

## BRODERN SOM BESTÄMDE.

WERNER LUNDQVIST OCH GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Det allra mesta som händer glöms. En av museernas uppgifter är att motverka historiens glömskeprocesser. Att värna om såväl de artefakter som finns i samlingarna, som kunskapen om deras historia och ursprungliga sammanhang. Museer bör också underhålla och arbeta med sin egen historia, inte minst om förvärv och samlingarnas ursprung.

I detta perspektiv är det anmärkningsvärt att det idag knappt finns några synbara spår i Göteborgs konstmuseum av en av dess mest betydelsefulla donationer. Den uppmärksamme hittar måhända en plakett från 1925 i den västra trapphallen, mellan femte och sjätte våningen, med texten: ”Werner Lundqvist samling grundad år 1918”. Ovanför hänger två bronsmedaljonger som föreställer Anna och Werner Lundqvist (av Jean Hugues) men nästan inget av den Lundqvistska samlingen finns längre på sin ursprungliga plats. Endast samlingens centralverk, Ole Kruses Livets träd, hänger fortfarande på fondväggen i det så kallade Brödrarummet.

I marknadsföringen av Göteborgs konstmuseum är det Göthilda och Pontus Fürstenberg som framhålls som de viktigaste

THE BROTHER ON THE BOARD:  
WERNER LUNDQVIST AND THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART

Most of what happens will be forgotten. One of a museum's tasks is to counter the historical processes of oblivion; to safeguard not only the artefacts in its collections, but also the knowledge of their history and original context. A museum indeed ought to maintain and research its own history, not least the history of its acquisitions and the origins of its collections.

That being so, it is remarkable that today there are scarcely any traces in the Gothenburg Museum of Art of one of its most significant bequests. The observant visitor might notice a plaque dating from 1925 on the western staircase, between the fifth and sixth floors, announcing ‘Werner Lundqvist samling grundad år 1918’ (Werner Lundqvist Collection founded 1918). Above it hang two bronze medallions of Anna and Werner Lundqvist by Jean Hugues, but almost nothing of the Lundqvist Collection remains in its original location. Only the key work in the collection, Ole Kruse's *Tree of Life*, still hangs on the main wall in what is still called Brödrarummet (the Brothers' Room).

In marketing the Gothenburg Museum of Art, it is Göthilda and Pontus Fürstenberg who are singled out as its most important benefactors. If you take the lift from the entrance hall, you will find Hjalmar Gabrielsson's collection of self-portraits advertised. Yet nowhere in the Museum is there any systematic information on the Werner Lundqvist Collection, even though in reality some thirty of its works are on display, albeit scattered around the Museum. Could part of the reason for this anonymity be that the donation had something secretive about it from the very start?

‘The year 1918 was to be a significant year in the collections' history’, writes Axel Romdahl in his memoirs:

donatorerna. Tar man hissen från entréväningen annonseras även Hjalmar Gabrielssons självporträttsamling. Men inte någonstans i museet finns någon samlad information om Werner Lundqvists samling trots att ett drygt trettiotal verk ur den de facto hänger framme, om än utspridda i museet. Kanske ligger en del av förklaring till anonymiteten i att donationen redan från början hade något hemlighetsfullt över sig?

”År 1918 blev ett betydelsefullt år i samlingarnas historia”, skriver museichefen Axel L Romdahl i sina memoarer.

Ole Kruse, den säregne danskfödde målaren, skulle fylla femtio år. Hans vän och mecenat skeppsredaren Werner Lundqvist ville till detta tillfälle inköpa hans stora målning ’Livets träd’ [---]. Nu kom han till mig med förslaget att upprätta en samling i sitt och sin makas, Anna Ahrenbergs, namn inom museet i analogi i viss mån till den av makarna Fürstenberg testamenterade. I den skulle ’Livets träd’ bli en medelpunkt. [---] På Kruses femtioårsdag samlades en liten utvald skara av hans vänner i det rum som kunnat disponeras för den symboliska duken och avtågade sedan till en bättre restaurangmiddag. I det nya konstmuseet, som snart kom till [---] ordnades för ’Livets träd’ och med den samhörande eller befryndade konstverk ett särskilt ’Brödrarum’.<sup>1</sup>

Fortsättningsvis beskriver Romdahl hur han med finansiellt stöd hos Lundqvist kunde köpa en lång rad betydelsefulla verk till museet, och hur skeppsredaren också gick in och delfinansierade uppförandet av det nya konstmuseet vid Götaplatsen. Men inte ett ord om varför rummet döptes till Brödrarummet, eller vilka dessa bröder var. Ändå var, som vi strax ska se, Romdahl själv en av dem.

Denna text har för avsikt att närmare granska Werner Lundqvists och Brödrasällskapet betydelse för utformningen av Göteborgs konstmuseum, dess byggnad och dess samlingar. Även samlingens senare förändringar är av intresse, inte bara som en illustration av museet som glömskans brunn, utan även i relation till diskussioner om vad donationer gör med museer, och vad museer tillåter sig göra med donationer.

1984 höll Küllike Montgomery, då amanuens vid handskriftsamlingen på Göteborgs konstmuseum, ett föredrag vid NORDIK i Helsingfors, två år senare publicerat i *Konsthistoriska studier*.<sup>2</sup> De Lundqvistska samlingarna hölls då fortfarande sammanhållna en-

---

Ole Kruse, the singular, Danish-born painter, was to turn fifty. To mark the occasion, his friend and patron, the ship-owner Werner Lundqvist, wanted to buy his large painting *Tree of Life*. ... Now he came to me to propose establishing a collection in the Museum in his and his wife Anna Ahrenberg's names, by and large analogous with the one bequeathed by the Fürstenbergs. In it, *Tree of Life* would be a central attraction. ... On Kruse's fiftieth birthday, a small, select gathering of his friends met in the room that could be made available for the symbolic canvas and later decamped for dinner in one of the better restaurants. In the new Museum of Art, which was soon to be founded ... place was found for *Tree of Life* and its associated works of art in a special 'Brothers' Room'.<sup>1</sup>

Romdahl continues by describing how he was able to buy a long list of significant works for the Museum with Lundqvist's financial support, and how the ship-owner also part-financed the construction of the new Museum of Art at Götaplatsen. But not a word about why the room had been christened the Brothers' Room, or just who these Brothers might be. And yet, as we will see, Romdahl himself was one of them.

This article will look more closely at Werner Lundqvist and Brödrasällskapet (the Order of Brothers), and their significance for the design of the Gothenburg Museum of Art, its buildings, and its collections. Even the collection's later changes are of interest, not only as an illustration of the museum as Well of Oblivion, but also for its bearing on the discussion of what bequests do to museums, and what museums bring themselves to do to bequests.

In 1984, Küllike Montgomery, then a curator at the Gothenburg Museum of Art's department of art on paper, gave a paper at the Nordic Congress for Art Historians in Helsinki, published two years later in the journal *Konsthistoriska studier*.<sup>2</sup> The Lundqvist Collections were at that point still being treated as a coherent whole, as laid down by the terms of the donation, but the knowledge of who the Brothers were had clearly been lost: 'The name the Brothers' Room has long been explained by saying the artists shown in the room [Ole Kruse, David Lundahl, Gerhard Henning, and Ivar Arosenius] were like brothers', writes Montgomery.<sup>3</sup> However, several years earlier, she continues, a lectern containing fourteen handwritten self-styled 'Chronicles' had been found in one of the stores.<sup>4</sup> The Chronicles contained notes on the Brother's meetings, along with a large number of drawings and plans. The Brothers appear pseudonymously, but the majority are easy to identify. The central figures were

---

ligt testamentets föreskrifter, men kunskapen om vilka Bröderna var hade uppenbarligen gått förlorad: "Länge har beteckningen Brödrarummet förklarats med att konstnärerna som visas i rummet [Ole Kruse, David Lundahl, Gerhard Henning och Ivar Arosenius] skulle liknats vid bröder," skriver Montgomery.<sup>3</sup> Några år tidigare, fortsätter hon, hade emellertid en bokpulpet med 14 handskrivna, så kallade "Krönikor" återupptäckts i ett magasin.<sup>4</sup> Krönikorna innehåller nedteckningar från Brödernas möten, samt ett stort antal teckningar och ritningar. Bröderna figurerar under pseudonymer men de flesta är lätta att identifiera. Centralgestalterna är "Redaren", Werner Lundqvist och "Målaren" Ole Kruse. För övrigt domineras sällskapet av stadens ekonomiska och kulturella elit, bland andra Simon Abersteen ("Den Skriftlärde"), Georg Andréén ("Kandidaten"), Karl M Bengtsson ("Byggmästaren"), Albert Ulrik Bååth ("Skalden"), Reinhold Callmander ("Glasmålaren"), R A Cederqvist, Sigfrid Ericson ("Konstm. Byggmästare"), Einar Ericsson ("Arkitekten"), R Frew ("Vandraren"), Ragnar Grevillius, Israel Holmgren ("Läkaren"), Gustaf von Holten ("Bokvännen", en period även "Sångaren"), David Lundahl ("Spelemannen"), Vitalis Norström ("Tänkaren" samt "Filosofen"), Einar Palme ("Artisten"), Axel L Romdahl ("Intendenten"), Carl Schmid-Wahlgren ("Sångaren"), Carl August Tiseliuss ("Fornforskaren") och Olof Traung ("Styresmannen").

Redan denna lista över namn väcker misstankar om att inflytandet på stadens museer var omfattande. Här återfinns alltså inte endast konstmuseets intendent och senare chef Axel Romdahl, utan även dess arkitekt Sigfrid Ericson. Även Sjöfartsmuseets arkitekt Karl M Bengtsson tillhörde Bröderna – Sjöfartsmuseet som Lundqvist också var med om att skapa.

#### REDAREN

Werner Lundqvist (1868–1943) var son till en järnhandlare i Uddevalla. Han studerade vid Göteborgs handelsinstitut och arbetade därefter en kortare period i Hamburg. 1898 startade han sitt eget

Werner Lundqvist ('Redaren', the Ship-owner) and Ole Kruse ('Målaren', the Painter). Otherwise the Order was dominated by the city's financial and cultural elite, among them Simon Abersteen ('Den Skriftlärde', the Scribe), Georg Andréén ('Kandidaten', the Graduated), Karl M. Bengtsson ('Byggmästaren', the Master Builder), Albert Ulrik Bååth ('Skalden', the Skald), Reinhold Callmander ('Glasmålaren', the Glass-painter), R. A. Cederqvist, Sigfrid Ericson ('Konstm. Byggmästare', the Art Museum Master Builder), Einar Ericsson ('Arkitekten', the Architect), R. Frew ('Vandraren', the Wanderer), Ragnar Grevillius, Israel Holmgren ('Läkaren', the Doctor), Gustaf von Holten ('Bokvännen', the Bibliophile; for a period also 'Sångaren', the Singer), David Lundahl ('Spelemannen', the Fiddler), Vitalis Norström ('Tänkaren', the Thinker; also 'Filosofen', the Philosopher), Einar Palme ('Artisten', the Artist), Axel Romdahl ('Intendenten', the Curator), Carl Schmid-Wahlgren ('Sångaren', the Singer), Carl August Tiseliuss ('Fornforskaren', the Archaeologist), and Olof Traung ('Styresmannen', the Director).

This list alone prompts the suspicion that the Order's influence over the city's museums was considerable. Not only does it figure the Museum of Art's curator and later director, Axel Romdahl, and its architect Sigfrid Ericson, but also Karl M. Bengtsson, architect of the Gothenburg Maritime Museum – a museum that Lundqvist was also involved in setting up.

#### THE SHIP-OWNER

Werner Lundqvist (1868–1943) was a son of an ironmonger in city of Uddevalla. He attended the Gothenburg School of Business, after which he studied briefly in Hamburg. In 1898 he founded his own shipping company, which in 1917 was merged with Svenska Lloyd where Lundqvist was company chairman. In 1913 he suggested that the Nautical Society should form a museum committee, so laying the foundations for what would become the Gothenburg Maritime Museum. Lundqvist donated money both to the Maritime Museum and to Gothenburg University. In 1925 he was made chairman of the local government board in Örgryte

rederi, som 1917 gick upp i Svenska Lloyd där Lundqvist var styrelseordförande. Han föreslog 1913 att Nautiska föreningen skulle bilda en museinämnd, något som lade grunden till det som skulle bli Göteborgs sjöfartsmuseum. Lundqvist donerade ekonomiska medel till Sjöfartsmuseet, liksom till Göteborgs högskola. 1925 blev han även ordförande i Örgryte kommunalnämnd.<sup>5</sup> Örgryte, där han var bosatt och som var Brödernas hemort, hade 1922 införlivats med Göteborg.

Lundqvist hade en konstnärlig ådra. Hans teckningar är ganska drivna och han gillade att spela luta.<sup>6</sup> Men hans yrkesbana blev affärsmannens. Som redare kunde han kombinera en merkantil ådra med sitt andra stora intresse: havet och segling. En stor del av de texter han senare skulle komma att skriva i Krönikorna handlar om just hav och båtliv. Hans intresse för sjöfart och vikingar avspeglas även i utformningen av Sjöfartsmuseets utställningsrum.

Lundqvist hade 1903 låtit uppföra en nationalromantisk villa i Örgryte. Anna (f. Ahrenberg) och Werner Lundqvist ”kunde mycket väl ha skaffat ett stenhus i Vasastaden, men de valde ett annat sätt att leva”, skriver Birger Möller i en studie av huset.<sup>7</sup> Vid denna tid hade William Morris och Ellen Keys inflytande blivit påtagligt i Göteborgs borgarklass. Ett lantligt beläget trähus på bekvämt avstånd från storstaden, framstod som attraktivt. De nya idéerna och idealen bildar bakgrund för tillkomsten av det hantverksvurmande sällskapet Bröderna.

Några år tidigare, 1899, hade Lundqvist låtit flytta en villa från Nya Allén i Göteborg, till Böö. Men Lundqvist önskade, enligt egna ord, ”ett högre och friare läge” för sitt hem och kontaktade hösten 1902 Georg Nordström (1874–1904). Arkitekten lät sig uppenbarligen inspireras av Carl Westmans nyuppförda Pressens villa i Saltsjöbaden (1901), ett nyckelverk i den svenska nationalromantiken. Lundqvists nya hem döptes, tidstypiskt, till Soltorpet.

Området var vid denna tid glest bebyggt. Böö herrgård och Dicksons Överås var de mest dominanta byggnaderna. Örgryte nya kyrka hade stått klar 1890. Väster om kyrkan fanns villor som vittnar om likartade ideal som Lundqvists: Björnbo, Tomtebo, Solhyddan, Bäckelid, Daltorp och Granliden.

Fotografier från det tidiga 1900-talet visar huset omgivet av stora ängar med betande boskap. ”Torpet” består av tio rum och kök, i två

(the Brothers’ stamping ground, the area where he lived just east of city, and which in 1922 was incorporated into the City of Gothenburg).<sup>5</sup>

Lundqvist had an artistic bent. His drawings are fairly fluent, and he liked to play the lute.<sup>6</sup> But his career was to be as businessman. As a ship-owner he could combine a talent for commerce with his other great interests: the sea and sailing. Much of what he later wrote in the *Chronicles* would be about the sea and seafaring. His interest in maritime shipping and the Vikings was even reflected in the design of the Maritime Museum’s exhibition spaces.

In 1903 Lundqvist had had a villa in National Romantic style built in Örgryte. Anna and Werner Lundqvist ‘could very well have bought a stone-built house in Vasastaden, but they chose a different way of life’, writes Birger Möller in his study of the house.<sup>7</sup> By this time, William Morris’s and Ellen Keys’s influence on Gothenburg’s middle class was very evident. A wood-built house in a rural setting at a convenient distance from the city had its attractions. The new ideas and ideals were the background to the rise of those Arts and Crafts enthusiasts, the Order of Brothers.

Several years before, in 1899, Lundqvist had arranged for a villa to be moved from Nya Allén in central Gothenburg to Böö on the outskirts. But Lundqvist, in his own words, wanted ‘a higher and freer position’ for his home, and in the autumn of 1902 contacted Georg Nordström (1874–1904). The architect was obviously inspired by Carl Westman’s recent design, Pressens villa in Saltsjöbaden (1901), a key work of the Swedish National Romantic movement. Characteristically for the period, the Lundqvists’ new home was named Soltorpet (Sun Croft)

The area at this time was not built-up. Böö Manor and the Dickson mansion in Överås were the chief buildings. Örgryte’s new church had been completed in 1890. West of the church were villas that bore witness to ideals similar to the Lundqvists’: Björnbo (Bear’s Lair), Tomtebo (Puck’s Place), Solhyddan (Sun Cottage), Bäckelid (Brookbank), Daltorp (Dalecroft), and Granliden (Sprucebank).

Photographs from the early twentieth century show the house surrounded by large meadows with grazing cattle. The ‘croft’ consisted of eleven rooms over two floors, oriented in the English fashion around a generously proportioned hall. The original veranda was enclosed in 1912; otherwise the building, the garden, and the outbuildings have largely survived unaltered.

våningar, på engelskt vis orienterade kring en generös hall. Den ursprungliga verandan byggdes in 1912, annars har byggnaden, inklusive trädgård och sekundärbyggnader, i stort kvar sitt ursprungliga utseende.

## MÅLAREN

Av avgörande betydelse för Brödernas tillkomst är att den svensk-danske konstnären Ole Kruse (1868–1948) kom till Örgryte medan Soltorpet ännu höll på att inredas. Kruse hade sedan ett par år varit ett viktigt nav i en krets av unga, bohemiskt lagda konstnärer, författare och skådespelare i Göteborg. Till göteborgsbohemerna hörde bland andra Ivar Arosenius, Gerhard Genning, Signe Lagerlöw, Ester Sahlin, Birger Palme, Nils Rosberg, David Lundahl, John Ekman och Emil Eggertz. Även Carl Kylberg figurerade i utkanten av kretsen, liksom Filip Wahlström.<sup>8</sup> Kruse själv var asketiskt avhållsam och deltog inte aktivt i de andras backanaliska utsvävningar.

Henning och Arosenius sökte upp den nyinflyttade dansken i Göteborg på hösten 1901. De träffades snart dagligen, skriver Henning, ”arbetande og diskuterade og Kruses starka personlighed inverkade stark på Arosenius og mig.”<sup>9</sup> Kruse deklamerade gärna poesi och höll halvt improviserade föreläsningar om konst och religion som trollband åhörarna. Arosenius har också karikerat honom som just ett troll.<sup>10</sup>

Signe Lagerlöw-Sandell har i en minnesteckning beskrivit umgänget i bohemkretsen, som hon själv tillhörde, och mötena i Hennings ateljé:

I cirkelns mitt tronar Ole Kruse. Hans långa svarta rock flyter över stolsitsen ända ner till golvet. Han läser högt ur Sigbjörn Obstfelders dikter. Han läser inte bara, han frambesvärjer syner [...] Eller han läser i dramatisk oratoriestil sina egna aforismer med deras gammaltestamentliga stämning av predikan från höga och mäktiga berg. [...] Han predikade också om Konsten. [...] Och med något av Luthers lågande kraft spikar han in [sina teser] i våra medvetanden.<sup>11</sup>

## THE PAINTER

The decisive moment in the birth of the Order of Brothers was the visit paid to Örgryte by the Swedish-Danish artist Ole Kruse (1868–1948) when Soltorpet was still being decorated. Kruse had for a couple of years been an important figure in a circle of young, Bohemian artists, authors, and actors in Gothenburg, among them Ivar Arosenius, Gerhard Genning, Signe Lagerlöw, Ester Sahlin, Birger Palme, Nils Rosberg, David Lundahl, John Ekman, and Emil Eggertz, while Carl Kylberg figured on the periphery of their circle, as did Filip Wahlström.<sup>8</sup> Kruse himself was abstemious, verging on the ascetic, and played no part in the others' Bacchanals.

Henning and Arosenius had sought out the newly arrived Dane in the autumn of 1901. Soon they were meeting daily, wrote Henning; 'working and talking, and Kruse's strong personality worked powerfully on Arosenius and me.'<sup>9</sup> Kruse liked to recite poetry, and he held semi-improvised lectures on art and religion that left his listeners spellbound. Arosenius even caricatured him as a magic-weaving troll.<sup>10</sup>

Signe Lagerlöw-Sandell, herself a member of this circle of Bohemians, has left a description of life in their company and the gatherings at Henning's studio:

In the midst of the circle Ole Kruse is enthroned. His long, black coat drapes over the chair seat and down to the floor. He is reading aloud from Sigbjörn Obstfelders poems. He not only reads, he conjures up visions ... Or, in dramatic, oratorical style, he reads his own aphorisms, with their Old Testament air of a sermon from a high and majestic mountain. ... He also preached on Art. ... And with something of Luther's fiery strength, he nailed [his theses] to our consciousness.<sup>11</sup>

They read and discussed Nietzsche, Kierkegaard, Strindberg, and Li Tai Po. Of the artists, they were fascinated by Max Klinger, Arnold Böcklin, Vilhelm Hammershøi, Giovanni Segantini, Ejnar Nielsen, and Olof Sager-Nelson.<sup>12</sup> Yet despite their partiality for the dark, fin de siècle culture of the day, the group often spent days at a time in the beautiful

De läste och diskuterade Nietzsche, Kierkegaard, Strindberg och Li Tai Po. Bland bildkonstnärerna fångades de av Max Klinger, Arnold Böcklin, Vilhelm Hammershøi, Giovanni Segantini, Ejnar Nielsen och Olof Sager-Nelson.<sup>12</sup> Men trots förkärleken för tidens mörka sekelskifteskultur företog gruppen ofta utflykter till Örgryte och Delsjöterrängens vackra natur. Inte minst för Kruse var naturen betydelsefull som en uppenbarelse av det gudomliga.

”I Kruses konst fanns det inte plats för någon medveten naivism”, skriver Sven Sandström, ”[m]en han var en äkta naiv människa och hans konst är med alla förtjänster och brister präglad av hans barnsinne och kompromisslösa tro.”<sup>13</sup> Sandström är den konsthistoriker som mest intresserat sig för den märklige svensk-danske konstnären, som annars är relativt osynlig i såväl svensk som dansk konsthistorieskrivning.<sup>14</sup>

Kruse föddes 1868 i Haderslev i Sønderjylland och dog 1948 i Bokenäs, Bohuslän. Fadern var målarmästare och sonen fick sin första yrkesutbildning i hans verkstad. Under långa vandringsperioder i Danmark, Tyskland, Österrike, Holland, Norge, Finland och Sverige försörjde sig Kruse som dekorationsmålare. Hans första framträdande som konstnär skedde på en nordisk utställning i Oslo 1893, när han arbetade som dekoratör i Nationalteatret, men det var först 1913 som han erhöll någon större uppmärksamhet med utställningar i Stockholm och Helsingfors.

Bakgrunden som dekorationsmålare kan förklara hans höga värdering av det med handen utförda arbetet och olust inför maskinkulturen. Inspirerad av John Ruskin och William Morris predikade han hantverkets lov. Han intresserade sig för folkkonst, allmogekonst och småkonst – inte minst persiska miniatyrer. Kruses passionerade förhållande till detta slags konst fick avgörande betydelse för många i hans umgängeskrets, inte minst Arosenius. Liksom för preraphaeliterna slutade konsten, för Kruse, i stort sett med ungrenässansen, även om han också uppskattade Albrecht Dürers ”mest stränga arbeten”. Han avfärdade realismen i såväl bildkonst som litteratur.<sup>15</sup>

Hans konst är starkt stiliserad, och fram till mitten av 1920-talet hållen i en dämpad färgskala. Han avstod från oljefärg, som han ansåg vara ”en Fristelse og en Fare”, och föredrog akvarell och tempera.<sup>16</sup> På 1920-talet började han även arbeta med bladguld, likt medeltida målare.

country around Örgryte and the lakes of Delsjön. For Kruse in particular, Nature was important as a revelation of the Divine.

‘In Kruse’s art there was no place for conscious naïveté’, writes Sven Sandström, ‘but he was a true naïf and his art is marked, with all the merits and flaws that brings, by his childlike mind and uncompromising belief.’<sup>13</sup> Sandström is the art historian who has shown the greatest interest in this remarkable Swedish-Danish artist, who otherwise is relatively invisible, both Swedish and Danish art history.<sup>14</sup>

Kruse was born in 1868 in Haderslev in Schleswig-Holstein and died in 1948 in Bokenäs in the Swedish province of Bohuslän. His father was a master painter, and the son received his first professional training in his father’s workshop. On his long peregrination through Denmark, Germany, Austria, the Netherlands, Norway, Finland, and Sweden, Kruse made his living as a decorative painter. His first appearance as an artist was at a Nordic exhibition in Oslo in 1893, when he was working as a scene-painter at the National Theatre, but it was not until 1913 that he really came to public attention with exhibitions in Stockholm and Helsinki.

His background as a decorative artist may explain the great belief he placed in handwork and his dislike of machine-production. Inspired by John Ruskin and William Morris, he sang the praises of true craft. He became interested in folk art, peasant art, and miniatures – especially Persian miniatures. Kruse’s passion for this type of art was to be of crucial importance for many in his circle, above all Arosenius. As it had for the Pre-Raphaelites, art for Kruse ceased with the early Renaissance, even if he also appreciated Albrecht Dürer’s ‘most stringent works’. He dismissed Realism in the visual arts and literature alike.<sup>15</sup>

Kruse’s art was strongly stylized, and until the mid 1920s he kept to soft, subdued range of colours. He did without oils, which he believed to be ‘a Snare and a Delusion’, and preferred watercolours and tempera.<sup>16</sup> In the 1920s he also began to work with gold leaf, like the medieval painters.

Just as important as his artistic efforts were Kruse’s writings and philosophy. It was this, and perhaps above all his extemporizing, that so enthralled his friends and had such an immense influence on Werner Lundqvist. To read Kruse’s texts gives the impression of a collection of excerpts. Quotations from the Bible are mixed with the Edda and Kruse’s own formulations.

Kruse was a deeply religious man and had strong Catholic leanings.<sup>17</sup> Traces of this can be seen in his planned altarpieces, in which the

Minst lika betydelsefullt som hans bildkonstnärliga insatser är Kruses texter och filosofi. Det var med dessa, och kanske framför allt hans verbala utläggningar, som han trollband sina vänner och utövade ett stort inflytande på Werner Lundqvist. Att läsa Kruses texter ger känslan av en excerptsamling. Här blandas citat från Bibeln med Eddan och Kruses egna formuleringar.

Kruse var djupt religiös och hade starka sympatier för katolicismen.<sup>17</sup> Spår av detta kan anas i hans (förslag till) altarmålningar, i vilka Jungfru Maria ofta intar en framträdande position (inte helt i samklang med de protestantiska potentiella avnämarnas smak). Gudstron gav Kruse betänkligheter inför att avbilda efter naturen, i enlighet med Mosebokens (kap 5: 8–9) föreskrift om att ”Du skall inte göra dig någon bildstod, någon avbild av någonting uppe i himlen eller nere på jorden eller i vattnet under jorden.” Han ansåg det syndigt, enligt Sandström, ”att avbilda Guds verk om man inte kunde göra det fullkomligt”. ”Kruse ansåg att Gud Fader skapat naturen ornamental”, vilket förklarar hans stiliserade uttryck.<sup>18</sup>

Nils Adler berättar i en intervju om hur han besökte Kruse i hans ateljé på Kungsgatan i Göteborg. Inför en målning, kanske *Livets träd*, utbrast direktören: ”Men så ser väl inte en elefant ut?” Kruse tecknade då en naturalistisk elefant på ett papper och sa: ”Detta är en elefant. Men det jag har målat på den andra bilden är *Elefanten*.”<sup>19</sup> Romdahl har beskrivit hur Kruse uppsökte en djurpark för att gå på gång teckna av elefanter. Han måste studera djuret så noggrant att han får klart för sig vad av de yttre karaktärsdragen han kan utelämnas och vad av symboliskt värde han måste behålla.<sup>20</sup>

Kring 1903 bröts bohemkretsen upp. Henning for till Rom. Palme hade lämnat staden året innan. Det blev även en brytning mellan Kruse och Arosenius, delvis som följd av att Kruse ville styra Arosenius konstnärliga uttryck, men även på grund av deras relation till Ester Sahlin. Hon hade sedan senhösten 1901 haft en relation med Arosenius, men även dyrkats av andra medlemmar i gruppen. Salin, med sitt blonda hår, förekommer frekvent i Kruses konst och dikter under namnet Gulditop. 1903 övergick Kruses dyrkan till att bli mindre platonsk. Huruvida kärleken var besvarad framgår ej av källorna, men under lång tid framöver dyker Gulditop upp som en ständig referenspunkt i Kruses ord- och bildvärld. I den fris han senare utförde i Lundqvists hem, har Kruse målat henne som en av jungfrurna.<sup>21</sup>

Virgin Mary is often given a prominent position (not really in keeping with the tastes of his potential – and Protestant – customers). His belief in God meant Kruse had misgivings about depicting Nature, in accordance with prescription in Deuteronomy (5: 8) that ‘Thou shalt not make thee any graven image, or any likeness of any thing that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the waters beneath the earth’. According to Sandström, he believed it was sinful ‘to depict God’s work if one could not do it perfectly.’ ‘Kruse thought that God the Father had created Nature Ornamental’, which explained his stylized mode of expression.<sup>18</sup>

The bank director Nils Adler mentioned in an interview how he had visited Kruse in his studio on Kungsgatan in Gothenburg. In front of a painting, perhaps *Tree of Life*, Adler had burst out: ‘But surely that’s not what elephant looks like?’ Kruse then drew a naturalistic elephant on a piece of paper and said, ‘This is an elephant. But what I’ve painted in the other picture is *the* elephant.’<sup>19</sup> Romdahl has described how Kruse visited a zoo in order to sketch elephants again and again. He felt compelled to study the animal closely so that he could grasp which of its distinguishing features he could omit and which had symbolic worth that he had to retain.<sup>20</sup>

In around 1903 the circle of Bohemians broke up. Henning left for Rome. Palme had left Gothenburg the year before. Even Kruse and Arosenius had had a falling-out, partly over Kruse’s attempts to direct Arosenius’ artistic expression, but also over Ester Sahlin. Since the late autumn of 1901 she had been in a relationship with Arosenius, but she was also idolized by other members of the group. Salin, with her blonde hair, featured frequently in Kruse’s art and in his poetry under the name ‘Gulditop’ (Goldilocks). In 1903, Kruse’s admiration became rather less platonic. Whether his love was reciprocated is not a matter of record, but for a long time to come Gulditop featured as an enduring point of reference in Kruse’s poetic and visual imagery. In the frieze that he later painted in Lundqvist’s home, Kruse portrayed her as one of the maidens.<sup>21</sup>

Våren 1904, efter bohemkretsens upplösning, flyttar Kruse in i Kvarnhuset i Örgryte i Delsjöbäcksravinen, inte långt från Lundqvists Soltorpet. Lite senare hyr han en liten stuga vid Storkullen, strax öster om Böö herrgård. Den omnämns i Krönikorna som stugan eller hyddan vid "Berget det blå" (Överåsparken). En del av stigen som ledde mellan Soltorpet och "hyddan" blev efter Örgrytes införlivning med Göteborg "Brödragatan", sannolikt på förslag av Lundqvist.

Redaren lade snabbt märke till den udda figuren i slokhatt som han fått som granne och inledde samtal med honom. Det säger en hel del om Lundqvists öppenhet. Lagerlöw-Sandell berättar om en dam i Örgryte som enligt egen utsago "flydde för brinnande livet när hon fick se Ole Kruse... Han var ju anarkist och gick naturligtvis omkring med bomber i fickorna."<sup>22</sup> Anarkistskräcken var vid denna tid omfattande och Kruses långa hår och avvikande klädsel var nog för att sätta upp honom på de misstänkta lista. Men Lundqvist blev alltså nyfiken på sin nya granne. En dag följde han med Kruse till Kvarnhuset och tittade på hans skisser till olika dekorationer han utfört. Den röda stugan låg inbäddad i blommor och grönska och fåglarna sjöng i träden. På spiselkransen hade Kruse skrivit med guldfärg: "Leve Gulditop!". Eftersom Lundqvist vid denna tid ännu höll på med inredningsarbetet i sitt nya hus, gav han Kruse i uppdrag att dekorera salen på Soltorpet.<sup>23</sup>

Hösten 1904 utförde Kruse takfrisen *Livets Äventyr* med, i Lundqvists beskrivning, "riddare och stolta jungfrur, skattegravare, hantverkare och alla skogens djur i följd". Under arbetet talade Kruse "med en underlig glöd i ögonen och med talande åtbörder om hantverkarens uppgift och hans höga kall i livet". Han improviserade också fram "en hel saga om sin målning, och berättade [...] huru han under gesällvandringarne lidit under den förtvivlade kamp hantverket förde med den överhandtagande användningen av maskinen, som han kallade den onda draken."<sup>24</sup>

Kruse var tvivelsutan en karismatisk person, som nu åter fick tillgång till en åhörarskara efter upplösningen av bohemkretsen. Lundqvist var också redan från början inställd på rätt våglängd för

---

A FRIEND IN NEED, A SHIP-OWNER INDEED

In the spring of 1904, after his circle had dispersed, Kruse moved into Kvarnhuset, a house in the Delsjön valley in Örgryte, not far from the Lundqvists' Soltorpet. A little later he rented a cottage at Storkullen, just east of Böö Manor. It is mentioned in the Chronicles as the cottage at 'Berget det blå' (the Mountain Blue), their name for Överås Park. Once Örgryte was incorporated into the City of Gothenburg, one stretch of the path that ran between Soltorpet and 'the cottage' was officially named 'Brödragatan' (Brothers Street), probably at Lundqvist's suggestion.

The Ship-owner soon noticed the strange figure in the floppy hat who had become his neighbour, and they struck up an acquaintance. It says a great deal about Lundqvist's openness. Lagerlöw-Sandell repeats the story of a lady in Örgryte who, by her own account, 'fled for her life when she saw Ole Kruse ... For it was sure he was an anarchist, and naturally went around with bombs in his pockets.'<sup>22</sup> The fear of anarchists was then so ubiquitous that Kruse's long hair and distinctive dress were enough to mark him out as suspect. Yet Lundqvist instead became curious about his new neighbour. One day he accompanied Kruse home to Kvarnhuset and saw sketches of some of his completed decorative work. The red cottage was surrounded by flowers and greenery, and the birds were singing in the trees. On the chimney-breast Kruse had written in gold 'Leve Gulditop!' – Long live Goldilocks! Since Lundqvist was then in the throes of decorating his new house, he commissioned Kruse to adorn Soltorpet's hall.<sup>23</sup>

In the autumn of 1904, Kruse painted the ceiling frieze *Life's Adventure*, with, in Lundqvist's words, 'knights and proud maidens, treasure-seekers, craftsmen, and all the creatures of the forest in succession.' As he worked, Kruse spoke 'with a queer fire in his eyes and with speaking gestures about the craftsman's mission and his high calling in life.' He also improvised 'a long tale about his painting, and related ... how during his journeyman's travels he had suffered in the desperate battle waged by craftsmanship against the unchecked use of the machine, which he called the evil dragon.'<sup>24</sup>

---



att uppskatta konstnärens utläggningar om hantverkets lov, eftersom han och grannen Gustaf von Holten ”på biblioteket gjort bekantskapen med W[illia]m Morris böcker”.<sup>25</sup>

Runt sig och Kruse samlade Lundqvist vänner och grannar i Soltorpet. Medlemmarna i Bröderna i Böödalen rekryterades först bland dem som bebyggt de tomter som vid sekelskiftet styckades av från Böö herrgård i Örgryte. Under inflytande av Kruse började Bröderna att skriva Krönikor. De är präntade med bläck på handgjort bomullspapper och inbundna i ljusa pergamentband. Varje volym täcker ett eller ett par-tre år. De är försedda med illustrationer, först av Kruse, senare av bland andra Gideon Ekholm och Einar Palme. Även arkitekterna Sigfrid Ericson, Ernst Thorulf, R O Swenson och Karl M Bengtsson har bidragit med teckningar. I somliga volymer finns även inklistrade bilder utförda av Ivar Arosenius, Nils Dardel och John Steen. Det hantverksmässiga tillvägagångssättet var betydelsefullt för kretsen. Enligt Kruse förde trycktekniken till ytlighet. Tal och skrift blir till prat. ”Gutenberg har fördärvat hela kulturen!”<sup>26</sup>

Kruses galla över Gutenberg hindrade honom inte från att själv låta trycka sina texter. Detta ledde till en tillfällig brytning mellan honom Lundqvist.<sup>27</sup> I samband med donationen till Göteborgs Museum 1917 började emellertid även Redaren att trycka valda delar ur Krönikorna, med hjälp av Gustaf von Holten, en verksamhet som han upprätthöll till 1938.

I de texter som Kruse gav eller sålde till Lundqvist spelar förstås Bröderna framträdande roller. I otaliga versioner och omtagningar förtäljs hur Vandraren (Kruse själv, också kallad Eneboeren – eremiten – eller Målaren) kommer till Dalen (det vill säga Böödalen) och träffar dess nybyggare. Framställningarna tar allt som oftast sagans form. Bärande drag i framställningen är hur fabriker och maskiner ödelagt världen, men att något bättre är på väg att byggas upp genom gudfruktighet, moral och de hantverksmässiga metoder som värnades i Dalen. Byn är omgiven av en ringmur, med ett centralt beläget torg med ett rådhus. Mitt i byn reser sig Templet, till jungfru Marias ära, som en manifestation av tro och gemensamma krafter.

I andra texter av Kruse ställs den utopiska byn mot den moderna staden. I byn ägnar sig var och en åt sitt värv: smeden sköter sin ässja, målaren blandar sina färger och bagaren bakar bröd, medan kvinnorna sköter barn och hem. Varje hus (ofta kallat ”hydda”) har sin

---

There is no doubt that Kruse was a charismatic man, who now found a new audience after the departure of the Bohemians. Lundqvist from the very start was on the right wavelength to appreciate the artist’s observations on the virtues of craftsmanship, as he and his neighbour Gustav von Holten ‘had become acquainted with William Morris’s books at the library’.<sup>25</sup>

Around himself and Kruse, Lundqvist gathered friends and neighbours at Soltorpet. The members of the ‘Brothers of Böö valley’ were initially recruited from amongst the men who had first built on the plots carved out from Böö Manor in Örgryte. Under Kruse’s influence, the Brothers began to write Chronicles. They are carefully written in ink on hand-made rag paper, bound in pale vellum. Each volume covers one or a couple of years. They include illustrations, first by Kruse, later by the likes of Gideon Ekholm and Einar Palme, while the architects Sigfrid Ericson, Ernst Thorulf, R. O. Swenson, and Karl M. Bengtsson all contributed drawings. In some of the volumes there are also paste-in pictures by Ivar Arosenius, Nils Dardel, and John Steen. The craftsmanlike approach was important to the Order. According to Kruse, printing led to superficiality; speech and writing became prattle: ‘Gutenberg has botched an entire culture!’<sup>26</sup>

Kruse’s bile at Gutenberg did not prevent him from arranging for his own texts to be printed. This led to a temporary breach between Kruse and Lundqvist.<sup>27</sup> In conjunction with the donation to the Gothenburg Museum in 1917, however, the Ship-owner, with the help of Gustaf von Holten, also began to publish parts of the Chronicles, which he continued to do until 1938.

In the texts that Kruse gave or sold to Lundqvist, the Brothers of course played prominent roles. In countless versions and reiterations it was told how the Wanderer (Kruse himself, also called ‘Eneboeren’ (the Hermit) or the Painter) came to the Valley (Böö valley, in other words) and met its settlers. These accounts often take the form of tales. The moral of the stories is that factories and machines have destroyed the world, but that something better is in the process of being built up through piety, morality, and the craftsmanlike methods held dear in the Valley. The Village is surrounded by a wall, with a central square with a guildhall. In the middle of the Village is the Temple to the Virgin Mary, a manifestation of faith and shared strength.

In other texts by Kruse, the utopian Village is contrasted to the modern City. In the Village, each has their occupation: the smith in his forge,

---

egen odlingstäppa.<sup>28</sup> Byn förstörs när en frestare anländer och erbjuder befrielse från tungt kroppsarbete. Snart reser sig fabrikkorstenar och misären sprider sig. Den moderna staden är förstas en symbol för Kruse, men bär likheter med hamn- och industristaden Göteborg.

#### LIVETS TRÄD

Bland Bröderna var Lundqvist den som mest oförbehållet köpte Kruses livsfilosofi, även om också Skeppsredaren periodvis tappade lite i entusiasm, i synnerhet under mitten av 1910-talet. Det kan tyckas märkligt schizofrent att samma män som byggde upp väldiga förmögenheter på den industriella utsugningen av arbetarklassen och den imperialistiska kontrollen över världshandeln, engagerat lade ut texten om maskinkulturens fördärv och sjöng hantverkets lov.

1910 eller 1911 flyttade Kruse tillbaka till centrala Göteborg, till en lägenhet med utsikt mot Domkyrkan. Där intensifierades hans arbete med den stora målningen *Livets träd*.<sup>29</sup> Våren 1912 besöks han av Lundqvist som betraktar verket med viss skepsis: "... jag sade till mig sjelf: dessa från dekorationshandtverket nedärfvda symboler, som brodern Målaren sammanfördt i detta träd kunna ej förmedla något lefvande intryck på en modern betraktare."<sup>30</sup>

I samband med att *Livets träd* ställdes ut för första gången i Göteborgs Museum sommaren 1912 träffas Bröderna och Kruse åter. I Krönikan nedtecknades:

Länge hafva Bröderna i Dalen saknat dig i sin krets, men i skogen, på ängen, bland bäckens pilar och vid det lilla vattenfallet, på Berget det Blå och i hyddorna vid dess fot lefver dock kvar minnet af Eremiten och Byggmästaren. Som Målare har du nu tänkt ut konstens lagar och fört dem ut i lifvet i symbolisk drägt. Och glädjande har varit att se, det du funnit förståelse bland stadens innevånare, och att äfven konstens idkare funnit din målaredigt värd sin hyllning.

Om än den stora massan, som i tusendetal stannat inför ditt verk, der det nu står till beskådande i Stadens museum, kanske ej helt förstått dess innehåll, torde dock färgernas sköna harmoni tjusat dem i denna bild, der den onde draken ses af trollrunans magt undanträngd och betvingad.<sup>31</sup>

the painter mixing his paints, and the baker baking bread, while the women see to the children and the home. Each house (often called a 'cottage') has its own vegetable patch.<sup>28</sup> The Village is destroyed when a tempter arrives and offers them freedom from heavy physical labour. Soon factory chimneys tower over a miasma of misery. For Kruse the modern City is of course a symbol, but it bears a strong resemblance to that manufacturing city and port, Gothenburg.

#### TREE OF LIFE

Of all the Brothers, Lundqvist was the one who had fewest reservations about buying into Kruse's philosophy of life, although even the Shipowner's enthusiasm flagged occasionally, especially in the mid 1910s. It might be thought oddly schizophrenic for these same men, who amassed vast fortunes through the industrial exploitation of the working classes and imperialist dominance in world trade, to take an active hand in publishing texts on the destruction wrought by machine culture and to sing the praises of craftsmanship.

In 1910 or 1922 Kruse moved back to central Gothenburg, to a flat with a view of the cathedral. There he began to work with new intensity on the large painting (*Tree of Life*).<sup>29</sup> In the spring of 1912 he was paid a visit by Lundqvist, who was more than a little doubtful about the work: 'I said to myself: these symbols, born of the decorative handicrafts, that Brother Painter has assembled in this tree, are incapable of communicating a lively impression to the modern viewer.'<sup>30</sup>

When *Tree of Life* was shown for the first time at the Gothenburg Museum in the summer of 1912, the Brothers and Kruse met once again. The entry in the Chronicle ran:

Long have the Brothers in the Valley felt the your loss from their circle, but in the forest, in the meadows, among the willows beside the brook and by the little waterfall, on the Mountain Blue and in the cottages at its foot, the memory of the Hermit and the Master Builder lives on. As the Painter, you have now conceived the laws of Art and brought them to life adorned in symbolism. And it has been gratifying to see that

Gustaf von Holten var orolig att kritiker och andra inte skulle förstå tavlan, som ”endast är att tro på – eller förkasta” och liknade Kruse vid ”stiftaren av en religiös sekt”.

Kruse berättade att han arbetade med att skriva ner de filosofiska tankar som han samlat under sin tid i Brödernas krets. Lundqvist förklarade nöjt att det var i samarbetet kring Krönikan som *Livets träd* först tog kontur.<sup>32</sup> På detta vis knöts målningen samman med Brödernas verksamhet.

Att Lundqvist kände sig delaktig i skapandet av *Livets träd* är av betydelse för fortsättningen. Målningen var för Kruse det viktigaste han åstadkommit i sitt liv. Den innebär också en återkomst till det officiella utställningslivet efter ett nästan tioårigt uppehåll. (Han hade ställt ut tillsammans med Arosenius i Göteborg 1903 men utställningen blev ingen succé.) Kruses mål var att få *Livets träd* inköpt av någon kyrka som altarmålning men ingen var intresserad. 1913 ställde han ut i Stockholm och Helsingfors, utställningar där endast *Livets träd* var till salu. Kritiken var välvillig och Axel Romdahl skrev en presentation av honom i *Ord & Bild*.<sup>33</sup> Samma år skickade Kruse sitt mästerverk till salongen i Paris, men målningen refuserades.<sup>34</sup>

Samtidigt som Kruse blev känd för en bredare allmänhet, förlorade Bröderna alltmer kontakten med honom. Han blev ”den ensamme”, skriver Lundqvist, ”som kämpade för sin säregna konst”.<sup>35</sup> Men när von Holten kring 1917 började hjälpa Lundqvist att publicera utdrag ur Krönikorna i tryckt form, intensifierades åter kontakten med Kruse. Antagligen såg Målaren en ny möjlighet att finna ett hem för sitt mästerverk.<sup>36</sup> Vid denna tid tycks Lundqvist ha övervägt möjligheten att bygga till Soltorpet med en flygel som skulle inrymma hans konstsamling, men efter diskussioner med Axel Romdahl blev det istället en donation till museet, med *Livets träd* som centralverk. Lundqvist förefaller nu alltså ha börjat mäta sig med Pontus Fürstenberg. Vem som var mest pådrivande i att höja ambitionsnivån – Lundqvist eller Romdahl – är svårbedömt. Romdahl såg säkert en potential i Redarens plånbok.

Ett litet rum i västra flygeln av Ostindiska huset ställdes 1918 i ordning för *Livets träd*. Där hängdes även andra verk av Kruse, liksom av David Lundahl, Ivar Arosenius och Nils Blommér. Den 13:e maj 1918 samlades Bröderna på Göteborgs Museum, för att på Ole Kruses 50-årsdag inviga *Livets träd* och Brödrarummet.

you have met with understanding from the City’s inhabitants, and that likewise the practisers of Art have found your artistic vision worthy of their plaudits.

Even if the masses, who in their thousands have paused before your work where it is placed on view in the City’s museum, have perhaps not wholly understood its meaning, it is probable that the colours’ fair harmony has lured them to this picture, where the evil Dragon is seen snared and vanquished by the magic Runes’ power.<sup>31</sup>

Gustaf von Holten was worried that the critics and others might not understand the painting, which ‘is only to be believed – or dismissed’, and he likened Kruse to the ‘founder of a religious sect’.

Kruse said that he had worked by writing down the philosophical ideas that he had collected during his time in the Brothers’ company. Lundqvist was pleased to explain that it was in the collaboration on the Chronicle that *Tree of Life* had first taken shape.<sup>32</sup> In such ways the painting was linked with the Brothers’ activities.

That Lundqvist felt he had had a hand in the genesis of *Tree of Life* was to be significant for what followed. For Kruse, the painting was the most important thing he had created in his life. It also marked his return to official exhibiting spaces after a break of nearly a decade. (He had had a joint exhibition with Arosenius in Gothenburg in 1903, but it was not a success.) Kruse’s hope was that *Tree of Life* would be bought by a church as an altarpiece, but no one was interested. In 1913 he exhibited in Stockholm and Helsinki, with only *Tree of Life* for sale. The critics were favourable, and Axel Romdahl wrote a feature on him in the art magazine *Ord & Bild*.<sup>33</sup> In the same year, Kruse sent his masterpiece to the Salon in Paris, but it was refused.<sup>34</sup>

As Kruse became more widely known, the Brothers increasingly lost contact with him. He became ‘the loner’, wrote Lundqvist, ‘who fought for his uncommon art’.<sup>35</sup> But when, in around 1917, von Holten began to help Lundqvist with the publication of excerpts of the Chronicles, contact with Kruse was resumed. In all probability the Painter saw a new opportunity to find a home for his masterpiece.<sup>36</sup> At this point Lundqvist seems to have been entertaining the idea of adding a new wing to Soltorpet to house his art collection, but after discussions with Axel Romdahl he instead made a donation to the Museum, with *Tree of Life* as the central work. It seems it was not long before Lundqvist set out to rival Pontus Fürstenberg. Who was the driving force in raising his ambitions – Lundqvist himself

Plötsligt hördes musik från ett angränsande rum, och, när tonerna tystnat, framträdde Intendenten och tackade för den stora gåfvan, på samma gång lyckönskande konstnären att så fira sin högtidsdag. Därefter öfverlämnade Präntaren en minnestafra med inskriften: 'Att bevara minnen från vandringen och stämma sinnet till betraktelse grundades denna samling år 1918 af Skeppsredaren Werner Lundqvist och hans hustru, född Ahrenberg'...<sup>37</sup>

Inkluderingen av hustrun Anna, som inte deltog i Brödernas sammankomster med annat än förplägnad, gör donationen än mer symmetrisk med Göthilda och Pontus Fürstenbergs.

I årsberättelsen slår Romdahl fast att "den samling som herr Lundqvist börjat anlägga inom museet [...] ställer honom vid sidan av vårt konstgalleries störste främjare".<sup>38</sup> Till årsberättelsen biläggs en katalog över Werner Lundqvists samling som redan vid denna tidpunkt omfattar fyrtio verk. Från förslaget om att skänka *Livets träd*, hade planerna sålunda snabbt utvecklats till att skapa en samling som kunde jämföra sig med den rikskända Fürstenbergska. Priset som museet fick betala var inte enbart att inrätta en särskild sal för Bröderna och döpa den till Brödrarummet. Av konstnämndens protokoll den 30 oktober 1918 framgår att Lundqvists ambition var att efterhand utvidga donationen med fler verk, utan att inköpen underställdes nämndens granskning. Beslutsmakten skulle ligga hos honom själv tillsammans med intendenten för Konstavdelningen. Samlingen skulle visas i egna gallerier, det vill säga som en tydligt identifierbar donation liksom fallet redan var med det Fürstenbergska Galleriet.<sup>39</sup>

Det är inte ovanligt att privatpersoner samlar konst. Inte heller att de testamenterar sin samling till ett museum, konstaterar Romdahl i en artikel 1921. Men att som Lundqvist anlägga en enskild samling inom ett museum, det är något nytt. För att det ska vara möjligt krävs att donatorn och museiledaren kan "samarbeta med förstående och tillmötesgående och i former utan varje skymt av byråkrati och tvång".<sup>40</sup>

Samarbetet innebar bland annat att Lundqvist blev delaktig i hängningen av konsten på museet. "Snickaren, Målaren och Glasmålaren hade arbetat med att iordningställa en sal i Göteborgs Museum för en samling taflor, och Prentaren & Byggmästaren biträdde vid upphängning af konstverken", noterar Lundqvist i Krönikan.<sup>41</sup>

or Romdahl – is hard to judge. Romdahl undoubtedly saw the potential in the Ship-owner's well-lined wallet.

A small room in the western wing of East India House was put in order in 1918 for *Tree of Life*, alongside other works by Kruse and by David Lundahl, Ivar Arosenius, and Nils Blommér. On 13 May 1918 the Brothers assembled at the Gothenburg Museum to celebrate Ole Kruse's fiftieth birthday by unveiling *Tree of Life* and the Brothers' Room. 'Suddenly music was heard from an adjoining room, and, when it had died away, the Curator stepped forward and expressed his gratitude for the great gift, at the same time congratulating the artist on the celebration of his birthday. Whereupon the Printer presented a commemorative plaque inscribed with the words: "To keep the mind from wandering and to tune the senses to contemplation, this collection was founded in the year 1918 by the Ship-owner Werner Lundqvist and his wife, née Ahrenberg."<sup>37</sup> The inclusion of Anna, whose presence at the Order's meetings was limited to presiding over the refreshments, made the donation more symmetrical with Göthilda and Pontus Fürstenberg's.

In the Museum's annual report, Romdahl announced that 'the collection that Mr Lundqvist has begun to establish in the museum ... puts him on the level of our art gallery's greatest benefactor.'<sup>38</sup> Attached to the annual report was a catalogue of Werner Lundqvist's collection, which at that point already comprised forty works. From the initial suggestion that he donate *Tree of Life*, plans had thus grown rapidly to encompass the creation of a collection to compare with the nationally renowned Fürstenberg Collection. The cost to the Museum was not limited to furnishing a special gallery and naming it the Brothers' Room; the Museum's art committee's minutes of 30 October 1918 reveal that it was Lundqvist's ambition to continue to add works to the collection, but without them being approved by the committee. The power of decision would rest with him in counsel with the curator of the art department. The collection would be displayed in its own rooms; in other words, as a clearly identifiable donation, as was already the case with the Fürstenberg Gallery.<sup>39</sup>

It is not unusual for individuals to collect art, or to bequeath their collections to a museum, Romdahl wrote in an article in 1921. But, like Lundqvist, to build up a distinct collection *within* a museum – that was something new. For that to be possible it required that the donor and the museum director should be able to 'work together sympathetically

I den första hängningen av Brödrarummet, med Kruse, Arosenius och Lundahl, återknöts bohemkretsen postumt – såväl Arosenius som Lundahl hade ju gått ur tiden – och Kruse blev dess centralfigur, såsom han en gång önskat vara. Eftersom Henning flyttat till Köpenhamn fanns ingen kvar i Göteborg som kunde ifrågasätta Kruses historieskrivning. Genom att Arosenius framhölls i installationen lades grunden för den sammanblandning mellan göteborgsbohemerna och Bröderna som inledningsvis noterades.

Den 8 mars 1919 samlades Bröderna för att fira en nyhängning av Brödrarummet. Lundqvist förklarade att:

Allt för länge har folket lidit under ett fortgående nedsjunkande i materialismen, och dess sista yttring i industrislaveriet har gjort massorna förtvivlade & sökt taga ledningen i egna händer, hvilket slutat i bolschevismen. Under de 14 år Bröderna samlats och i krönikan gifvit uttryck för sina tankar om lifvet & tidens företeelser, har industrialismens öfverhandtagande & religionens förfall varit det ständigt återkommande temat, och vi hoppas ännu få se den morgon randas, då handverket som i gamla tider åter skall intaga den hedersplats det förtjänar och konsten åter blomstra.<sup>42</sup>

Även hos Romdahl anas ett återklang av Kruses världssyn när han kommenterar förvärven i museets årsskrift för 1920 med att "[d]en gamla nederländska och tyska målarkonsten äger förutom sina rent konstnärliga egenskaper en förmåga att skapa andakt och stillhet, som är välgörande för av nutidsjättet stressade sinnen. Denna förmåga har man velat låta komma till sin rätta verkan genom att anordna ett stilla och intimt rum för dessa konstverk, där de hänga för sig själva och utan trängsel."<sup>43</sup> I samband med artikeln låter Romdahl också reproducera såväl ett foto av nyhängningen av Brödrarummet som reproduktioner av fyra äldre verk som placerats i rummet (*Törnekröningen*, *Marias kröning*, *Nådens brunn* och *Dam ur släkten Wasserfass*).

Särskilt Arosenius fick med tiden en allt starkare närvaro, både i Brödrarummet och i Krönikorna. Lundqvist köpte några mindre teckningar som han klistrade in i dem. Dessutom skänkte han ytterligare en akvarell till konstmuseet 1926 (*Självporträtt med höns och grisar*). 1922, när konstmuseets yttermurar tagit form, skriver Lundqvist: "I Brödrarummet talar visserligen Lifvets Träd & Ole Kruses öfriga dukar ydligt den religiösa känsla, som Brödernas afhandlingar om Gotiken förmedlat, men vår afidne Broder Ivar Arosenius samling

---

and accommodatingly, and in a manner free of all traces of bureaucracy and coercion.<sup>40</sup>

The collaboration also meant that Lundqvist became involved in how the art was hung in the Museum. 'The Carpenter, the Painter, and the Glass-painter had worked to prepare a room in the Gothenburg Museum for a collection of paintings, and the Printer & Master Builder assisted in the hanging of the works of art', noted Lundqvist in the Chronicle.<sup>41</sup>

The first hanging of the Brothers' Room with works by Kruse, Arosenius, and Lundahl reunited the Bohemian circle posthumously – both Arosenius and Lundahl were now dead – with Kruse as its central figure, just as he had once wished. Since Henning had moved to Copenhagen, there was no one left in Gothenburg who might question Kruse's version of past events. The prominence given to Arosenius in the hanging laid the foundations for the mixture of Gothenburg Bohemians and Brothers noted earlier.

On 8 March 1919 the Brothers assembled to celebrate the rehangings of the Brothers' Room. Lundqvist explained that

for too long the common people have borne a continued descent into materialism and its ultimate expression in the industrial slavery that has left the masses desperate & resolved to take matters into their own hands, which has ended in Bolshevism. During the 14 years the Brothers have gathered their thoughts about their lives and times and voiced them in the Chronicle, rampant industrialism and the decline of religion have ever been the theme, and we hope yet to see the day dawn when, as in the past, craftsmanship once again takes the place of honour it deserves and Art once again flourishes.<sup>42</sup>

There also seem to be echoes of Kruse's world-view in Romdahl's remarks on the acquisitions in the Museum's yearbook of 1920, to the effect that 'old Dutch and German painting still possesses, over and above its purely artistic qualities, an ability to instil a reverence and calm that is beneficial for minds stressed by the hurly-burly of the present day. One has attempted to do this full justice by arranging a quiet and intimate room for these works of art where they can hang alone without being crowded.'<sup>43</sup> With the article, Romdahl included a photograph of the new hanging of the Brothers' Room and reproductions of four older works that were placed in the room: *The Crown of Thorns*, *The Coronation of the Virgin*, the *Fons Pietatis*, and *Lady of the House of Wasserfass*.

---

bör berikas ur de verk han efterlemnad, der sagomotivet så känsligt framträder, och som äfven harmoniserar med innehållet i de medeltida målningar, som jämväl herbergerats i detta mera personliga rum i samlingen.”<sup>4</sup>

#### TEMPLET PÅ GÖTAPLATSEN

Kungsportsavenyn hade under en tid väntat på att få en värdig avslutning när Göteborg 1915 beslutade att fira sitt 300-årsjubileum 1921 med en stor utställning. Götaplatsen bestämdes bilda entré till utställningsområdet. En tävling utlystes 1916 om platsens utformning där, förutom tillfälliga utställningsbyggnader, en stadsteater och ett konserthus skulle förläggas. I programmet angavs även att ett konstmuseum och en konsthall kunde placeras vid Götaplatsen. Marken ägdes av staden, men för att finansiera kulturbyggnaderna räknade man med privata donationer.<sup>45</sup>

En grundplåt för en konstmuseibygnad fanns med Fürstenbergs och Renströms fonder. Bankdirektör Jonas Kjellberg donerade 1918 1000 aktier i SKF för att finansiera ett nytt konstmuseum. Men det visade sig snart behövas ytterligare medel. Genom att museet placerades vid Götaplatsen och byggnaden kunde användas vid Jubileumsutställningen kunde 300 000 kr skjutas till från utställningsfonden. Slutligen bekostade Lundqvist de lokaler som skulle rymma hans samling med drygt 120 000 kr.

Götaplatstävlingens andrapristagare, ”Ares”, fick uppdraget att rita utställningsområdet och konstmuseet. Bakom Ares dolde sig Arvid Bjerke, R O Swensson, Ernst Torulf och Sigfrid Ericson, vars förnamn bildar akronymen. Endast Bjerke och Ericson kom senare att arbeta vidare med konstmuseet. Dock finns en hastig blyertsskiss, sannolikt utförd av R O Swensson, daterad 1918, som visar en lägre flygel till konstmuseet. Lundqvist kommenterar den med:

Länge hade det lekt Bröderna i hågen att bygga ett härbärke, där vandrare kunde mötas som Bröder, Bröder vilka stötta varandra i tron. Målaren hade i Krönikan gjort utkast till en

In time, Arosenius in particular became far more prominent both in the Brothers’ Room and in the Chronicles. Lundqvist bought a couple of smaller drawings that he then pasted into the Chronicle; in 1926 he went on to donate a further watercolour to the Museum of Art (*Self-portrait with Poultry and Pigs*). In 1922, as the Museum of Art’s walls began to go up, Lundqvist wrote: ‘In the Brothers’ Room, *Tree of Life* and Ole Kruse’s other canvases certainly add superficially to the religious mood, as the Brothers’ disquisitions on the Gothic style suggest, but our late Brother Ivar Arosenius’ collection ought to be enriched with some of those works that he has left, where the story motif emerges with such sensitivity that it even harmonizes with the content of those medieval paintings that have also been accommodated in this more personal room in the collection.’<sup>44</sup>

#### THE TEMPLE AT GÖTAPLATSEN

Gothenburg’s main avenue, Kungsportsavenyn, had long lacked a worthy building to grace its southern end, when in 1915 it was decided to celebrate the city’s third centenary in 1921 with a major exhibition. Götaplatsen was chosen to be the entrance to the exhibition area, and a competition was announced in 1916 to design the square, which as well as temporary exhibition buildings was to have a theatre and a concert hall. The competition brief also announced that there might be a museum of art and art gallery at Götaplatsen. The land was owned by the city, but in order to finance the cultural buildings they counted on attracting private donations.<sup>45</sup>

There was seed funding to build an art museum in the shape of the Fürstenberg and Renström funds. In 1918 the bank director Jonas Kjellberg donated one thousand shares in SKF, the ball bearing manufacturer, to finance a new art museum. However, it was soon evident that more money was needed. By siting the museum at Götaplatsen and using the building for the Jubilee Exhibition, it became possible to hive off 300,000 kronor from the exhibition fund. In the end, Lundqvist paid for the premises that would contain his collection to the tune of 120,000 kronor.

The winner of the second place in the Götaplatsen competition, ‘Ares’, was commissioned to design the exhibition area and the art museum.

flygel till Soltorpet, där hans & andra likasinnade alster skulle sammanföras. Då kom intendenten i konstmuseet i Göteborg och erbjöd en flygel där, vid byggandet av Götaplatsen till Jubileumsutställningen. Ett första förslag gjordes av dess arkitekt R. O. Swenson och givas här ovan ett utkast därtill.<sup>46</sup>

Att döma av det höga fundamentet tänker sig arkitekten en flygel sydost om huvudbyggnaden, där etagen idag är belägna, med tre rundbågiga valvöppningar.

I Krönikorna kan vi följa delar av det fortsatta planeringsarbetet. Lundqvist beskriver hur Bröderna samlas i Soltorpet 1918. På plats är bland andra Kruse, Romdahl och Ericson:

Vid lampans sken sutto de i Brödrarummet, och nu hade de äntligen framför sig grundplanerna till den nya byggnad, hvars uppförande under en längre tid varit påtänkt, en byggnad för bevarandet af de konstarbeten, som utgått från kunnige Mästares verkstäder, såväl i äldre, som nyare tider.

Hvad som närmast låg Bröderna om hjärtat var att finna en värdig lösning af den sal de uppkallade efter sitt gamla samlingsrum "Brödrarummet" och der sådana arbeten skulle sammanföras, som stå i öfverensstämmande med omkvädet i krönikan:

Att ett härligt Tempel må resa sig  
Högt öfver Dalen.<sup>47</sup>

I ett första utkast presenterar arkitekten en flygelbyggnad med det innersta rummet dedikerat åt *Livets träd*, som hänger på dess östra vägg likt en altarmålning i en kyrka. Intill detta slöt sig ett mindre rum med "minnen från vandringen". Vid denna tidpunkt avsågs antagligen äldre verk av Kruse. En större sal ägnades 1700-tals-samlingen och ett mindre kabinet teckningar och akvareller från samma tid. Invid biblioteket låg ett litet studierum, också det med Lundqvists namn.

Kruse konstaterade nöjd att Brödernas arbete "icke ha varit förgäfvets". Ericson förklarade, uppenbarligen väl anpassad till Brödernas retorik,

Att i tanken & på pappret framtrolla sköna byggnader skänker visserligen stor tillfredsställelse, men att en gång se vår byggning uppförd, detta är vår längtans mål. När en idé skall förverkligas måste många krafter samverka. Samhörighetskänsla är det, som skall förena oss i gemensamt sträfvande, och hvar och en efter sin förmåga skulle vi som Bröder delta i byggnadens uppförande.

Behind Ares were Arvid Bjerke, R. O. Swensson, Ernst Torulf, and Sigfrid Ericson, whose given names made up the acronym, although in the event only Bjerke and Ericson were to work on the art museum. However, a hasty pencil sketch dated 1918 survives, probably by R. O. Swensson, which shows a low wing to be added to the art museum. Lundqvist had commented on it:

Long the Brothers had toyed with the idea of building a lodging where wanderers could meet as Brothers; Brothers who supported one another in the faith. The Painter had drafted in the Chronicle a wing to be added to Soltorpet where his and other like-minded works could be assembled. Then comes the curator of the Museum of Art in Gothenburg and offers a wing there, in the building at Götaplatsen for the Jubilee Exhibition. An initial plan was drawn up by its architect, R. O. Swenson, and is given here as indicated above in draft.<sup>46</sup>

To judge by the height of the foundations, the architect envisaged a wing to the south-east of the main building, where the 1968 extension now stands, with three round-arched openings.

In the Chronicles we can follow some of the planning work as it progressed. Lundqvist describes how the Brothers gathered at Soltorpet in 1918. Among those present were Kruse, Romdahl, and Ericson:

In the light of the lamp they sat in the Brothers' Room, and now they finally had before them the ground plans of the new building whose construction had long been contemplated; a building for the preservation of the works of art that had issued from skilled Masters' workshops, both in the past and in more recent times.

What the Brothers had very much at heart was to find a worthy solution to the room they named 'the Brothers' Room' for their old assembly room, and where such works would be gathered as were conformable with the refrain in the Chronicle:

That a glorious Temple might rise  
High above the Valley.<sup>47</sup>

In a first draft, the architect presented a design for a wing in which the innermost room would be given over to *Tree of Life*, hanging on its eastern wall like an altarpiece in a church. Adjoining this would be a smaller room with 'memories of wandering': at this stage this probably meant older works by Kruse. A larger room would house the eighteenth-century collection, and a smaller cabinet the drawings and watercolours from the same period. Adjacent to the library was a small study, that too named after Lundqvist.

Ja! Sten skulle vi föra till sten  
Att ett härligt Tempel må resa sig  
Högt öfver Dalen.<sup>48</sup>

Det förslag som Bjerke och Ericson inledningsvis skissade på ovan, bestod av en mittkropp, snarlikt den senare utförda byggnaden, men med de tre mittersta arkaderna genombrutna. Dessa ledde in till en inre skulpturgård flankerad av två lägre flyglar. I den västra skulle den Fürstenbergska samlingen inrymmas, och i den östra den Lundqvistska. Ericson tänkte sig också en framtida byggnad längs med Dicksonsgatan som skulle sluta museet kring en rektangulär gård.<sup>49</sup> I planerna ingick även en hel källarvåning, något som slutligen endast förverkligades i det östra hörnet av den resta byggnaden. Här skulle finnas lokaler för vaktmästare och eldare, samt magasin för konsten.

Uppförandet och Göteborgsutställningen försenades av den omfattande lågkonjunkturen och de kraftigt stigande byggkostnaderna som följde på kriget. Det fanns emellertid full politisk uppslutning bakom projektet som sågs som ett sätt att hålla ner arbetslösheten. I motiveringen till den Kjellbergska donationen för uppförandet av ett konstmuseum framhölls att ”byggnaden skulle om möjligt komma till utförande vid en tidpunkt då beredandet av ett ökat antal arbetstillfällen vore önskvärt”. Uppförandet av konserthuset och stadsteatern senarelades dock. 1922 kom Socialdemokraterna för första gången till makten i Göteborg. Detta innebar emellertid ingen förändring i genomförandet av gestaltningen av Götaplatsen. För arbetarrörelsen var fullföljandet av projektet en del av målet att sprida kulturen till alla befolkningsskikt.<sup>50</sup>

Av ekonomiska skäl bantades planerna för konstmuseet 1921 och de båda privatgallerierna förlades istället till överljusvåningen, där de liksom i den ursprungliga planen bildar pendanger till varandra. På en odaterad planritning har arkitekterna med blyerts strukit över den tidigare rumsdispositionen på överljusvåningen och ersatt den med ”Fürstenberg” i öster och den Lundqvistska samlingen i väster.<sup>51</sup>

Nedbantningen fick ”otrevliga följder”, skriver Romdahl.<sup>52</sup> Allt utrymme fick användas till utställningssalar. Tjänsterum och magasin krymptes till ett minimum. Ericson berättar att ett ”betydande arbete nedlades” på de båda ”privatgalleriernas” inredning. I

---

Kruse noted with satisfaction that the Brothers' work 'had not been in vain'. As Ericson explained, obviously well versed in the Brothers' rhetoric,

It is true that the conjuring up of beautiful buildings in mind & on paper affords great satisfaction, but to once see our building erected, that is the object of our longing. When an idea is to be realized, many forces must conspire. Affinity is what will unite us in our common endeavour, and we as Brothers, each according to his ability, will join in the building's construction.

Yes! We shall heap stone upon stone  
That a glorious Temple might rise  
High above the Valley.<sup>48</sup>

In Bjerke and Ericson's original draft, the proposal consisted of a central construction much like the one later built, but with the three middle arcades opening onto an inner sculpture garden flanked by two lower wings. Of the wings, the western one was to house the Fürstenberg Collection, the eastern the Lundqvist Collection. Ericson also pictured a future building running along Dicksonsgatan to complete the museum by closing off a rectangular yard.<sup>49</sup> The plans also included a basement that ran the full length of the building – something that ultimately was only realized in the eastern corner – with rooms for the caretakers and boilermen, and stores for the art.

Both the building work and the Gothenburg Jubilee Exhibition were delayed by the severe economic downturn and rapidly rising building costs that followed the First World War. However, there was full political support for the project, which was seen as a means of holding down unemployment levels. In the stated reasons for Kjellberg's donation towards the construction of the art museum, it was underlined that 'the building will if possible take shape at a time when the provision of an increased number of jobs would be desirable.' The construction of the concert hall and theatre was moved back, however. In 1922 the Social Democrats came to power in Gothenburg for the first time. This did not bring any change to the realization of the layout at Götaplatsen, however. For the labour movement, the completion of the project was one of the goals in bringing culture to all, regardless of class.<sup>50</sup>

For financial reasons the plans for the art museum were cut back in 1921, and both the private galleries were instead sited on the top floor, although they were still paired as in the original plans. On an undated



arkiven finns ett omfattande ritningsmaterial kring utformningen av de Lundqvistska salarna. Under byggnadsarbetet syntes Lundqvist ofta på plats. ”Skeppsredaren, som bekostat byggandet av de tre rum, som skulle inrymma hans samlingar, tog också själv verksam del i utarbetandet av inredningen, och han var under denna tid en ofta sedd gäst på arkitektkontoret, då förlagt till konstmuseets bottenvåning. I samråd med honom fingo salarna sitt slutliga utseende”, skriver Ericson.<sup>53</sup>

#### REDAREN INREDER

Lundqvists samling innehåller alltså tre delar: Brödrarummet, en samling fransk modernism, från impressionismen fram till sekelskiftet, samt ett svenskt 1700-talsrum. Dessutom omfattar donationen en stor samling högkvalitativ skandinavisk modernism.

Den gustavianska samlingen tillkom tämligen plötsligt. På vårvintern 1919 diskuterade Bröderna Richard Berghs svenska 1700-talsrum på Nationalmuseum. Gustaf von Holten, som var den som Lundqvist förde de mest intensiva diskussionerna med vid denna tid, anförde att: ”Det franska inflytandet på svensk konst får här ett friskt och behagligt uttryck, och man vandrar i denna sal med aktning och beundran för de konstnärer, som efter så lång tid kunna tala så öfvertygande till oss om konstens mål”. Redaren svarade att han skulle studera samlingen vid nästa besök i Stockholm ”då den gustavianska konstrikningen särskilt sammanfaller med mitt intresse för Bellmans diktning, hvilken jag genom mina försök att spela luta kommit närmare ...”<sup>54</sup>

Lundqvist fick kännedom om att den före detta direktören vid Dramatiska Teatern, Gustaf Fredrikson, ämnade sälja sin 1700-tals-samling, som han ärvt från sin morbror, konstnären Carl Johan Fahlcrantz och som till delar härstammade från Carl Fredric von Breda. Tillsammans med Romdahl reste Lundqvist upp till Stockholm för att studera samlingen och förhandla om förvärv. Resultatet blev att de mest högkvalitativa verken köptes av skeppsredaren.<sup>55</sup>

plan the architects have pencilled out the previous arrangement of rooms on the upper floor and replaced it with ‘Fürstenberg’ at the eastern end and the Lundqvist Collection at the western end.<sup>51</sup>

The reduced budget had ‘unpleasant consequences’, wrote Romdahl.<sup>52</sup> All available space had to be used as exhibition rooms. Offices and stores were shrunk to a minimum. Ericson said that ‘a significant amount of work went into’ the furnishing of the two ‘private galleries’. Certainly in the archives there is a voluminous collection of plans that deal with the design of the Lundqvist rooms. During the building work Lundqvist was often on site. ‘The Ship-owner, who paid for the construction of the three rooms that were to house his collections, himself played an active part in the design of the furnishings, and at this time was an oft-seen guest in the architects’ office, then housed on the ground floor of the art museum. It was in consultation with him that the rooms took on their final appearance’, wrote Ericson.<sup>53</sup>

#### SHIP-OWNER AND INTERIOR DESIGNER

The Lundqvist Collection was thus made up of three sections: the Brothers’ Room; a collection of French Modernism, from Impressionism to the turn of the twentieth century; and a Swedish eighteenth-century room. In addition, the donation included a large collection of high-quality Scandinavian Modernist works.

The Gustavian collection came about relatively quickly. In the late winter of 1919, the Brothers discussed Richard Bergh’s Swedish eighteenth-century room at the National Museum in Stockholm. Gustaf von Holten, the one with whom Lundqvist had his most intense discussions at this time, argued that ‘The French influence on Swedish art here has a fresh and pleasing aspect, and one takes in the room with respect and admiration for the artists who after such a long time can speak to us so convincingly about the aims of art.’ The Ship-owner answered he would study the collection on his next visit to Stockholm ‘as the Gustavian school especially coincides with my interest in Bellman’s verse, which I have grown much closer to in my attempts to play the lute.’<sup>54</sup>

Romdahl tycks inte ha känt någon tveksamhet att ta emot den Lundqvistska donationen i övrigt. Han ger åtminstone inte uttryck för det i sina skrifter. Men inför just 1700-talssamlingen fick museimannen betänkligheter. Museet ägde redan flera verk från tidsepoken och Romdahl såg ogärna att tidens konst splittrades mellan olika salar. Lösningen blev att Lundqvist löste in museets 1700-talsverk för det pris de en gång förvärvats för och införlivade dem med sin egen samling. Förfarandet väckte en del kritik i museets styrelse.<sup>56</sup> Någon permanent lösning för framtiden blev arrangemanget inte, eftersom framtida förvärv inte gärna kunde integreras i den Lundqvistska samlingen.

\*\*\*

1919, samma år som den storslagna donationen av 1700-talskonst, reste Lundqvist och Romdahl till Spanien på sistnämndes förslag. Resan omnämns inte i Romdahls memoarer men det finns en notering i Konstavdelningens årsberättelse om att intendenten med medel ur Högskolans Linnéfond rest runt i Spanien och Frankrike för att medverka till inköp ”av fransk konst till Lundqvistska samlingen och museet”.<sup>57</sup> Till det som inköptes under resan hör Camille Corots *Sköterska och barn* och Auguste Rodins *Den förlorade sonen*, samt en samling modern tysk grafik.

Lite mer kött på benen angående resan får man genom en handpräntad skrift, i Brödernas anda, som Romdahl skrev och tecknade: ”Humoristisk beskrifning öfver en resa till Spanien, aug. sept. 1919”.<sup>58</sup> Skriften överlämnades till Lundqvist på julafton 1919 och av en blyertsanteckning framgår att den påbörjades under resan Avignon-Paris i september, ”då lokomotivet gick sönder på linien”. Texten är skriven på vers och rikligt illustrerad. Den inleds med de båda vännernas förberedelser:

Spanska i anletes svett  
 Pluggades i Skeppsbron 1  
 Fru Morales språkmetod

Lundqvist learned that a past manager of the Dramatic Theatre in Stockholm, Gustaf Fredrikson, was planning to sell the eighteenth-century collection he had inherited from his uncle, the artist Carl Johan Fahlcrantz, which in part could be traced back to the painter Carl Fredric von Breda. Together with Romdahl, Lundqvist travelled up to Stockholm to view the collection and negotiate its purchase. The outcome was that the best works were bought by the ship-owner.<sup>55</sup>

In general, Romdahl does not seem to have felt the slightest hesitation in accepting the Lundqvist donation – at any rate, he said nothing to that effect in his writings – but confronted with the eighteenth-century collection he seems to have had some misgivings. The Museum already owned a number of works from the period, and Romdahl was reluctant to divide art from the same period between different rooms. The solution was for Lundqvist to buy the Museum’s eighteenth-century works at their original prices and incorporate them into his own collection. This course of action drew considerable criticism from the Museum’s board.<sup>56</sup> As a permanent solution the arrangement had little to recommend it, since future acquisitions could not readily be integrated into the Lundqvist Collection.

\*\*\*

In 1919, the same year as the major donation of eighteenth-century art, Lundqvist and Romdahl travelled to Spain at the latter’s suggestion. The journey is not mentioned in Romdahl’s memoirs, but there is a note in the museum department of art’s annual report that the University Linnaeus Fund had paid for the curator to travel to Spain and France to assist in the purchase ‘of French art for the Lundqvist Collection and the Museum’.<sup>57</sup> Among the works bought on that journey were Camille Corot’s *Nurse and Child* and Auguste Rodin’s *The Prodigal Son*, and a collection of modern German graphic art.

Rather more detail about the trip is forthcoming in a hand-printed booklet, very much in the spirit of the Brothers, which Romdahl wrote and illustrated: ‘A humorous description of a journey to Spain, Aug. Sept.

Ger fördubblat resemod  
Efter bara några dar  
Börjar man så smått 'hablar'

Planeringen av det nya museet sysselsatte Romdahl och Lundqvist under tågresaerna genom Europa. Det var inte bara enskilda konstverk som studerades utan även arrangemangen av samlingarna i olika museer. Resan gick över London och Paris till Spanien, där de såg de gängse konstmonumenten i St Sebastian, Burgos, Segovia, Madrid, Toledo, Córdoba, Castillejo, Sevilla, Granada, Zaragoza och Barcelona. Från Paris företog de senare åter en tur söderut till Cette (Sète), Nîmes, Arles och Rhônedalen. Slutligen reste de från Paris över Rheims, Köln och Berlin till Sassnitz för färja till Malmö. Konsten upptog säkerligen en hel del av tiden, men de unnade sig också mycket av livets goda. "Axel tog med 2.000 pesetas, Hvad Werner tog behöfver ej vetas", rimmar Romdahl.

\*\*\*

Brödrarummets hängning var inte statisk utan förfinades mer eller mindre kontinuerligt efter inrättandet. Den 4 februari 1920 besökte Lundqvist åter Stockholm, inbjuden av Bellmansällskapet. I samband med detta besökte han en försäljningsutställning arrangerad av kommanditbolaget Axel Beskow på Konstakademien, där han särskilt fäste sig vid en altartavla av Goswijn van der Weyden: *Nådens brunn*. Även ett par tyska och nederländska 1400-talsmålningar fängslade honom, liksom en bysantinsk madonna. "Vid tanken på Brödrarummet och dess mening samt önskande höja såväl den konstnärliga halten som det religiösa innehållet, beslöt han senare inköpa dessa jämte andra flamländska taflor. Till detta beslut bidrog äfven den planerade nybyggnaden af Göteborgs konstmuseum och den deraf framkallade omgestaltningen af hans samling."<sup>59</sup> Inalles köpte Lundqvist vid detta tillfälle sju verk som donerades till museet i avsikt att hänga i Brödrarummet. I den yttre delen av Brödrarummet placerades den

---

1919'.<sup>58</sup> The booklet was presented to Lundqvist on Christmas Eve in 1919, and a pencil note records that it was begun during the journey from Avignon to Paris that September, 'when the railway engine broke down on the line'. It is written in verse and has numerous illustrations. It opens with the two friends' preparations:

Spanish is a tricky 'un  
Swotted up at Skeppsbron 1  
Mrs Morales' language course  
Of travellers' bravery is the source  
And after only one, two days'  
One slowly starts to 'hablar' phrases

The plans for the new museum occupied Romdahl and Lundqvist during their train journeys through Europe. It was not only individual works of art that they studied, but also the arrangement of the collections in various museums. Their journey went by way of London and Paris to Spain, where they saw the usual monuments to art in St Sebastian, Burgos, Segovia, Madrid, Toledo, Cordova, Castillejo, Seville, Granada, Saragossa, and Barcelona. From Paris they later took a journey south to Sète, Nîmes, Arles, and the Rhone Valley. Finally they travelled from Paris via Reims, Cologne, and Berlin to Sassnitz for the ferry to Malmö. Art certainly absorbed much of their time, but they also indulged in many of the good things in life. 'Axel took 2,000 pesetas of his own, What Werner took need not be known,' as Romdahl put it.

\*\*\*

The Brothers' Room's hanging was not static, but rather was developed more or less continuously from the moment it was inaugurated. On 4 February 1920, Lundqvist again paid a visit to Stockholm, this time at the invitation of the Bellman Society. He took the opportunity to attend a viewing arranged by the company of Axel Beskow and Partners at the Royal Swedish Academy of Fine Arts, where he was especially taken by

---

äldre konsten, medan Kruse, Arosenius och Henning placerades i det innersta rummet.

Alltmer av uppmärksamheten, och förväntningarna, riktades mot det nya museet vid Götaplatsen. 1923 valdes Lundqvist in i Konstmuseinämndens styrelse och fick härigenom en mer formell maktposition. Efter att Jubileumsutställningen stängdes den 15 oktober började det omfattande arbetet att färdigställa interiörerna och installera konsten. I donationsbrevet daterat den 30 september 1922 angavs att Lundqvists salar skulle vara inredda före utgången av 1923 vilket de i stort sett tycks ha varit.<sup>60</sup> ”Denna 13 nov 1923 sågos Redaren och hans hustru jämte Bokvännen stiga uppför trapporna till de mäktiga terrasserna framför Konstmuseet vid Götaplatsen för att beskåda upphängandet af de Gustavianska taflorna, som först af alla blifvit överflyttade från det gamla museet vid Hamngatan”, skaldar Lundqvist efter ett besök på museet hösten efter Jubileumsutställningen.<sup>61</sup> Finjusteringar gjordes under hela 1924 och inför nyöppningen 1925 donerade Lundqvist ytterligare medel till utformningen av 1700-talsalen, som försågs med målade bårder och gustavianska möbler.<sup>62</sup>

I Lundqvists donation specificeras ingående rumsdispositionen. Medlen ska ”användas till byggandet och ordnandet av tre sammanhängande rum därav ett trapprum i övre våningens västra delar” som ska kallas ”Werner Lundqvists samling”. I Brödrarummet ska ”utställas tavlor av Göteborgsmålarne Ola Kruse och Ivar Arosenius jämte medeltida konst”. Salen utanför Brödrarummet ska visa ”tavlor och konstföremål från Gustavianska konstepoken” och i rummet vid trappan ska den franska konsten ställas ut. Därutöver finns ett antal verk som museet förfogade mer fritt över, som John Stens *Källan*, Nils von Dardels *Hamn vid atlantiska oceanen*, Jens Ferdinand Willumsens *Sol och ungdom*, Joakim Skovgaards *Adam ensam i lustgården* och Poul Christiansen *Den unge Dante hälsar Beatrice*. Även David Lundahls landskap placerades utanför samlingen.

Den 14 mars 1925 slogs de tunga bronsportarna på konstmuseet upp för allmänheten. Den besökare som valde det västra trapploppet kom upp i Lundqvists franska samling, med Auguste Rodins *Den förlorade sonen* i mitten. Ericson benämner det ”entrérummet” och poängterar att den cylinderformade lanterninen utformats för att ge samlingen ett passande ljus. Det kan tyckas som ett märkligt anslag till Brödrakretsens konst, men arkitekten noterar att det visserligen

an altarpiece by Goswijn van der Weyden, *Fons Pietatis*. A couple of German and Dutch fifteenth-century paintings also caught his eye, as did a Byzantine Madonna. ‘At the thought of the Brothers’ Room, its meaning, and the desired enhancement of both its artistic value and religious content, he later decided to purchase these together with two other Flemish pictures. The moving spirit in this decision was the planned construction of the Gothenburg Museum of Art and the refashioning of his collection this would necessitate.’<sup>59</sup> On this occasion Lundqvist bought seven works in all, which were donated to the Museum in order to hang in the Brothers’ Room. The older art was hung in the outer section of the Brothers’ Room, while Kruse, Arosenius, and Henning were placed in the inner room.

Increasingly, expectations were pinned on the new museum at Götaplatsen. In 1923 Lundqvist was elected a member of the Museum of Art board, so obtaining a position with more formal powers. Once the Jubilee Exhibition closed on 15 October, the extensive programme of work began to complete the interiors and install the art. The deed of gift dated 30 September 1922 states that Lundqvist’s rooms should be ready before the end of 1923, which by and large they seem to have been.<sup>60</sup> ‘This 13 November 1923, the Ship-owner and his wife, along with the Bibliophile, were seen to mount the steps to the grand terraces before the Museum of Art at Götaplatsen to inspect the hanging of the Gustavian pictures, the first to have been moved from the old museum on Hamngatan’, Lundqvist began in skaldic vein after a visit to the Museum the autumn after the Jubilee Exhibition.<sup>61</sup> The fine tuning continued throughout 1924, and prior to the reinauguration in 1925 Lundqvist donated more money to equip the eighteenth-century room, which was furnished with painted borders and Gustavian furniture.<sup>62</sup>

Lundqvist’s deed of gift gave exhaustive directions for the layout of the rooms. The money was ‘to be used for the construction and preparation of three adjoining rooms, of which one staircase room in the western part of the upper floor’ was to be called ‘Werner Lundqvist’s Collection’. The Brothers’ Room was where ‘pictures by the Gothenburg painters Ola Kruse and Ivar Arosenius were to be exhibited, together with medieval art.’ The room next to the Brothers’ Room was to show ‘pictures and *objets d’art* from the Gustavian period’, and the room next to the stairs was to exhibit the French art. In addition there were a number of works where the Museum had a freer hand, including John Sten’s *The Source*, Nils von Dardel’s *Atlantic Port*, Jens Ferdinand Willumsen’s *Sun and Youth*, Joakim

är en konst som ”rivit bryggorna till det förgångna”, men som bär på ”en inlevelse lika stark som den, vilken fordom kännetecknat konsten stora perioder”.<sup>63</sup>

Innanför fanns den gustavianska salen med huvudsakligen svenska målningar. Den hade utsmyckats med ”dyrbar inredning”, ett listverk av mattpolerad grön kalksten från Öland. En nisch i den västra väggen, liksom takfönstrets profil, förstärker associationerna till 1700-talet. Ovanför de tre dörrarna finns dörröverstycken i gips med porträttmedaljonger efter Sergel av Carl Michael Bellman, Johan Henric Kjellgren och Johan Tobias Sergel. Från 1700-talet leder en portal in i Brödrarummet. Detta var alltså placerat rakt ovanför den Nederländska samlingen. I Romdahls hängning av det nya museet var Kruses *Livets träd* placerad på väggen rakt ovanför Rembrandts *Riddaren med falken* i våningen under. Genom sitt avskilda läge och sin högtidliga formgivning har rummet fått en prägel lämpad för Brödrakretsens konst, skriver Ericson.<sup>64</sup>

Trots anslaget med porträttmedaljongerna i trappan och skylten som förkunnade ”Werner Lundqvists samling” tycks det redan tidigt ha rått en viss osäkerhet om vilka rum samlingen omfattade. Enligt *Göteborgs Morgonpost* 1930 var det allmänt bekant att konstverken i Brödrarummet tillhör den Lundqvistska samlingen, men att det var mindre känt att den Gustavianska salen och de franska verken i rummet vid trappen ingick i samma samling.<sup>65</sup> Ett skäl till anonymiteten kan vara att samlingen inte är geografiskt och tidsmässigt lika sammanhållen som Fürstenbergs (som ju också renodlats under åren).

Hösten 1924, strax före det att Kruse förvärvar ett hus i Bokenäs, besöker Bröderna honom i Göteborg för att se den tavla, som skulle fullborda Brödraummet: *Brödratavlan* (donerad av Lundqvist 1926). ”Om denna tafla [...] införlivas med Brödrarummet kommer detta att få en ännu mera personlig prägel, ty här framträder i symbolisk form Brödernas lif i Dalen”, skriver Lundqvist i *Krönikan*. Han inser att målningens budskap inte är omedelbart tillgängligt för utomstående. Ett centralt motiv är Elias på sin eldvagn. Landskapet påminner, enligt Lundqvist, om Grönvik på Galtarö. Bröderna avbildas med sina olika attribut: skeppet, svärdet, skrinet, yxan, klockan, lyran och vågen.<sup>66</sup>

Efter att Kruse flyttat upprätthölls kontakten med Lundqvist mestadels brevledes. Ibland på sommaren seglade Lundqvist över

---

Skovgaard's *Adam alone in the Garden of Eden*, and Poul Christiansen's *The young Dante greeting Beatrice*. David Lundahl's landscape was also placed outside the Collection proper.

On 14 March 1925 the heavy bronze doors to the Museum were opened to admit the public for the first time. The visitors who chose to take the western stairs emerged into Lundqvist's French collection, with Auguste Rodin's *The Prodigal Son* in the middle. Ericson called it the 'entrance room', and drew attention to its circular clerestory, which had been designed to provide this part of the collection with the correct light. It might be thought a strange addition to the Brothers' art, but the architect noted that it was after all art that 'tore down the bridges to the past' while conveying 'an insight as strong as that which in days of yore characterized the great ages of art'.<sup>63</sup>

Next came the Gustavian room, with mainly Swedish paintings. It had been decorated with 'expensive fixtures': a moulding of matt-polished green limestone from the island of Öland. A niche in the western wall, like the skylight's profile, strengthened the associations with the eighteenth century. Above the three door-archways were plaster friezes with portrait medallions after the manner of Sergel depicting Carl Michael Bellman, Johan Henric Kjellgren, and Johan Tobias Sergel. From the eighteenth-century section a doorway led into the Brothers' Room, which in other words was sited immediately above the Dutch collection; in Romdahl's hanging of the new museum, Kruse's *Tree of Life* was placed directly above Rembrandt's *The Knight with the Falcon* on the floor below. By dint of its grand design and being set slightly apart, the Brothers' Room was given a character apt for the Brothers' art, wrote Ericson.<sup>64</sup>

Despite the plaque and portrait medallions on the stairs and the sign proclaiming the Werner Lundqvist Collection, from the very start there seems to have been some uncertainty about which rooms were part of the Collection. According to the newspaper *Göteborgs Morgonpost* in 1930, it was common knowledge that the works of art in the Brothers' Room were from the Lundqvist Collection, but it was less well known that the Gustavian room and the French works in the room by the stairs were also part of it.<sup>65</sup> One reason for the Collection's anonymity may have been that it was not as geographically or chronologically coherent as the Fürstenberg Collection (which, after all, had also evolved over the years).

In the autumn of 1924, just before Kruse bought a house in the country out at Bokenäs, the Brothers visited him in Gothenburg to see the

---

från Galtarö. Kruse fortsätter delta i de tryckta utgåvorna av Brödernas Krönikor vid mitten av 1920-talet.<sup>67</sup> Han rättar i texter och lägger till nya avsnitt. Ibland dyker även Konstmuseet upp i deras korrespondens. Så sent som 1935 donerar Werner Lundqvist en liten handteckning av Kruse, *Skiss till Brödratavlan*. Kruse hade försökt få Romdahl att köpa den men museichefen ansåg att det begärda priset var för högt (1000 kr, senare sänkt till 800 kr).

I samband med minnesutställningen över Arosenius på Konsthallen 1927 – en utställning som dessförinnan turnerat runt i de nordiska huvudstäderna – samlades åter Bröderna i Göteborg, inklusive både Kruse och Henning. Vid denna tid har Arosenius, ”den tidigt bortgångne Brodern”,<sup>68</sup> postumt inkluderats i Bröderna. Detta intryck förstärks i den katalog som gavs ut 1929 om den Lundqvistska samlingen, finansierad av donatorn.<sup>69</sup> Härigenom förstärktes tendensen att uppfatta Bröderna som en beteckning för de tre konstnårsbohemerna.

I slutet av november 1932 är Lundqvist och Bröderna uppe på överljusvåningen och hänger om. *Brödratavlan* visar sig inte fungera i Brödrarummet, med sina klara färger på guldgrund. I 1700-talsrummet, som numer tycks engagera skeppsredaren mest, provhänger de en målning av Hilleström på långväggen. ”Bröderna beundrade den genomskinliga glansen i det stora böhmiska glaset som utgjorde den lilla tavlans medelpunkt.” Att samlingen ingalunda betraktades som definitiv och komplett framgår av att Lundqvist föreslår att de ska försöka anskaffa några motiv från Haga, för att kunna arrangera ett ”Bellmanshorn” i salen.<sup>70</sup>

Inte heller Brödrarummet är statiskt installerat. *Brödratavlan* tas ner och magasineras en period, innan den kring 1934 hängs i trapphuset till den Lundqvistska samlingen: ”När Bröderna en mörk Novemberdag stego uppför trapporna till Redarens flygel i Konstmuseet, sågo de Brödratavlan upphängd i trapphuset, och i denna dunkla belysning utjemnades de starka färgerna på guldgrunden och gåvo de å duken framställda allegoriskt verkande Bröderna, den mystiska innebörd inför Undret, som Målaren åsyftat.”<sup>71</sup>

Även entrérummet förstärks med nytillskott. 1937 donerar Lundqvist Pierre Bonnard's *Naket* (1903) som ytterligare höjer den franska samlingen. Lundqvist berättar om hur Bröderna, i slutet av februari 1937, vandrade...

---

painting that would complete the Brothers' Room: *The Brothers*, duly donated by Lundqvist in 1926. 'If this picture ... is added to the Brothers' Room, it will bestow an even more personal stamp, since it brings out in symbolic form the Brothers' life in the Valley', wrote Lundqvist in the Chronicle. He realized that the painting's message was not immediately intelligible to outsiders. A central motif is Elias in his chariot of fire. The landscape, according to Lundqvist, is reminiscent of Grönvik on the Galtarö peninsula. The Brothers are depicted with their various attributes: ship, sword, coffer, axe, bell, lyre, and scales.<sup>66</sup>

Once Kruse had moved house, he corresponded with Lundqvist mainly by letter. Occasionally in the summers Lundqvist sailed across to Bokenäs from Galtarö. Kruse continued to have a hand in the published versions of the Brothers' Chronicles in the mid 1920s, correcting texts and adding new sections.<sup>67</sup> Sometimes the Museum of Art is also mentioned in their correspondence. As late as 1934, Werner Lundqvist donated a small drawing by Kruse, *Draft of The Brothers*. Kruse had tried to persuade Romdahl to buy it, but the museum director thought the asking price too high (1,000 kronor, later dropped to 800 kronor).

In conjunction with the Arosenius retrospective at the Gothenburg Art Gallery in 1927 – an exhibition that had already toured the Nordic capitals – the Brothers, including both Kruse and Henning, once again gathered in Gothenburg. By this time Arosenius, 'the prematurely departed Brother',<sup>68</sup> had been included posthumously in the Order. This impression was strengthened in the catalogue of the Lundqvist Collection that was published in 1929, financed by the donor himself;<sup>69</sup> it also served to reinforce the tendency to think of the Brothers as the three artistic Bohemians.

At the end of November 1932, Lundqvist and the Brothers were up on the top floor, busy rehanging. It turned out that *The Brothers*, with its clear colours on a gold ground, was out of place in the Brothers' Room. In the eighteenth-century room, which it seems was now the ship-owner's greatest interest, they tried hanging a painting by Hilleström on the long wall. 'The Brothers admired the translucent sheen of the large Bohemian dish that was the little picture's focal point.' The fact that the Collection was by no means thought definitive or complete was apparent in Lundqvist's suggestion that they should attempt to acquire some works from Haga in order to arrange a 'Bellman corner' in the room.<sup>70</sup>

No, the Brothers' Room was far from being a static installation. *The Brothers* was taken down and stored for a while, before being returned in

---

... upp för trapporna till konstmuseet, snön täckte Götaplatsen, och Poseidon-statyen gjorde nu ett fördelaktigt intryck, där den stod med sina jättelemmar i snöig skrud. Det var en bemerkelsedag för Bröderna ty det gällde avslutningen av det franska entré-rummet i Redarens samling, där Rodins staty likt Milles utanför museet dominerar rummet. Och vi funno att den nya Bonnard "femme nue" förunderligt väl lämpade sig som pendant till Rodins kraftiga torso. Men den förfinade franska anden gav rummet ett intryck av behag. Den Gustavianska salen med sina kända porträtt från denna lysande klassiska konstepok gav intryck av en verklig folkglädje – trots dess knappa ekon. förhållande. Men som ett litet kapell verkade Brödrarummet, där den germanska anden var förhärskande.<sup>72</sup>

#### GLÖMSKANS BRUNN

Hur ska Lundqvists insatser värderas? Han sköt, som framgått ovan, till nästan 120 000 kronor till uppförandet av det nya konstmuseet, vilket utgjorde knappt 10 procent av byggkostnaden.<sup>73</sup> Omräknat i dagens penningvärde motsvarar Lundqvists bidrag omkring 3 miljoner kronor. Därtill förvärvade han konst åt museet för över 500 000 kronor – vilket omräknat blir över 12 miljoner kronor – fördelade på 144 verk.

Det var genom Lundqvist som museet fick ett bibliotek. Romdahl hade inga anslag till att köpa in böcker. När den havererade tyska ekonomin efter kriget möjliggjorde förvärv av dyrbara faksimilutgåvor av handteckningar och grafik ställde Lundqvist upp.<sup>74</sup> Denna litteratur utgjorde ett viktigt hjälpmedel i den konsthistoriska undervisningen som Romdahl förlade till biblioteket.

Lundqvist finansierade även utställningar. Mest överraskande är att han bidrog med medel till *Modern tysk målningskonst* (1918–1919), med konstnärer som Lyonel Feininger, Paul Klee, Franz Marc och Emil Nolde. Utställningen skulle ha visats på Göteborgs Museum men flyttades i brist på utrymme till Valands och Konstföreningens lokaler. Detta är anmärkningsvärt eftersom Lundqvist vid denna tid blivit tämligen konservativ i sin konstsmak, delvis som en följd av diskussionerna med Kruse. I Krönikan skriver Lundqvist att de unga målarna kasta "sig med våldsam energi i sådan alstring som, om den

1934 to be hung on the stairs up to the Lundqvist Collection: 'When the Brothers one dark November day mounted the stairs to the Ship-owner's wing in the Museum of Art, they saw *The Brothers* hanging on the staircase, and in the dim light the strong colours on the gold ground were softened, and imbued the allegorically occupied Brothers depicted in the canvas with that mystic meaning in the presence of the Miracle that the Painter intended.'<sup>71</sup>

Even the entrance hall was enhanced with new additions. In 1937 Lundqvist donated Pierre Bonnard's *Nude*, 1903, which gave a further boost to the French collection. Lundqvist described how in late February 1937 the Brothers walked up the steps to the Museum of Art, Götaplatsen deep in snow, and the statue of Poseidon now making a favourable impression where it stood with its giant limbs in snowy attire. It was a great occasion for the Brothers, for it was to mark the completion of the French entrance room in the Ship-owner's collection, where Rodin's statue, like Milles's outside the Museum, dominates. And we found the new Bonnard '*femme nue*' uncannily well suited as a companion to Rodin's powerful torso. But the refined French atmosphere gave the room an impression of joy. The Gustavian room, with its famous portraits from that dazzling classical era in art, gave the impression of true popular delight – despite its straightened financial circumstances. Yet to all appearances a little chapel, the Brothers' Room was where the German spirit prevailed.<sup>72</sup>

#### THE WELL OF OBLIVION

How should Lundqvist's efforts be judged? As has already been seen, he gave almost 120,000 kronor towards the construction of the new Museum of Art, the better part of 10 per cent of the building costs.<sup>73</sup> In today's money Lundqvist's contribution would be worth some 3 million kronor. On top of that he acquired art for the Museum to a value of 500,000 kronor – which would be 12 million kronor today – spread across 144 works of art.

It is thanks to Lundqvist that the Museum has a library. Romdahl had no funds with which to buy books. When the collapse of the German

också för tillfället åstadkommer en ytlig effekt, dock är ett undermineringsarbete af den sanna konstens lagar, nära i samband med bolshevismen. En här nyligen gjord utställning af tysk modärnism gaf ett ännu mera rått och obehärskat intryck.”<sup>75</sup>

Romdahl försökte vid flera tillfällen intressera Lundqvist för modern konst, och skeppsredaren besökte utställningar med samtida konst i bland annat Köpenhamn och Paris utan att hitta mycket som fann hans gillande. Däremot lyckades den norske konstnären Henrik Sørensen ”suggerera” Lundqvist till att köpa såväl fransk konst som nordisk samtidskonst. De tre åkte tillsammans till Köpenhamn 1918 och förvärvade bland annat Willumsens *Sol och ungdom* och Joachim Skovgaard's *Adam ensam i lustgården*.<sup>76</sup>

Museichefen tycks med tiden ha blivit alltmer bekymrad över att Werner Lundqvists samling hindrade möjligheterna att disponera om salarna på överljusvåningen. När han 1938 väcker tanken på en tillbyggnad av museet, för att ge mer plats åt den moderna konsten, föreslår han Lundqvist att 1700-talet ska flyttas till en ny flygel. Genom en bekant förhör sig Lundqvist om Louvrens syn på saken och tar fasta på att i Paris planeras istället ett särskilt museum för den moderna konsten.<sup>77</sup>

Även Romdahls efterträdare Westholm tyckte att det var besvärande att den Lundqvistska samlingen omöjliggjorde en kronologisk hängning på övervåningen. Respekt för donationsvillkoren gjorde att Westholm inte rörde samlingen, men han tackade nej till andra donationer som inte gav museet flexibla villkor.<sup>78</sup> Även efterföljande museichefer har intagit samma hållning. Under ombyggnaden av yttertaget 1975 installerades dock 1700-talssamlingen tillfälligt i Farfarshallen på femte våningen, inklusive de lösa inredningarna.<sup>79</sup>

1979 gav museet ut en katalog över målerisamlingen som inleds med arton interiör- och exteriörfotografier. Det finns en bild från Fürstenbergiska Galleriet, och två från Werner Lundqvists samling. De båda sistnämnda är dock endast namngivna som ”Fransk 1800-talskonst” respektive ”Gustavianska salen”.<sup>80</sup> Än mer anmärkningsvärt är kanske att inte i någon enda publikation utgiven av konstmuseet 1925–2010, med undantag för katalogen över Lundqvists samling 1929, har samlingens *pièce de résistance* avbildats eller kommenterats. *Livets träd* syns på en översiktssbild av Brödrarummet i boken *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekler* publicerad 2002, där Björn Fredlund

economy after the First World War made it possible to buy valuable facsimile editions of drawings and graphic art, it was Lundqvist who stepped in.<sup>74</sup> This literature was an important resource for the courses in art history that Romdahl held in the library.

Lundqvist also sponsored exhibitions. It comes as a surprise to find that he helped pay for ‘Modern tysk målningskonst’ (Modern German Painting) in 1918–19, with artists such as Lyonel Feininger, Paul Klee, Franz Marc, and Emil Nolde. The exhibition was intended for the Gothenburg Museum, but for lack of space was moved to the premises of the Valand School of Fine Art and the Gothenburg Art Society. This is the more striking because Lundqvist by this time had become rather conservative in his tastes, partly as a result of his discussions with Kruse. In the Chronicle Lundqvist wrote that the young painters threw ‘themselves with violent energy into such effusions that, while they indeed create a moment’s superficial effect, there is however also an undermining of the laws of True Art that is closely related to Bolshevism. A recent exhibition here of German Modernism gave an even more raw and uncontrolled impression.’<sup>75</sup>

Romdahl tried on several occasions to interest Lundqvist in modern art, and the ship-owner attended exhibitions of contemporary art in Copenhagen and Paris and the like without finding much that interested him. That said, the Norwegian artist Henrik Sørensen succeeded in ‘hypnotizing’ Lundqvist into buying both French art and Nordic contemporary art. The three visited Copenhagen together in 1918 where he acquired works such as Willumsens’s *Sun and Youth* and Skovgaard’s *Adam alone in the Garden of Eden*.<sup>76</sup>

In time, the Museum director seems to have become increasingly worried that the Werner Lundqvist Collection was preventing them from rearranging the galleries on the upper floor. In 1938, when he floated the idea of an extension to the Museum to create more space for modern art, he suggested to Lundqvist that the eighteenth-century works should be moved to a new wing. Lundqvist sounded out the Louvre on the matter through an acquaintance, and was interested to hear that in Paris they were instead planning a separate museum of modern art.<sup>77</sup>

Romdahl’s successor, Westholm, also found it annoying that the Collection made a chronological hanging on the upper floor impossible. Respect for the terms of the deed of gift meant that Westholm did not touch the Collection, but he refused other donations that did not offer



kommenterar dess innehåll och tillkomst. Fotografiet är från efter omgörningen av Brödrarummet, och det är Arosenius självporträtt som står i förgrunden. Ole Kruses *Livets träd* är inget museet tycks yvas över.

Det var Folke Edwards som 1990 tog beslut om att permanent flytta ner 1700-talssamlingen i den Lundqvistska donationen till femte våningen. Härigenom vanns mer plats för 1900-talskonsten på sjätte våningen, samtidigt som femte fick ett genomgående kronologiskt upplägg. Det fanns även planer på att utrymma Brödrarummet och istället flytta dit Picassosamlingen. Omflyttningarna ledde till stora interna konflikter och 1:e intendent Jonas Gavel lämnade in en avskedsansökan, som dock upphävdes när planerna inte fullt ut sattes i verket.<sup>81</sup>

Även om beslutet väckte interna diskussioner och protester förfaller varken allmänheten eller medierna ha reagerat. I samband med renoveringsarbetet 2008 togs nästa steg när Lundqvists franska samling vid det västra trapploppet flyttades för att ersättas av ett studie- och samlingsrum. Under den runda taklanterninen, ritad för att harmoniera med det sena 1800-talets konst, ersattes Rodins *Den förlorade sonen* med två stora, röda, halvcirkelformade soffor. 1700-talsrummet installerades med konst av göteborgskoloristerna Åke Göransson och Ragnar Sandberg.

Inte heller Brödrarummet har behållits som ett monument över Redaren och hans sällskap. Okunskapen om vilka Bröderna var har blivit alltmer manifest i hängningen. Som framgått framhöll Lundqvist Arosenius betydelse och ville gärna se att hans position i Brödrarummet förstärktes. Detta har verkligen skett, men på Lundqvist och de andra Brödernas bekostnad. Idag hänger fler Arosenius i Brödrarummet, än under Lundqvist tid. Bland annat ett par av de arton akvareller som Axel Adlerbert (1878–1966), grundaren av Arla, donerade 1947.

Förändringarna av de tre rum som Werner Lundqvist inrättade, står inte bara i strid med donationsvillkoren, de skaver också mot arkitekturen. När Ericson, Lundqvist och Romdahl utformade de västliga överljusrummen hade de specifika samlingar och verk i tankarna. Fönstrens utformning, takgesimser, dekorativa detaljer på väggarna och kring dörrarna, rummets storlek och disposition är noggrant uttänkta och differentierade. Detta gäller för övrigt alla rum och salar

the Museum more flexible terms.<sup>78</sup> A succession of Museum directors has taken the same approach. During the renovation of the roof in 1975, however, the eighteenth-century collection, along with all its furniture and fixtures, was temporarily installed in the Grandfather Hall on the fifth floor.<sup>79</sup>

In 1979 the Museum published a catalogue of its collections of paintings that opened with eighteen interior and exterior photographs. There is one photograph of the Fürstenberg Gallery and two of the Werner Lundqvist Collection, yet the latter two are only captioned 'French nineteenth-century art' and 'the Gustavian Room'.<sup>80</sup> Perhaps even more striking is the fact that, with the exception of the catalogue in 1929, not a single publication produced by the Museum of Art between 1925 and 2010 mentions the Lundqvist Collection's *pièce de résistance* either in words or pictures. *Tree of Life* is visible in a photograph of the Brothers' Room in the book *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekler* (The Gothenburg of Art. Touchpoints in four centuries) published in 2002, in which Björn Fredlund commented on its contents and origins. The photograph was taken after the Brothers' Room was rearranged, and it is Arosenius' self-portrait that is to the fore. Ole Kruse's *Tree of Life* is not something the Museum seems to pride itself on.

It was Folke Edwards who took the decision in 1990 to move the eighteenth-century section of the Lundqvist Collection permanently to the fifth floor. In so doing they gained more space for twentieth-century art on the sixth floor, at the same time as the fifth was given a more consistent chronological layout. There were even plans to empty the Brothers' Room and move in the collection of Picassos instead. The reshuffle led to major internal conflicts, and the senior curator Jonas Gavel handed in his resignation, although he withdrew it when it was clear that not all the plans would be implemented.<sup>81</sup>

Even if the decision prompted internal discussions and complaints, it seems that neither the general public nor the media protested. In conjunction with the renovations in 2008 the next step was taken: Lundqvist's French collection by western stairs was moved, to be replaced by a research room. Under the circular clerestory, designed to harmonize with late nineteenth-century art, Rodin's *The Prodigal Son* was replaced by two large, red, semi-circular sofas. The eighteenth-century room was filled with art by the Gothenburg colourists Åke Göransson och Ragnar Sandberg.

i museet. För Romdahl var gestaltningen av interiörerna en viktig del av hans hängningsideologi – utformning och utsmyckning skulle stämma besökaren i samklang med den utställda konsten. Lundqvist tycks i huvudsak ha delat Romdahls idéer och sköt, som ovan beskrivits, till extra medel till rummens utformning och inredning.

Jag noterade inledningsvis spår av Lundqvists samling i form av porträttmedaljonger och skyltar. Men rummens utformning är antagligen en mer påtaglig påminnelse om att den nuvarande hängningen är en avvikelse från den ursprungliga. Mest påtagligt är detta i det forna 1700-talsrummet trots att väggfärgen ändrats från ljusblå till neutralt grå. Tankar har förts fram om att plocka ner, alternativt täcka för, Sergelmedaljongerna, för att ytterligare neutralisera rummet.<sup>82</sup>

Jag skrev inledningsvis att museer har en uppgift att minnas. Men, ska här avslutningsvis tilläggas, också att glömma. Tomislav Sola frågar sig om musernas moder (och med dem museernas moder), Mnemosyne, inte orsakat *hypernesia*, ett sjukdomstillstånd där den drabbade är oförmögen att glömma bort även den mest obetydliga detalj. Museerna kämpar mot glömskeprocesserna, men glömskan är lika viktig som minnet. Att glömma är att skapa hierarkier och klassificeringar utifrån betydelse, behov och potential.<sup>83</sup> Som de professionella institutioner som museer anser sig vara måste de föra kvalificerade diskussioner inte bara om vad som är värt att förvärva och minnas, utan även vad som bör försvinna och glömmas. Men ett museum måste, som professionell verksamhet, vara medvetet om vad man väljer att glömma bort. Denna professionalitet har inte alltid funnits på Göteborgs konstmuseum.

---

Neither has the Brothers' Room been kept as a monument to the Ship-owner and his companions. Ignorance of who the Brothers were has become increasingly obvious in the hanging. As seen, Lundqvist called attention to Arosenius' significance and was keen to see his presence in the Brothers' Room increased. This has now happened with a vengeance, but at the cost of Lundqvist and the other Brothers. Today there are more Aroseniuses hanging in the Brothers' Room than there were in Lundqvist's day, among them a couple of the eighteen watercolours that Axel Adlerbert (1878–1966), founder of Arla Foods, donated in 1947.

The changes to Werner Lundqvist's three rooms not only breaches the terms of the deed of gift, they also jar with the architecture. When Ericson, Lundqvist, and Romdahl designed these western rooms, they had specific collections and works in mind. The design of the windows, the cornices, the decorative details on the walls and around the doorways, the size of the rooms and their disposition: all was carefully thought through and differentiated. This of course was true of all the other rooms and galleries in the Museum. For Romdahl, the configuration of the interiors was an important part of his hanging ideology – the design and décor should attune the visitor to the art on show. Lundqvist seems generally to have shared Romdahl's ideas, and, as we have seen, provided extra funds to fit out the rooms.

I noted by way of introduction that traces of Lundqvist's collection survive in the shape of portrait medallions and plaques. Yet the rooms' layout is probably an even stronger reminder that the present hanging deviates from the original. This is at its most obvious in the former eighteenth-century room, even though the colour of the walls has been changed from light blue to neutral grey. There have even been suggestions that the Sergel medallions should be taken down or covered up in order to neutralize the room further.<sup>82</sup>

I began by stating that it is the business of museums to remember; by way of conclusion, however, it must be added that they must also be able to forget. Tomislav Sola wonders whether Mnemosyne, mother of the muses (and, by extension, the mother of all museums), has not caused *hypernesia*, a condition that leaves the sufferer incapable of forgetting even the most insignificant detail. Museums fight forgetfulness, but it can be as important to forget as it is to remember. To forget is to create hierarchies and classifications according to meaning, need, and potential.<sup>83</sup> As the professional institutions that museums consider themselves to be,

---

1. Axel L Romdahl, *Som jag minns det. Del 3 Göteborgsåren*, Stockholm 1951, s. 166–168.
2. Küllike Montgomery, "Ole Kruse i sekelskiftets Göteborg. Bröderna och Brödrarummet", *Konst-historiska studier* 9, Helsingfors 1986, s. 127–134 (med sammanfattning på tyska).
3. Montgomery 1986, s. 128.
4. Montgomery 1986, s. 131. Upptäckten skedde 1982 i samband med att pulpeten användes vid utställningen *Bokmålares verkstad*, 3 februari–18 april. (Montgomery i telefonsamtal med författaren, 2009-06-17.)
5. Tore Herlin, "Werner Lundqvist", *Svensk uppslagsbok*, Malmö 1951, s. 850–851.
6. Se handskrivna minnesord, försedda med bilder, till Werner Lundqvist med anledning av hans 60 årsdag, 1928-01-06.
7. Birger Möller, "Soltorpet – ett byggnadsminne i Böödalens", *Göteborg förr och nu*, Göteborgs Hembygdsförbunds skriftserie, vol. 26 (1996), s. 50 [s. 50–62].
8. Björn Fredlund, *Ivar Arosenius*, Stockholm 2009, s. 50.
9. Gerhard Henning, handskrivet manus, inbundet som "Till Brödrarummets historia av Gerhard Henning", daterat Köpenhamn den 16 mars 1927, Rummet för grafik- och teckningssamlingen, Göteborgs konstmuseum, låda 2.
10. Fredlund 2009, s. 83–84.
11. Signe Lagerlöw-Sandell, "Ivar Arosenius. En minnesteckning", *Ivar Arosenius, Ole Kruse, Gerhard Henning. Minnesbilder*, Göteborg 1956 s. 18–19.
12. Lagerlöw-Sandell 1956, s. 19–20. Andra som vid olika tillfällen umgicks i kretsen är Fritz Bange, Harald Biljer-Hedgren, Gunnar Bohman, Bror Chronander, Ragnar Frölich, John Hertz, Fritz Schéel, Nils Selander och Axel Törneman. Dessutom drogs "svärmiska unga damer ur borgarvärlden" till konstnärskretsen, enligt Lagerlöw-Sandell 1956, s. 22–23.
13. Sven Sandström, "Ole Kruse, en konturteckning", *Ivar Arosenius, Ole Kruse, Gerhard Henning. Minnesbilder*, Göteborg 1956 s. 147. (Även omtryckt i: *Ole Kruse. Förkunnelse och symbol*, red. Martin Poser, Göteborg 1989, s. 62–77.)
14. Sandström har också skrivit artikeln om Kruse i *Svenskt konstnärlexikon*, band 3, Malmö 1957, s. 416–418.
15. Asta Linden-Buchman, "I Ole Kruses verkstad", *Ivar Arosenius, Ole Kruse, Gerhard Henning. Minnesbilder*, Göteborg 1956 s. 156.
16. Fredlund 2009, s. 52.
17. Sandström 1957, s. 417.
18. Sandström 1989, s. 64.
19. Möller 1996, s. 55.
20. Axel L Romdahl, "Ole Kruse", *Ord & Bild*, 1913, s. 435.
21. Fredlund 2009, 96.
22. Lagerlöw-Sandell 1956, s. 30.
23. Se Soltorpets första Krönika påbörjad i oktober 1905, fristående, Göteborgs konstmuseum.
24. Berättelsen finns i flera versioner, handskrivna och tryckta, i Werner Lundqvists samling på Göteborgs konstmuseum. Denna är hämtad från ett maskinskrivet manus "Höst – ting 1934".
25. Maskinskrivet manus, "Höst – ting 1934", Göteborgs konstmuseum.
26. Linden-Buchman 1956, s. 156.
27. David Lundahl, "Brustna Länkar. En skildring av Göteborgs artistlif under åren 1900–1909", februari 1913, Göteborgs konstmuseum, låda 3.
28. Citatet hämtat ur manuskriptet "Böödalens sång", Göteborgs konstmuseum, låda 2.
29. "Skatten i Berget det Blå", 1910–1911, *Böödalens krönika*, 5:e delen, s. 34, Göteborgs konstmuseum, låda 2.
30. "Herberget's Bok", påbörjad höstdagjämningen 1912, *Böödalens krönika*, 6:e delen, s. 2.
31. *Böödalens krönika*, del 5.
32. *Böödalens krönika*, del 5.
33. Sandström 1989, s. 72–73. Fredlund 2009, s. 81–82.
34. *Böödalens krönika*, del 6, nyår 1913, s. 15, Göteborgs konstmuseum, låda 2.
35. Werner Lundqvist, *Brödrasamtal. Åren 1934 och 1935*, Göteborg 1935, s. 18.

---

they are obliged to conduct an informed debate not only about what is worth acquiring and remembering, but also what ought to be allowed to be lost and forgotten. Moreover, museums, as professional concerns, must be aware of what they choose to forget. This professionalism has not always been in evidence at the Gothenburg Museum of Art.

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY CHARLOTTE MERTON

---

## NOTES

36. Lundqvist 1935, s. 20.
37. Werner Lundqvist, *Galtaröboken*, Göteborg 1923, s. 16-17.
38. Axel L Romdahl, "Berättelse för år 1918 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1920*, Göteborg 1920, s. 67.
39. Protokoll vid Konstnämndens sammanträde den 30 oktober 1918, Region- och Stadsarkivet Göteborg med Folkrorelsernas arkiv.
40. Axel L Romdahl, "Werner Lundqvists samling i Göteborgs museum", *Ord och Bild*, 1921, s. 370 [s. 369-374].
41. "Mane Venit". Krönika påbörjad 3 mars 1918, Göteborgs konstmuseum, låda 4.
42. "Mane Venit".
43. Axel L Romdahl, "Berättelse för år 1920 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning", *Göteborgs Museum årstryck 1920*, Göteborg 1920, s. 63 [s. 61-72].
44. *Soltorpets krönika 1922-1926*, del 1, Göteborgs konstmuseum, låda 5.
45. Rasmus Waern, *Tävlingarnas tid. Arkitektävlingarnas betydelse i borgerlighetens Sverige*, diss. Chalmers tekniska högskola 1996, Arkitekturmuseets skriftserie nr 5, Stockholm 1996, s. 114.
46. "Göteborgs-tiden 1908-1943", Göteborgs konstmuseum, låda 4.
47. "Mane Venit".
48. "Mane Venit".
49. Sigfrid Ericson, "Werner Lundqvists samling får egna rum i Konstmuseet vid Götaplatsen", *Werner Lundqvist 1868-1938*, Minneskrift utgiven av Sjöfartsmuseet i Göteborg, Göteborg 1937, s. 53-57.
50. Waern 1996, s. 141.
51. Ritningar och handlingar ARES, A 16271:5 odaterad planritning, avriven (har även innehållit mellanvåningen), Region- och Stadsarkivet Göteborg med Folkrorelsernas arkiv.
52. Romdahl 1951, s. 189.
53. Sigfrid Ericson, "Werner Lundqvists samling får egna rum i Konstmuseet vid Götaplatsen", *Werner Lundqvist*, Göteborg 1938, s. 44-56 [53-57].
54. Lundqvist 1923, s. 21.
55. Romdahl 1951 s. 169-170. En än mer målande beskrivning finns i Axel Romdahl, "När de gustavianska tavlorna ur Gustaf Fredrikssons samling köptes", *Werner Lundqvist 1868-1938. Minneskrift*, Göteborg 1938, s. 39-51. Fredriksson donerade pengarna till Stiftelsen Höstsol, som värnar om pensionerade skådespelare.
56. Romdahl 1951, s. 171.
57. Axel L Romdahl, "Berättelse för år 1919 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning", *Göteborgs Museum årstryck 1920*, Göteborg 1920, s. 66 [s. 58-66].
58. "Humoristisk beskrifning öfver en resa till Spanien, aug. sept. 1919", Göteborgs konstmuseum, låda 2.
59. Lundqvist 1923, s. 24.
60. Werner Lundqvist, "Donationsbrev", Göteborg den 30 september 1922, avskrift på Göteborgs konstmuseum.
61. *Soltorpets krönika 1922-1926*, del 1, Göteborgs konstmuseum, låda 5.
62. Romdahl 1951, s. 194-195.
63. Ericson 1938, s. 57.
64. Ericson 1938, s. 56.
65. "Werner Lundqvists samling på Göteborgs konstmuseum", *Göteborgs Morgonpost* 1930-02-20.
66. *Soltorpets krönika 1922-1926*, del 1, Göteborgs konstmuseum, låda 5.
67. Inbundna brev, Göteborgs konstmuseum, låda 2.
68. Gerhard Henning, handskrivet manus, inbundet som *Till Brödrarummets historia av Gerhard Henning*, odaterat [1927] s. 14, Göteborgs konstmuseum, låda 2.
69. *Werner Lundqvists samling i Göteborgs konstmuseum. Katalog upprättad år 1929 av Stig Roth*, 1929, s. 5.
70. *Soltorpets krönika*, del 5, 1932, Göteborgs konstmuseum, låda 5.
71. *Soltorpets krönika 1934-1935*, Göteborgs konstmuseum, låda 5.
72. "Brödrasamtal juli 1935-1937", Göteborgs konstmuseum, låda 5.
73. 96 500 kr 1922 + 22 500 kr 1925. Lundqvist räkenskaper, Göteborgs konstmuseum.
74. Romdahl 1951, s. 185.
75. "Mane Venit".
76. Romdahl 1951, s. 168.
77. Odaterat manuskript, Göteborgs konstmuseum, låda 6.

1. Axel L. Romdahl, *Som jag minns det: Del 3 Göteborgsåren*, Stockholm 1951, pp. 166-168.
2. Küllike Montgomery, 'Ole Kruse i sekelskiftets Göteborg. Bröderna och Brödrarummet', *Konsthistoriska studier* 9, Helsinki 1986, pp. 127-134 (with a summary in German).
3. Montgomery 1986, p. 128.
4. Montgomery 1986, p. 131. The discovery was made in 1982 when the lectern was used in the exhibition *Bokmålares verkstad*, 3 February-18 April (Küllike Montgomery in telephone conversation with the author, 17 June 2009).
5. Tore Herlin, 'Werner Lundqvist', *Svensk uppslagsbok*, Malmö 1951, pp. 850-851.
6. See the handwritten felicitations, complete with pictures, addressed to Werner Lundqvist on his sixtieth birthday on 6 January 1928.
7. Birger Möller, 'Soltorpet - ett byggnadsminne i Bööddalen', *Göteborg förr och nu*, Göteborgs Hembygdsförbunds skriftserie, 26 (1996), pp. 50-62 at p. 50.
8. Björn Fredlund, *Ivar Arosenius*, Stockholm 2009, p. 50.
9. Gerhard Henning, handwritten and bound manuscript, 'Till Brödrarummets historia av Gerhard Henning' [On the history of the Brödrarum by Gerhard Henning], dated Copenhagen 16 March 1927, Room for the collection of drawings and graphic art, Gothenburg Museum of Art, Box 2.
10. Fredlund 2009, pp. 83-84.
11. Signe Lagerlöw-Sandell, 'Ivar Arosenius. En minnesteckning', *Ivar Arosenius, Ole Kruse, Gerhard Henning: Minnesbilder*, Gothenburg 1956, pp. 18-19.
12. Lagerlöw-Sandell 1956, pp. 19-20. Fritz Bange, Harald Biljer-Hedgren, Gunnar Bohman, Bror Chronander, Ragnar Frölich, John Hertz, Fritz Schéel, Nils Selander, and Axel Törneman moved in the same artistic circles, which, according to Lagerlöw-Sandell 1956, pp. 22-23 also attracted 'romantic young ladies from the middle classes'.
13. Sven Sandström, 'Ole Kruse, en konturteckning', *Ivar Arosenius, Ole Kruse, Gerhard Henning: Minnesbilder*, Gothenburg 1956, p. 147 (reprinted in: *Ole Kruse: Förkunnelse och symbol*, ed. Martin Poser, Gothenburg 1989, pp. 62-77.)
14. Sandström also wrote the article on Kruse in *Svenskt konstnärslexikon*, Malmö 1957, vol. 3, pp. 416-418.
15. Asta Linden-Buchman, 'I Ole Kruses verkstad', *Ivar Arosenius, Ole Kruse, Gerhard Henning: Minnesbilder*, Gothenburg 1956, p. 156.
16. Fredlund 2009, p. 52.
17. Sandström 1957, p. 417.
18. Sandström 1989, p. 64.
19. Möller 1996, p. 55.
20. Axel L. Romdahl, 'Ole Kruse', *Ord & Bild*, 1913, p. 435.
21. Fredlund 2009, p. 96.
22. Lagerlöw-Sandell 1956, p. 30.
23. See the first chronicle of Soltorpet, begun October 1905, Gothenburg Museum of Art.
24. The story exists in several versions, both handwritten and printed, in Werner Lundqvist's collection at Gothenburg Museum of Art. This particular version is taken from a typewritten manuscript 'Höst - ting 1934' [Autumn - matters in 1934].
25. Typewritten manuscript, 'Höst - ting 1934', Gothenburg Museum of Art.
26. Linden-Buchman 1956, p. 156.
27. David Lundahl, 'Brustna Länkar: En skildring av Göteborgs artistlif under åren 1900-1909' [Broken links: An account of Gothenburg's artistic life in the years 1900-1909], February 1913, Gothenburg Museum of Art, Box 3.

78. Björn Fredlund, e-brev till Hans-Olof Boström, 2010-12-02.
79. Karl-Gustaf Hedén, Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1975, s. 8.
80. *Göteborgs konstmuseum. Målerisamlingen 1979*, red. Björn Fredlund, Göteborg 1979, opag.
81. Jonas Gavel i telefonsamtal med författaren, 2008-10-24.
82. Håkan Wettre i samtal med författaren, 2010-09-07.
83. Tomislav Sola, "Redefining collecting", *Museums and the Future of Collecting*, red. Simon J Knell, Farnham 2004, s. 253–255.

- 
28. 'Böödalens sång' [The song of Böödalen], Gothenburg Museum of Art, Box 2.
  29. 'Skatten i Berget det Blå' [The treasure in the Mountain Blue], 1910–1911, *Böödalens krönika* [The Chronicle of Böödalen], part 5, p. 34, Gothenburg Museum of Art, Box 2.
  30. 'Herberget's Bok', begun at the autumnal equinox 1912, *Böödalens krönika*, part 5, p. 2, Gothenburg Museum of Art, Box 2.
  31. *Böödalens krönika*, part 5.
  32. *Böödalens krönika*, part 5.
  33. Sandström 1989, pp. 72–73; Fredlund 2009, pp. 81–82.
  34. *Böödalens krönika*, part 6, New Year 1913, p. 15, Gothenburg Museum of Art, Box 2.
  35. Werner Lundqvist, *Brödrasamtal: Åren 1934 och 1935*, Gothenburg 1935, p. 18.
  36. Lundqvist 1935, p. 20.
  37. Werner Lundqvist, *Galtaröboken*, Gothenburg 1923, pp. 16–17.
  38. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för år 1918 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning', *Göteborgs Museum: Årstryck 1920*, Gothenburg 1920, p. 67.
  39. 'Protokoll vid Konstnämndens sammanträde' [Record at the art committee meeting], 30 October 1918, Regional and City Archive and the Popular Movements' Archive, Gothenburg.
  40. Axel L. Romdahl, 'Werner Lundqvists samling i Göteborgs museum', *Ord och Bild*, 1921, pp. 360–374 at p. 370.
  41. 'Mane Venit', chronicle started 3 March 1918, Gothenburg Museum of Art, Box 4.
  42. 'Mane Venit'.
  43. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för år 1920 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning', *Göteborgs Museum: Årstryck 1920*, Gothenburg 1920, pp. 61–71 at p. 63.
  44. *Soltorpets krönika 1922–1926*, part 1, Gothenburg Museum of Art, Box 5.
  45. Rasmus Waern, *Tävlingarnas tid: Arkitekttävlingarnas betydelse i borgerlighetens Sverige*, diss. Arkitekturmuseets skriftserie 5, Stockholm 1996, p. 114.
  46. 'Göteborgs-tiden 1908–1943', Gothenburg Museum of Art, Box 4.
  47. 'Mane Venit'.
  48. 'Mane Venit'.
  49. Sigfrid Ericson, 'Werner Lundqvists samling får egna rum i Konstmuseet vid Götaplatsen', *Werner Lundqvist 1868–1938*, memorial publication by the Maritime Museum in Gothenburg, Gothenburg 1937, pp. 53–57.
  50. Waern 1996, p. 141.
  51. 'Ritningar och handlingar' [plans and documents] ARES, A 16271:5 undated ground plan, torn (it used to include the mezzanine), Regional and City Archive and the Popular Movements' Archive, Gothenburg.
  52. Romdahl 1951, p. 189.
  53. Sigfrid Ericson, 'Werner Lundqvists samling får egna rum i Konstmuseet vid Götaplatsen', *Werner Lundqvist*, Gothenburg 1938, pp. 44–56 at pp. 53–57.
  54. Lundqvist 1923, p. 21.
  55. Romdahl 1951, pp. 169–170. An even more vivid description is given in Axel L. Romdahl, 'När de gustavianska tavlorna ur Gustaf Fredrikssons samling köptes', *Werner Lundqvist 1868–1938: Minnesskrift*, Gothenburg 1938, pp. 39–51. Fredriksson donated the money to Stiftelsen Höstsol, a fund for retired actors.
  56. Romdahl 1951, p. 171.
  57. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för år 1919 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning', *Göteborgs Museum: Årstryck 1920*, Gothenburg 1920, pp. 58–66 at p. 66.
  58. 'Humoristisk beskrifning öfver en resa till Spanien, aug. sept. 1919', Gothenburg Museum of Art, Box 2.
  59. Lundqvist 1923, p. 24.
  60. Copy of Werner Lundqvist, 'Donationsbrev' [deed of gift], Gothenburg 30 September 1922, Gothenburg Museum of Art.
-

- 
61. *Soltorpets krönika 1922–1926*, part 1, Gothenburg Museum of Art, Box 5.
  62. Romdahl 1951, pp. 194–195.
  63. Ericson 1938, p. 57.
  64. Ericson 1938, p. 56.
  65. 'Werner Lundqvists samling på Göteborgs konstmuseum', *Göteborgs Morgonpost*, 20 February 1930.
  66. *Soltorpets krönika 1922–1926*, part 1, Gothenburg Museum of Art, Box 5.
  67. Bound letters, Gothenburg Museum of Art, Box 2.
  68. Handwritten and bound manuscript, 'Till Brödrarummets historia av Gerhard Henning' [On the history of the Brödrarum by Gerhard Henning], undated [1927], Gothenburg Museum of Art, Box 2.
  69. *Werner Lundqvists samling i Göteborgs konstmuseum: Katalog upprättad år 1929 av Stig Roth*, 1929, p. 5.
  70. *Soltorpets krönika*, part 5, 1932, Gothenburg Museum of Art, Box 5.
  71. *Soltorpets krönika 1934–1935*, Gothenburg Museum of Art, Box 5.
  72. *Brödrasamtal juli 1935–1937*, Gothenburg Museum of Art, Box 5.
  73. 96,500 kronor in 1922 and 22,500 kronor in 1925, Lundqvist's accounts, Gothenburg Museum of Art.
  74. Romdahl 1951, p. 185.
  75. 'Mane Venit'.
  76. Romdahl 1951, p. 168.
  77. Undated manuscript, Gothenburg Museum of Art, Box 6.
  78. Björn Fredlund, email to Hans-Olof Boström, 2 December 2010.
  79. Karl-Gustaf Hedén, 'Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1975', p. 8.
  80. *Göteborgs konstmuseum: Målerisamlingen 1979*, ed. Björn Fredlund, Gothenburg 1979, unpaginated.
  81. Jonas Gavel in telephone conversation with the author, 24 October 2008.
  82. Håkan Wettre in conversation with the author, 7 September 2010.
  83. Tomislav Sola, "Redefining collecting", *Museums and the Future of Collecting*, ed. Simon J. Knell, Farnham 2004, pp. 253–255.