

SAMLINGAR OCH SAMLANDE

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

COLLECTIONS AND COLLECTING

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

MUSEUM IDENTITY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SAMLINGARNAS TILLVÄXT

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

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

EXPANDING COLLECTIONS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VISIBLE COLLECTIONS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

COLLECTIONS FOR SALE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In Gothenburg the question was raised yet again in 2010, when the city’s department of cultural affairs proposed that its various museums should sell a number of pieces as part of the museums’ renovations ready for the city’s fourth centenary in 2021. The proposal met with massive criticism from the heads of the city’s museums and the city council duly backed down.²⁵

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

I Göteborg väcktes frågan återigen 2010 när Kulturförvaltningen föreslog att museerna skulle avyttra en del föremål som ett led i en upprustning av museerna inför stadens 400-årsjubileum 2021. Förslaget mötte massiv kritik från stadens museichefer och förvaltningen backade.²⁵

VAD OCH VARFÖR SAMLAR KONSTMUSEER?

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

WHY AND WHAT DO ART MUSEUMS COLLECT?

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

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

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

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

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

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

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

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

ART MUSEUM ®

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Charlotte Konk writes that although many new museums show a more and more differentiated face to the world, they are noticeably similar on the inside.³⁵ This is true both of their layout and their interior architecture, with its flexible exhibition spaces. Add to that the fact that most art museums strive to have the best works by the most iconic artists,

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

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

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

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

NOTES

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

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

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