önska, suckar Romdahl.<sup>189</sup>

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.<sup>182</sup> 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.<sup>183</sup> 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’.<sup>184</sup>

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.<sup>185</sup>

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”.<sup>190</sup>

Efter Andra världskrigets slut i maj 1945 kunde Romdahl återinstallera samlingarna fullt ut. I samband med detta genomfördes även en nyinstallations 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.<sup>191</sup>

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 uppackning, fotografiateljé, konservatorsverkstad och magasin, förtysligar 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.<sup>192</sup> I slutskedet av kriget gick uppdraget till Sigfrid Ericson att skissa på en utbyggnad.<sup>193</sup> 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...”<sup>194</sup> 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.<sup>186</sup> 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.<sup>187</sup>

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.<sup>188</sup> 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 rehangings 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.<sup>189</sup>

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’.<sup>190</sup>

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.<sup>191</sup>

1948 av Sixten Strömbom (1888–1983), tidigare intendent vid Nationalmuseum, och på museet av Alfred Westholm (1904–1996) som 1945 hade anställdts som amanuens. I samband med pensioneringen överlämnades ett par större donationer till museet. Den som satt störst prägel på museets hängningar är Axel Adlers gåva av sjutton målningar av Arosenius.<sup>195</sup> 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.<sup>196</sup>

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

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 Cypernsamlingarna 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.<sup>201</sup>

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.<sup>202</sup> 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.<sup>192</sup> In the closing stages of the war, the task had fallen to Sigfrid Ericson to sketch an extension.<sup>193</sup> 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.'<sup>194</sup> 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.<sup>195</sup> 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.<sup>196</sup>

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

möjligt för en och samma person att sköta båda sysslorna. Dessutom hade sedan länge tyngdpunkten i den vetenskapliga kunskapsproduktionen flyttats från museerna till universiteten.<sup>203</sup> 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.<sup>204</sup> 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.<sup>205</sup> 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”.<sup>206</sup> 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.<sup>207</sup> Ryndel, från 1954 med titeln intendent, kom framför allt att ta hand om den moderna konsten och utställningarna samt kontakterna med skolor, konsföreningar etc, medan fil lic. Karl-Gustaf Hedén (anställd som amanuens 1953, intendent från 1958) ansvarade för de äldre samlingarna och biblioteket.<sup>208</sup> 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.<sup>209</sup> Denna uppdelning av intendenternas verksamhetsområden följde inte internationell standard, enligt Fredlund. Det vanliga var att organisationen följe konstnärliga tekniker.<sup>210</sup>

---

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

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.<sup>201</sup>

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.<sup>202</sup> 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.<sup>203</sup> 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.<sup>204</sup> 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 karikatyterna i sin delvis självbiografiska bok om *Lejonet Leo*.<sup>211</sup> Den handlar om en missförstådd poet som hånas av stadens andra djur, däribland professorn i ABC gestaltad som en grön papegoja. Slutligen gjorde lejonet emellertid succé med sin poesi, liksom Kylberg med sin konst.<sup>212</sup>

1962 sköt stadsfullmäktige till medel för att förbättra Kylbergsamlingen.<sup>213</sup> 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 följe 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 omhändringning av museet, den första under Westholms regim. Skulpturhallen arrangerades om ”till förmån för överskådligheten”.<sup>214</sup> 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.<sup>215</sup>

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 samtidsskulptur, 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.<sup>205</sup> 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’.<sup>206</sup> 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 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.<sup>207</sup> 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.<sup>208</sup> 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.<sup>209</sup> This division of the curators' remits did not follow the standard international line, according to Fredlund. The usual thing was for the organisation to take shape around artistic techniques.<sup>210</sup>

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).<sup>211</sup> 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.<sup>212</sup>

In 1962 the city council contributed the money to improve the Kylberg collection.<sup>213</sup> 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.<sup>216</sup> 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.<sup>217</sup>

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 monumentalna 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 kabinett. De västra rummen kom häданefter 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.<sup>218</sup> Romdahls hängningar med två parallella spår (skandinaviskt och svenska) 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 rehanging of the museum, the first under Westholm's management. The Sculpture Hall was rearranged ‘to clarity's gain’.<sup>214</sup> 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.<sup>215</sup>

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.<sup>216</sup> 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 Gabrielsson'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 åttkanten 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 mähända 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 samtidiga konsten: naivister, Färg och Formare, Göteborgskolorister, surrealistar, 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 nära riktig bild av den mångfald riktningar som är ett av kännemärkena 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.<sup>219</sup> 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 Fürstenbergska rummen fick grå väggfärg.<sup>220</sup> I de italienska kabinetten behölls dock silkebrokaden. Historiska ”brygggor” som möbler och prydnadsföremål blir mindre vanliga. Endast i 1700-talsrummet var tidsklangen 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.<sup>217</sup>

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.<sup>218</sup> 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.<sup>221</sup> "We do not value pictures as documents", skriver Kenneth Clark 1945. "We do not want to know *about* them; we want to know *them*..."<sup>222</sup>

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.<sup>223</sup> 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.<sup>224</sup> 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.

Övervåningen 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 fyldes 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 självporträtsamling 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 övervåningen och fick sällskap av bland andra Evert Lundqvist, Knut Irwe, Olle Bonniér, Torsten Renqvist, Palle Pernevi, Egill Jacobsen, Richard Mortensen, Carl Nesjar och Anita 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,<sup>219</sup> 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.<sup>220</sup> 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.<sup>221</sup> '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*'.<sup>222</sup>

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.<sup>223</sup> 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”.<sup>225</sup> Det räckte inte längre att hålla sig å jour med vad som händer i Europa. Museets uppdrag syntes 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.<sup>226</sup>

#### 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 kulturytringar, som betraktades med beundran och avundsjuka runt om i Skandinavien.<sup>227</sup> 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 storlagna byggnad och Romdahls intima kabinett. Museet sågs som ett hem för konsten, där det finns möbler att slå sig ner i för att kontemplera 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 museibyggnader, 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.<sup>224</sup> 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 Søndergaard. 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 Anita 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’;<sup>225</sup> 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.<sup>226</sup>

---

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 karakteriseras 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.<sup>228</sup> Under 1900-talets sista decennium öppnades flera välkända exemplar 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, uppakningsutrymmen och lokaler för konserveringsarbete. Frågan aktualiseras 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 Ericson inte hade en aning om "vad som uträttades i ett modernt museum" och "tillhörde ett århundrade då arkitekten bestämde och mest tänkte på exteriören".<sup>229</sup> Inte heller Nils Einar Ericson, arkitekten bakom konserthuset, ville stänga Götaplatsen åt detta håll, där Göteborgs universitet ville förlägga en entré till ett framtida campusområde kring Näckrosdammen.<sup>230</sup>

---

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.<sup>227</sup> 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 Ericson'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. Publikens 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.<sup>231</sup> Glaset signalerar öppenhet, i kontrast till Sigfrid Ericsons slutna byggnadskropp. Förbipasserande på Fågelsången, promenadvägen mellan museet och Flickläroverket (numera 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 lägt 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 slutningen.<sup>232</sup>

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.<sup>228</sup> 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'.<sup>229</sup> 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'.<sup>230</sup>

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.<sup>233</sup> 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 konstnärsateljér 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.<sup>234</sup> Dagsljusinsläppet, som emellertid sker från öster på grund av byggnadens orientering, kompletterades med lysrörsramper.<sup>235</sup> Falkhallen försågs med kraftigare lysrörsramurer.

Idelet var alltså fortfarande dagsljusliknande förhållanden. Endast grafikalen (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 sånär 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. Betraktaren kan också se verken från flera positioner i rummet utan reflexer eller utan att skugga verket med sin egen kropp.<sup>236</sup>

Den traditionella museibyggnaden (Louvre, 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.<sup>237</sup> Salarna 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 museibyggnader 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.<sup>231</sup> 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.<sup>232</sup>

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.<sup>233</sup> 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 nälfiltsmatta.

1967–1968 kommunaliserades Göteborgs museer och underordnades ett centralt museikansli. I juli 1969 efterträddes 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 lyrörsbelysning på femte våningen.<sup>238</sup> 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.<sup>239</sup> En förändring av otvetydigt negativt slag var stölden av Henri Matisses *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.<sup>234</sup> The daylight, which however fell from the east because of the building's orientation, was complemented with fluorescent light.<sup>235</sup> 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.<sup>236</sup>

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.<sup>237</sup> 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 (stålörsmöbel). 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. Publikens, 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.<sup>240</sup>

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.<sup>241</sup>

Den nya entrén till museet via Falkhallen blev aldrig någon succé. De flesta besökare fortsatte att gå den monumentalala 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.<sup>238</sup> 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.<sup>239</sup> 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.<sup>242</sup> 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 verkelig integrering med museet finns 2008 fortfarande kvar i lokalerna, trots fortsatt fejd mot den under senare museichefer.<sup>243</sup>

Under Hedéns tid tilltog försäljningen av vykort, affischer och böcker. Som en konsekvens installerades större receptionsdiskar i både övre och nedre entrén 1977.<sup>244</sup> I synnerhet i Skulpturhallen, dit de flesta av besökarna alltså kom, blev disken och försäljningsytorna ett påtagligt inslag i rumsgestaltningen. Blädderskåp för affischer sattes upp på väggen mittemot disken. Vid denna tid hade salens väggar också tagits i anspråk för måleri, främst samtidiga. 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 utställningssalarne placerades informationsblad (A4) som ersatte de tidigare tryckta vägledningarna. Dessa utformades av Nils Ryndel fram till att han pensionerades 1982. De var gratis.<sup>245</sup> 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 Fürstenbergska galleriet.<sup>246</sup> 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.<sup>240</sup>

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.<sup>241</sup>

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.<sup>242</sup> 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.”<sup>247</sup> 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.<sup>248</sup> Hasselbergs gesimsskulpturer bildade utgångspunkt för hängningens symmetri.<sup>249</sup> Hålkälen bakom skulpturerna gjordes något mörkare för att de bättre skulle framträda.<sup>250</sup>

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 tillträddes 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 sekelskifteskonsten 1900 och ABC-målarna – Anders Zorn, Bruno Lilje fors och Carl Larsson – blivit föremål för flera studier.

Museets nordiska inriktning fortsatte under Fredlund, som redan 1974 verkat för inköp av danskt gulddåldersmåleri 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.<sup>243</sup>

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.<sup>244</sup> 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.<sup>245</sup> 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.<sup>246</sup> 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’.<sup>247</sup> 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 å 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”,<sup>251</sup> 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.<sup>252</sup> Överskottet användes även till inköp av bläddervaggor för teckningar och grafik.<sup>253</sup>

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-talsskulptur 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 nälfiltsmattan. ”Den helt nya, mjukt laserade cork-o-plast-plattan liknar travertin och står vackert till både måleri och skulptur”, skriver Fredlund.<sup>254</sup> 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.<sup>255</sup> 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.<sup>248</sup> Hasselberg’s cornice sculptures provided a departure point for the hanging’s symmetry.<sup>249</sup> The cavetti behind the sculptures were made somewhat darker so they would appear more clearly.<sup>250</sup>

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 Lilje fors, 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.<sup>256</sup> 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 driftens 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 medalt mest uppmärksammade försök att ”rädda” museet var att underhandla med auktionshuset Christies i London om att sälja Picassos *Akrobatfamiljen*.<sup>257</sup>

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.<sup>258</sup> 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 Érro.

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.<sup>259</sup> Under ombyggnaden av yttertaket 1975 hade dock 1700-talssamlingen tillfälligt installerats i Farfarshallen.<sup>260</sup> 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’,<sup>251</sup> 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.<sup>252</sup> The *Nordic light* profits were also used to purchase display stands for drawings and prints.<sup>253</sup>

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.<sup>254</sup> 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.<sup>255</sup> One of the consequences was that the portières that had divided off the Eighteenth-century Room had to be removed.<sup>256</sup> 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 hälkläslist och pilastrar på hörnen. Lådan gavs liksom väggarna en låg bröstpanel med 1700-talsprofil som marmoreras. 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.<sup>261</sup> 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 museibyggnader 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 aktualiseras åter under våren 1989 med en omfattande pressdebatt. Det förslag som museet, med Björn Fredlund i spetsen, förde fram var en trevänig byggnad på terrassen öster om museet (alltså som pendang till Konsthallen) och en påbyggnad med en våning på Falkhallen.<sup>262</sup>

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*.<sup>257</sup>

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.<sup>258</sup> 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 Érro.

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.<sup>259</sup> During the repairs to the roof in 1975, the eighteenth-century collection had been temporarily installed in the Grandfather Hall,<sup>260</sup> 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 svår bemästrat 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 storlagna 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 vykortsstånd försvunnit men dispositionen av golvytan gör salen svåravänd.

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 monumentalna 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 monumentalna 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.<sup>261</sup> 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.<sup>262</sup>

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 omvänta jämfört med 1800-talets museiplaner. Senare tider konst vilade inte längre på äldre tiders (antiken). Istället var det samtidens 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 kabinetten, 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. Anknytande 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 Fürstenbergska 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 Fürstenbergska galleriet som härigenom blev något av ett nav på övervåningen. I mittrummet hängde nordisk och internationell impressionism, som en kontrast till den mörkare sekelskifteskisten. 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-Classical 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 assent 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 Ingmar 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 förvärvsen till museet under senare tider. Det Dahlgrenska rummet blev en ganska kortlivad företeelse. Det försvann kort tid före renoveringen 2007–2008.<sup>263</sup>

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 ny tillverkad guldram efter fotografisk förebild av dess ursprungliga ram.<sup>264</sup> 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, japanspapper 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.”<sup>265</sup>

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 Ingmar 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.<sup>263</sup>

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.<sup>264</sup> When Björn Fredlund returned to the

museerna, men inte för att underlätta långsiktigt studium av enskilda verk.<sup>266</sup> Istället arrangeras sittgrupper där museets publikationer, i synnerhet aktuella kataloger, ligger utlagda. I sin mest långtgående form iordningställs särskilda utrymmen som studierum, med läsplatsar 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 visuella överhöghet nu är begravid 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*. Vändar 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 renässansområdet: i det mellersta finns bland annat ryska ikoner och italienska altarmålningar; i det yttersta Lucas Cranachs *Salome* (tidigt 1500-tal) och François de Nomes 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.'<sup>265</sup>

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.<sup>267</sup>

Följande sal, den tidigare Rubensalen, är installerad med 1700-talets konst; såväl rokoko 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 informationstext på svenska och engelska om utställningen, medan upplysningar om de enskilda verken återfinns på väggen nedanför respektive verk. Tvåspråkigheten vitnar om att museet vänder sig till en internationell publik.<sup>268</sup> Förflyttningen av informationen från tavelramarna till gnuggbokstäver på väggarna är ett genomgående drag i omhändringen 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, földriktigt, 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-talsmåleriet 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.<sup>266</sup> 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

---

Falnane (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 gulddåldersmåleri som hängts 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 rottingsits som museet inreddes med 1925. Förutom historiemåleri samsas i detta rum Johan Krouthéns friluftsmåleri med Carl Larssons porträtt av Suzanne, och dansken Julius Paulsens salongsförmögna 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 stor slaget 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 dörromfattning. Romdahl var betydligt mer rak på sak. Museichefen arbetade med starka medel: schablonmålningar på väggarna, starka färger, tygklädda väggar i de nederländska kabinetten och en stor mängd möbler och dekorativa föremål upplacerade 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 Fürstenbergska 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-lifes 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.<sup>267</sup>

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.<sup>268</sup> 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 hängts på krokar istället för i trådar vilket – oberäkнат 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 mångfarterade 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.<sup>269</sup> 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 uppmärksamt 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. Arrangemanget är samtidigt ofta mer sparsmålade än tidigare. Idén bakom den homogenisera(n)de 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 *Falnane* (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.<sup>270</sup> Med modernismen försvann inte bara takmålningarna och hängningen av taylor 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 omhändring 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 besökssiffror 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.<sup>271</sup> I början av 1990-talet gjorde även Peter Greenaway några uppmerksammade 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.<sup>269</sup> 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.<sup>272</sup> 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.<sup>273</sup> 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 målning 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.<sup>274</sup>

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.<sup>275</sup> 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 architectonic 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.<sup>276</sup> 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.<sup>276</sup>

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 Fürstenbergska galleriet.<sup>277</sup> Rummen tillhör de mest välbesökta i museet med många visningar. Huvudansvaret för nyhängningen vilade på 1:a intendent Barbro Ahlfors. Collins *Sommaren* flyttades åter till sidogalleriet (rum 18) och Birgers konstnärsfrukost till fonden av den stora salen, där den kan fungera som demonstrationsobjekt av parissvenskarna. På väggen till vänster om konstnärsfrukosten hänger Carl Larssons akvarell från det Fürstenbergska 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 kosntnärsfrukost. På den västra väggen hänger ytterligare en målning av Birger, *Frukost under ferian i Granada*, samt mer realistiska verk av Erik Werenskiold, Christian Krogh och Albert Edelfelt. Hasselbergs *Snöklacka* står mitt i rummet och hans byster av paret Fürstenberg inramar hissen. Från varon 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 Fürstenbergska galleriet in i rum 19 ser man Ernst Josephsons *Näcken*. Åt motsatt väderstreck, i den långsträckta rum 18 hänger Richard Berghs *Nordisk sommarkälla*. 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.<sup>271</sup> 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.<sup>272</sup> 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.<sup>273</sup> 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.<sup>274</sup>

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

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 Lefevres 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 föryelser, 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.<sup>275</sup> 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.<sup>276</sup>

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.<sup>277</sup> Chief responsibility for the new hanging fell to the senior curator, Barbro Ahlfors. 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 Werenskiold, 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 ordnat av permanenta samlingsrum. 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 taylor från golv till tak.
- 2) Att högmodernismens utställningsrum följe 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 männen över historien är en viktig faktor. Men varför har inte forskarvärlden kritiskt granskat dessa föreställningar?

Ett skäl kan vara forskningens förszagade 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 muntliga 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 hörhängningar är bara ett exempel.

Livskrafte 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 Lefèvre'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

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 dekontextualisrade 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"<sup>278</sup>), och i de många museibyggnader 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 omvärdnen, 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 konstarterna strävar efter att utveckla sina respektive särarter (mediespecificitet).<sup>279</sup> 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 kabinetts” på Hannover Landesmuseum 1927–1928 är ett tydligt exempel på detta. Fredrick Kieslers installationer under 1920-talet ett annat.<sup>280</sup> Flertalet dada- och surrealistutställningar betonade också verkens objektegenskaper, laborerade med teatrala iscensättningar och blandade medier (text, ljud, bild osv).

Även föreställningen om att modernismen undvek störande tillägg 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...”<sup>281</sup> 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 spotlightbelysning. Genom den riktade belysningen kan publikens uppmärksamhet styras mer kraftfullt än i den vita kuben. Målningarna förlorar mycket av sin materiella närvär, saker som penselskrift och dukens beskaffenhet blir inte lika synliga. Istället framträder de som immateriella visioner och nästan svävande mot den mörka bakgrundens.

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’),<sup>278</sup> 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 Hasselgrén, *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 pastelleckningar*, 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 omgivningar. 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 tillträde 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 Hasselgrén, *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, *Bohusläns 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,<sup>279</sup> 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.<sup>280</sup> 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'.<sup>281</sup> 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 artso 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 18<sup>th</sup> 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 besökssiffror, 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 Millennium* (red. Andrew McClellan), London 2003, s. 10 [s. 1–49].)
47. *Historisk statistik för Sverige, del 1. Befolknings*, 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 homogenisering av arbetarklassen fram. Arbetarklassen i utvidgad mening utgjorde en tämligen stabil andel av befolkningen under perioden 1930–80, cirka 35 procent, medan mellanskiktens 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. Arbeta, kapital, stat och patriarchat*, 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 konststaterade *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", *Handelsstidningen*, 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. Belting & 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, besiktningsprotokoll 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 halvpermanentana byggnaden bakom Konsthallen. Axel Romdahl började använde den som magasin för större gipsar, inklusive originalgipsar, 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' hseelbergsverk", *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 Hasselgren, *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 pastelleckningar*, 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 omgivningar. Ný handbok för resande ularbetad 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 fasaden. 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 Nordin, 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 häдан.

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 förstas enbart den västerländska konsten – konstföre-mål 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 skönheitsvärd”, *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*, Nationalmuseis skriftserie nr 4, Stockholm 1958, s. 34.
101. Brita Linde, ”Alfred Lichtwark och de första belysningsreformerna i svenska konsgallerier 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 mecenate Bengt Erland Dahlberg*, (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 Hasselgrén, *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, *Bohusläns 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 18<sup>th</sup> Century*, (ed. Per Bjurström) Nationalmuseis 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. Nineteenth-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 mästerverkssamlingar tycks ha hämtats från Tyskland till Sverige hade den aktualiseras 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 föremålets 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, "Taylor 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 lättfört, hon kritisade även hans installationer. Man får inte, enligt Mannheimer, blanda papperskonst med oljemålningar, vilket Romdahl gjort med Anders Zorn, Carl Larsson, Anders Trulson och Erik Werenskiold. Dessutom ansåg hon att de färgstarka målningarna kring Carl Wilhelmsons fiskarhustru var ett sätt att "döda en tafla".
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. Gobelins af Gustaf Fjæstad", *Svenska Slöjföreningens 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. Befolknings*, 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, *Klassstrukturen 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' seelbergsverk', *Det skapande jaget. Konsthistoriska texter tillägnade Maj-Brit Wadell*, (ed. Irja Bergström, Anders Nordin, Lars Stackell och 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 fyrtion 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 Konstavdelningen", *Göteborgs Museum Årstryck* 1924, s. 68 [s. 58–68].
145. Se Bröderna i Böödalen, Krönika 1918.
146. Bröderna figureras i krönikorna under namn som "Mälaren", "Bokvännan" och "Präntaren" men pseudonymerna finns uttydda i Werner Lundqvists brevsamling på GKM.
147. Romdahl, 1951, s. 187, 191, 194.
148. Axel Romdahl, "Anförande av Konstavdelningens 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 Gagges 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 Mårten Stenberger) Svenska Turistföreningen, Stockholm 1931, s. 126.
155. Axel Romdahl, "Konstavdelningen", *Göteborgs Museum Årstryck* 1926–1927, s. 14 [s. 13–15]. Jag misstänker att skärmmarna 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 Claussion, "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. Hanner, 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; Tor 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, 'Konstafdelningen 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, 'Musiehypunkter', *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, 'Konstafdelningen 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. Kandelabarna förekommer på en skiss utförd 1920 av det tänkta 1700-talsrummet i den nya museibyggnaden. (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, *Alfiros 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 innehad 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*, Nationalmuseis 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 programutkast*, 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, *Kulturmuseer och museumskultur. En kritik av Gregor Paulsson Nya museer ett programutkast*, 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 Werenskiold. 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 självporträtsamling", *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 oanväntbart 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 pärmläder "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 pressklippsarkiv, 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 glasmålarebolag, 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. Gobelins af Gustaf Fjæstad', *Svenska Slöjdforeningens 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. Külliike 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 Böödalen, 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 Konstavdelningen', *Göteborgs Museum Årstryck 1924*, p. 68 [pp. 58–68].  
 145. See Bröderna i Böödalen, 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 Konstavdelningens intendent vid invigningen av Göteborgs konstmuseum den 14 mars 1925', *Göteborgs Museum Årstryck 1926–1927*, p. 94 [pp. 91–96].  
 149. Birger Beckström, '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 vägledningar 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 Ahlfors 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 & Mårten 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 kabinettet 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 och 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, *Alfiros 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/omininstitutionen/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 hålna på Högtidssagen*, 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 självporträtsamling', *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 ua, 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.
-