

Nasjonalgalleriets historie



Av Bente Aass Solbakken og Anita Kongssund

Forsidebilde:

Nasjonalgalleriet og Tullinløkka, 01.07.1924.

Foto: Anders Beer Wilse. Nasjonalbiblioteket.

Alle illustrasjoner er gjengitt med tillatelse.

Forord

Nasjonalgalleriet er en viktig monumentalbygning med stor symbolverdi, som mange mennesker har et nært forhold til. Bygningen fra 1881 har vært vårt fremste utstillingssted for norsk kunst gjennom tidene. Flere sentrale kulturinstitusjoner ble etablert i første halvdel av 1800-tallet og fikk etter hvert egne bygninger i sentrum av hovedstaden. Nasjonalgalleriet var sammen med Kulturhistorisk museum (KHM), Nationaltheatret og Kunstindustrimuseet viktige investeringer da en ny nasjon skulle bygges etter 1814. Arkitekturen forteller viktige historier og er symbol for mer enn seg selv. Den er en del av fortellingen om Norge.

(Riksantikvarens fredningsvedtak, 2012)

Planene for Nasjonalgalleriets videre utvikling bør være fundert på historie. Bygningens arkitektur-, funksjons- og utstillingshistorikk forteller om bygningens viktighet og posisjon, og om hva bygningen er utviklet for og egner seg til. Dette er historien om etableringen, om den nesten 50 år lange kampen for å få et eget museumsbygg, om den nesten like lange utviklingen av bygningen gjennom tre byggetrinn og noen av de verdensbegivenhetene bygget har stått i og overlevd.

Historien spenner fra etableringen av organisasjonen i 1837 til beslutningen om å bygge nytt museum på Vestbanen. Stor deler av denne historien har til nå vært lite dokumentert. Tidlig i prosjektet ble det klart at de beste begrunnelsene for framtidige valg kunne ligge skult i historiens lag.

Denne historien kunne, som alle historier, blitt fortalt på andre måter. Vi har valgt å ha fokus på bygningen med tanke på at den nå skal rehabiliteres, få nytt innhold og fortsatt være et viktig visningssted for kunst. Det er bygningen, ikke enkeltmennesker, som spiller hovedrollen.

Seniorкуратор Bente Aass Solbakken og forskningsarkivar Anita Kongssund fra Nasjonalmuseet har skrevet historien. De har også stått for arkivarbeid, digitalisering og registrering av illustrasjonsmaterialet. Marie Kongssund har bistått i arbeidet med digitalt arkiv og design.

Arbeidet er bestilt av prosjektgruppen for mulighetsstudien som en del av det totale beslutningsgrunnlaget i prosjektet. Bente Aass Solbakken har skrevet del 1 fram til planleggingen av nordfløyen. Anita Kongssund har skrevet del 2 fram til nytt nasjonalt kunstmuseum.

Oslo, januar 2020

Innholdsfortegnelse

En offentlig kunst- og malerisamling	7
Et Nasjonalgalleri på vandring	7
1842–1845: Slottet	8
1845–1852: Hielms gård	8
1852–1857: Mariboegården	9
1857–1859: Stiftsgården	9
Gi kunsten et tempel!	10
1859–1866: Universitetsbiblioteket	12
1868–1881 Tegneskolegården	12
Christiania Skulpturmuseum	14
Nasjonalgalleriet i Skulpturmuseet	21
Den første monteringen	21
En sal for moderne kunst?	21
Statens kunstmuseum	22
Sørfløyen	23
Nyåpning juni 1907	25
Direktør Jens This	27
Malerisalene i 1909	28
Den middelalderlige hall og renessanseavdelingen	30
Malerisalene i 1914	31
Nordfløyen reises	33
Innvendige arbeider	35
Museet omorganiseres	36
Langaardsalen og Nasjonalgalleriets Venners sal	37
Den franske sal	38
Foredragssalen	40
Annen og tredje etasje	41
Et museum for alle?	42
Små budsjettoverskridelser, stor symbolverdi	42
Priskalkyle og sluttregnskap	44
Drømmen om en park	44
Nybygget står ferdig	45
Utstillinger og kunstdebatt	46
Striden om de «gotiske hoder»	46
«Har vi overdrevet dyrkelsen av fransk kunst her hjemme?»	48

Profesjonskamp	49
«Kunstens folkeoppdragende betydning til glede og belæring»	49
«Den fattigste statssamling av kunst i Europa»	50
Rehabilitering, ominnredning og 100 - årsjubileum	53
«På patriotismens vinger», 1933	53
Museets 100-årsjubileum i 1937:	55
«Selv de gamle gipsavstøpninger vil skinne som originaler»	55
«Jeg vil ikke ha et overfylt magasin til galleri!»	57
«Grip til med begge hender»	58
Krigstrussel og evakuering	62
Krig, kunst og kulturkamp.....	65
«Utstillingsplanen av 1940»	65
Nazifisering og motstand	66
Hvordan ble reaksjonene i museet på ansettelsen av Onsager?	66
Ble Nasjonalgalleriet et utstillingsvindu for kunstsynet til NS?	68
Kunst og ukunst.....	71
Norges nyreising og Hirdutstillingen	75
Oppnådde Quisling-regimet det kunstpolitiske løftet de ønsket?	79
Hvilke konsekvenser medførte krigen for museets samlinger og bygning?	80
Krigsoppgjør, desentralisering og byggeplaner.....	81
Desentralisering og demokratisering av kunst	84
Museet ekspanderer	84
«Enten Tullinløkken–eller flytte helt!».....	85
«Et søtt provinsmuseum, intet annet»	87
Protester, opprør og aksjoner	88
Omorganiseringer, arbeidsoppgaver og nye byggeplaner	89
Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet i forening?	89
Direktørskifte og nysatsninger	89
Utstillinger og økt besøkstall.....	89
Innkjøp og gaver. Museet for samtidskunst og Riksgalleriet.	93
Utvidede arbeidsoppgaver	93
Tre tyverier	94
Museum på Tullinløkka?	94
Bygningen «gror» igjen.....	95
De siste direktørskifter og nytt nasjonalt kunstmuseum	99
Etterord	100
Referanser.....	102



Sørfløyen bygges, 1903 - 1907. «Oslobilder», Oslo Museum.

En offentlig kunst- og malerisamling

Nasjonalgalleriet i Christiania ble etablert allerede i 1837, som en av de første nasjonale kunstsamlingene i verden. På dette tidspunktet var de fleste store samlingene i Europa, som senere ble offentlige, fortsatt kongelige samlinger. Først etter 1850 ble nasjonale bildegallerier etablert i stort tempo.¹ I Sverige ble de kongelige samlingene transformert fra personlig eiendom til nasjonens eiendom med innflyttingen i det nybygde Nationalmuseum i 1866. Statens Museum for Kunst i København ble først en fullstendig nasjonal eiendom da det flyttet inn i sin nye bygning i 1897.²

Forslaget om å opprette en offentlig kunstsamling i Norge ble lagt fram for Stortinget av sogneprest Hans Riddervold (1795–1876) i april 1836.³ Det innledes med å erklære at vitenskapen og kunsten er «kilder til alle Aandens sande Nydelser, alle Livets Beqvemmeligheder.» I hvilken grad en nasjon støttet opp om sitt eget åndsliv avslørte den samme nasjons kulturnivå «hvorpaa hele deres sande Agtelse hos andre Nationer beroer». Det er kunstnerne som formår å utbre vårt lands ære i utlandet, het det videre i forslaget, kunsten er et språk som forstås av folkets hjerter. Norge savner slett ikke talenter, men utdanning. En offentlig kunstsamling ville kunne tjene unge kunstnere til «dannelsemønstre». Det norske Nasjonalgalleriet skulle virke siviliserende. Som arkitekturhistoriker Mari Hvattum har påpekt, så mente man at «Kunst er åndelig foredlende, ikke bare på et individuelt, men også på et nasjonalt plan.»⁴

I desember 1836 ble det bevilget 3000 spesidaler over tre år til å kjøpe kunst, og det ble bestemt at samlingen skulle administreres av styret («direksjonen») ved den Kongelige Tegne- og Kunstskole i Christiania.⁵ Kunstsamlingen skulle inneholde «alle Slags» malerier: historiemalerier, sjangermalerier, portretter, landskapsmalerier, dyremalerier og så videre.⁶ Denne tanken kunne faktisk virkeliggjøres i en håndvending – samme år skulle Frederik Conrad Bugges (1754–1802) store samling auksjoneres bort i København. Her ble det kjøpt 28 malerier, og dermed var nasjonens egen samling et faktum. Norge var altså tidlig ute med å grunnlegge en offentlig kunstsamling, men tilsvarende seint ute med å bygge et hus til den samme samlingen. Helt fram til 1920 gjaldt betegnelsen «Nasjonalgalleriet» en museumssamling, ikke en museumsbygning slik som i dag. Bygningen i Universitetsgata 13 ble til Nasjonalgalleriet i 1920, men før det var bygningen kjent som først Christiania Skulpturmuseum, så Statens kunstmuseum. Når «Nasjonalgalleriet» omtales nedenfor er det altså, fram til nordfløyen bygges, museumsinstitusjonen som menes, ikke en bestemt bygning.

Et Nasjonalgalleri på vandring



Ill 1. Stiftsgården i Kristiania, Nasjonalgalleriets adresse mellom 1837 - 1841 og 1857 - 1859. Foto: Oslo Museum, 1870 - tallet / S. B. Mejdell.

Maleriene ankom Christiania med dampbåt i september 1837.⁷ Derfra ble de fraktet til Tegneskolen i Rådhusgata 9. Skolebygningen var trang og overfylt og hadde ikke plass til noen nasjonal kunstsamling. Stattholderen (Herman Wedel Jarlsberg) reddet situasjonen ved å tilby samlingen et rom i Stiftsgården, som var hans bolig og arbeidsplass. Dermed flyttet samlingen noen meter bortover Rådhusgata, hvor den ble stabled langs gulvet i et stort rom på høyre side av porten (ill 1)⁸.

Første gang samlingen ble vist for publikum var i 1838. Den nystiftede Christiania Kunstforening lånte bildene til sin utstilling under de tradisjonsrike markedsdagene i februar. Bildene ble også vist på kunstforeningens markedsutstillinger i 1839 og 1840. Dette var publikums eneste anledninger til å se samlingen de første årene.

1842–1845: Slottet

Mandag 3. januar 1842 ble Nasjonalgalleriet (da kalt National-Museet) åpnet for første gang på Slottet, som da fortsatt var en byggeplass. Betingelsen for å få disponere disse rommene var at publikum ikke på noen måte medførte uleiligheter for byggearbeidene.⁹ Værelsene galleriet fikk disponere lå i tredje etasje i hovedblokken, mot sør. Dette var tjenerfløyen og neppe særlig spektakulær. Hvordan rommene ble innredet vet vi lite om, annet enn at en del av budsjettet i 1841 ble satt av til innredningsarbeid og «apparater til Ordning og Opstilling».¹⁰ Hele samlingen på 79 malerier og flere gipsarbeider ble vist, så opphengingen var tett.¹¹ Galleriets tre værelser ble raskt for små. De var fylt til randen helt fra begynnelsen, og nye innkjøp og gaver fikk ikke plass. Snart ble det søkt om å få disponere ytterligere to rom. Søknaden ble godkjent ved kongelig resolusjon 1. april 1844.¹² Oscar 1 (1799–1859) ombestemte seg fort. Han mente at slottet i Christiania var for lite, det var ikke plass til både kongefamilie og stab.¹³ I april 1845 fikk kunstmuseet derfor beskjed om å flytte ut i løpet av sommeren.¹⁴

1845–1852: Hielms gård

Etter museets første år i Slottets uferdige tjenerfløy skulle man tro forholdene bare kunne bli bedre. I stedet ble det langt verre. Museet måtte ut på det private leiemarkedet og averterte etter fire til seks romslige, tørre og gode værelser i et sentralt hus i «den Bedre deel af Byen».¹⁵ Jurist og stortingsmann Jonas Anton Hielm (1782–1848) tilbød museet å leie andre etasje i hans store gård i Kvadraturen.¹⁶ Hielm hadde selv kontor og leilighet i første etasje. To gifte døtre bodde også på eiendommen med



Ill. 2. Hielms gård i Rådhusgata 14. Nasjonalgalleriets adresse 1845 - 1852. Foto: Oslo Museum, 1898 / ukjent.

sine familier, én i bakgården og én i sidefløyen.

Hielms gård var fra 1600-tallet, men hadde vært gjennom flere påbygninger og endringer i løpet av hundreårene som var gått siden (ill 2).¹⁷

Avisene var fortørnet over at Nasjonalgalleriet måtte innlosjeres i en privat gård, blant andre leietagere. Forholdene var kummerlige, og museet måtte tære på midler som egentlig var tiltenkt innkjøp til samlingen. Høy husleie til tross, man hadde ikke «været istand til at obtinere et Locale, der i nogen Henseende kan siges at fyldestgjøre endog de tarveligste Fordringer», mente *Morgenbladet*. Ikke nok med at Nasjonalgalleriet holdt til i samme gård som flere private husholdninger, med brannfaren det medførte, rommene hadde også dårlig lys og det var for liten plass.¹⁸ Da Nasjonalgalleriet var på Slottet hadde hele samlingen hengt oppe, men i Hielms gård var dette ikke lenger mulig.¹⁹

En viktig demokratisering skjedde mens galleriet var lokalisert i Hielms gård, da åpningstidene ble endret. Tidligere hadde galleriet vært åpent om formiddagene på mandager og torsdager, men fra desember 1846 ble mandagene byttet ut med søndager.



Ill. 3. Marieboegården, Prinsens gate 20.
Foto: Oslo Museum, ca. 1895 / uidentifisert.

Først da var museet virkelig tilgjengelig for alle, også arbeiderklassen.

1852–1857: Mariboegården

I begynnelsen av mai 1852 flyttet galleriet inn i mer standsmessige lokaler i Kongens gate. Universitetsbiblioteket flyttet inn i sin nye bygning på Karl Johans gate, og Nasjonalgalleriet flyttet inn på deres gamle adresse. Mariboegården var en monumental bygning og et stort framskritt sammenliknet med de mørke stuene man forlot (ill 3).

Gården ble bygget i 1810 og kjøpt av universitetet i 1820. For Nasjonalgalleriet var en av de ubetingede fordelene med

Mariboegården at lokalene var gratis. Nesten like viktig var det at galleriet fikk bedre plass. Åtte rom av ulik størrelse i andre etasje sto til disposisjon. En god del måtte ordnes for å endre rommenes funksjon fra universitet til galleri. Museet holdt stengt hele sommeren og åpnet ikke for publikum før i slutten av september 1852.²⁰

I årtier var Nasjonalgalleriets vegger først og fremst reservert samlingen. Tematiske og midlertidige utstillinger ble ikke vanlige før utover på 1900-tallet, men den aller første av disse gikk antagelig av stabelen allerede i 1856. Da ble det vist flere bilder som var innkjøpt av det såkalte Portrettselskapet. Portrettene skulle utgjøre et galleri i Eidsvollbygningen.²¹ Først og fremst var det Eidsvollsmennenes portretter som skulle fylle bygningen, men også portretter av andre som på en eller annen måte hadde virket til fedrelandets beste. Til tross for Nasjonalgalleriets plassmangel ble det altså gjort rom for å vise det nasjonale heltegalleriet. Ved å henge opp disse portrettene nasjonaliserte disse maleriene og Nasjonalgalleriet så å si hverandre.

Det kunne være behov for å understreke bildesamlingens nasjonale betydning, som særlig statsadministrasjonen lot til å overse. Allerede ved utgangen av 1853 – etter halvannet år i Mariboegården – forhørte departementet seg om galleriet fortsatt hadde behov for lokalene.²² På sensommeren 1857 ble det sendt et utkastelsesbrev, hele gården skulle brukes til departementskontorer. Galleriet fikk i stedet tildelt nye rom i Stiftsgården – midlertidige lokaler, ble det understreket – i den delen av bygningen som ikke ble benyttet av stattholderen. Dermed måtte samlingen pakkes ned igjen.

1857–1859: Stiftsgården

Den nasjonale bildesamlingen ble sendt tilbake til start i 1857, da den igjen ble plassert i Stiftsgården (ill. 1). I den første fremstillingen av Nasjonalgalleriets historie fra 1887, omtaler Lorenz Dietrichson (1834–1917) Stiftsgården som et urimelig slett lokale.²³ Dette kan virke litt urettferdig, for selve Stiftsgården var blant byens mest representative bygninger, innredet både som representasjons- og festlokale og som hovedkvarter for regjeringen. I første etasje var det til høyre for porten innredet venteværelse og statsrådssal. Lokalene Nasjonalgalleriet fikk disponere lå til venstre for porten, i en langt mindre festlig del av huset. Stiftsgården var nemlig mer enn én standsmessig gård mot Rådhusgata – den var et helt kompleks. I tillegg til flere bakgårdsbygninger hadde Stiftsgården også tatt over nabohuset på hjørnet av Rådhusgata og Kongens gate (ill 4).

Hjørnegården hadde vært en del av Stiftsgård-komplekset lenge, antagelig siden 1840. Den private delen av anlegget, der stattholderen hadde bodd, var i dette huset, og det var disse værelsene som ble stilt til disposisjon for statens kunstsamling.



Ill. 4 . Stiftsgården og Hjørnegården. Foto: Oslo Museum, 1903 / Wilse.

Hjørnebygningen var i skrekkelig dårlig stand – i 1868 oppsummert som følger: «Tagene ere utætte, Loftene saagodtsom ubrukelige, da de fleste Tagbjelker ere raadne i Enderne og saaledes ikke taaler nogen Belastning. I hovedetagen er Væggene, Gulvene, Vinduerne og Dørene mer eller mindre Udslitte, vindskjæve, ude af Vater og Lod.»²⁴ Langt fra ideelle forhold for en nasjonal kunstsamling. På denne bakgrunn blir Dietrichsons forbitrelse nok mer forståelig.

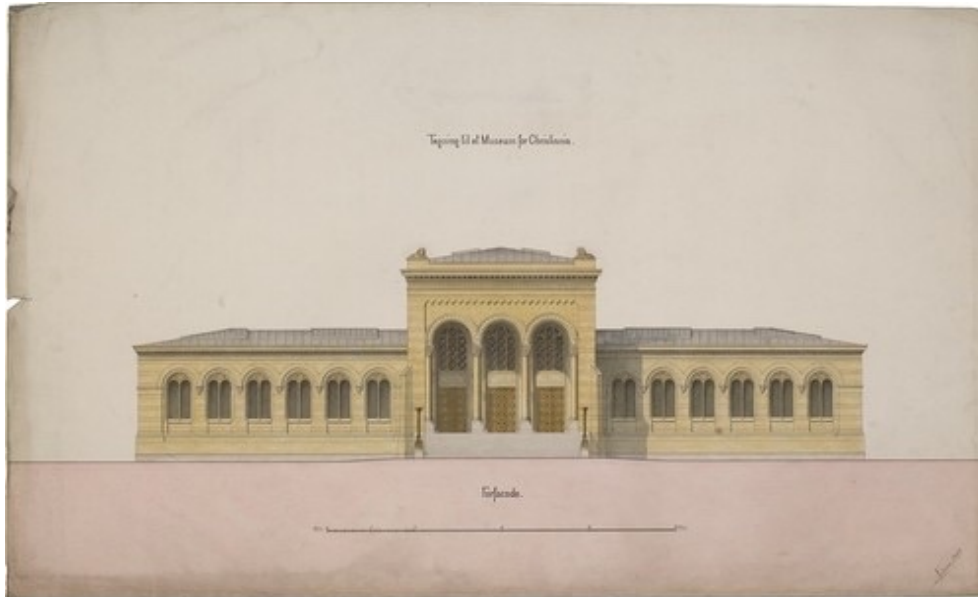
Hvordan galleriet innordnet seg i Stiftsgården er ikke kjent, og det ble heller ikke utgitt noen katalog i perioden. Flyttingen og ordningen av samlingen gikk unna på noen uker. 18. oktober 1857 åpnet Nasjonalgalleriet på nytt, men allerede sommeren 1859 måtte maleriene igjen løftes ned fra veggene.²⁵

Gi kunsten et tempel!

Nasjonalgalleriets serie av begredelige adresser var en stadig fortvilelse. For at samlingen skulle komme til sin rett, være tilgjengelig og forvaltes forsvarlig, trengte den et permanent lokale. Det forklarte styret til departementet allerede i 1839, og gjentok det i 1852 og 1858. Da syntes det endelig å lysne.

Den vellykkede nordiske kunstutstillingen i Christiania i 1857 vekket entusiasme for norsk malerkunst. Publikum hadde strømmet til utstillingen og begeistret konstatert at den norske kunsten ikke sto tilbake for verken den danske eller den svenske. Da utstillingen stengte, ble savnet av et verdig lokale for statens egen kunstsamling følbart. «Men ak! — den norske Kunst, hvor er dens Hjem?» skrev Andreas Munch i et dikt som munnet ut i kraftfull appell til Stortinget.²⁶ Støt ikke kunsten ut i natten, men gi den et tempel, slik universitetet har fått, skrev han. Departementet ble muligens beveget av oppfordringen og ba om et kostnadsoverslag og arkitekttegninger til et felles lokale for Tegneskolen og Nasjonalgalleriet. De to institusjonene hadde fortsatt felles direksjon, og dette var en god anledning til å løse to problemer med ett hus.²⁷

Arkitekt Jacob Wilhelm Nordan (1824 – 1892) fikk oppdraget. Han tegnet to utkast som ble presentert i november 1859.²⁸ Tegningene tar ikke utgangspunkt i noen bestemt tomt, så langt var planleggingen ikke kommet. Det ene tegningssettet var et felles hus for skolen og galleriet, det andre en bygning for Nasjonalgalleriet alene²⁹ (ill 5).



Ill. 5. Jacob Wilhelm Nordan, *Museum for Christiania*, 1859.
Penn og lavering på papir, 600 x 800 mm. Foto: Riksarkivet.

I begge utkastene var Christiania Kunstforening tenkt som leietaker. For Nasjonalgalleriet ville det ha åpenbare fordeler å dele adresse med kunstforeningen; det var den som arrangerte vekslende utstillinger med samtidskunst. Nasjonalgalleriet viste sin egen faste samling.

Den norske kunstnerkolonien i Düsseldorf ante at det var håp om å skaffe Nasjonalgalleriet en egen bygning. Adolph Tidemand (1814 – 1876) og flere andre bestemte seg for å bidra gjennom å arrangere et lotteri. Premiene var deres egne malerier, som de ga bort til det gode formålet. Inntektene skulle gå til et byggefond for Nasjonalgalleriet. «Det er vakkert, at Initiativet hertil er taget af vor Kunstnerkoloni i Düsseldorf, der alene herved har lagt sin Hengivenhed for Fædrelandet for Dagen», skrev *Morgenbladet*.³⁰ Avisen trakk fram hvordan de «norske Kunstnere ved Rhinens Bred» hadde lagt for dagen at de til tross for deres «babylonske Fangenskap» var tapre og gode patrioter som arbeidet for «det elskede Fødelands Fremskridt og Hæder».³¹ Alle premiebildene ble stilt ut i kunstforeningen. I samtidens øyne var utstillingens absolutte høydepunkt Tidemand og Hans Gudes (1825–1903) *Fiskere i havsnød*. Til sammen var alle bildene på utstillingen taksert til 3000 spesidaler, hvorav dette bildet alene utgjorde en tredjedel. Det var stor oppslutning om saken. Det Norske Theater for eksempel, donerte overskuddet fra forestillingen 1. november 1859.³² Det gjaldt å samle en så stor kapital som mulig før stortingsbehandling. Lotteriet ble ingen suksess. *Illustrert Nyhetsblad* konkluderte noen uker etter utstillingsåpningen med at publikums mottagelse var lunken.³³ Det var bare kjøpt lodd for 500 spesidaler, men det skulle ikke trekkes før man nådde minst 3000 som var bildenes verdi. For å selge flere lodd ble det sendt ut lister til «de Mænd i landet» som man antok ville være tilhengere av prosjektet, og de ble mer eller mindre bedt om å bidra med loddsalget ved å få kjøpere til å skrive seg på listen.³⁴ Trekningen ble utsatt og utsatt, mens stadig nye annonser i avisene oppfordret til å sende listene i retur.

I 1864 var kunstnernes tålmodighet slutt. I februar skrev de til kunstforeningen og ba om at trekning måtte skje innen august samme år, ellers ville de ta bildene tilbake.³⁵ Trekningen ble antagelig ikke foretatt før på nyåret 1866, etter flere gjentatte purringer. Det innkomne beløpet var 3482 spesidaler.³⁶ Da det endelig ble loddtrekning, var det seks år siden Tegneskolen og Nasjonalgalleriets direksjon anbefalte Nordans alternativ for både skole og museum.³⁷ Da departementet la saken fram for Stortinget var konklusjonen at et nytt bygg ville bli for kostbart. Det ble bare anmodet om 300 spesidaler i honorar til arkitekt Nordan for utarbeidelse av tegningene.³⁸ Dermed rant hele initiativet ut i sanden.

1859–1866: Universitetsbiblioteket

I midten av mai 1859 fikk Nasjonalgalleriets styre beskjed om at samlingen måtte flytte ut av Stiftsgården innen 1. juli.³⁹ Samtidig skrev departementet til Det akademiske kollegium, universitetets øverste bestyrelse. Her ble universitetet anmodet om (dvs. beordret til) å la samlingen flytte inn i bibliotekbygningen og legge til rette for nødvendige endringer av værelsene og for allmenhetens tilgang.⁴⁰ Dette var de eneste egnede og tilgjengelige offentlige lokalene, mente departementet (ill 6). Ideen om å henge kunst i biblioteket kom fra den skandinaviske kunstutstillingen i 1857, som var montert i disse salene.



Ill. 6. Fra Karl Johans gate, 1870 - årene.
Foto: Oslo Museum / P.A. Thorén.

Det var en motstrebende universitetsbibliotekar som delte sine fortsatt ganske nye lokaler med Nasjonalgalleriet. Mot sin vilje anbefalte han de to rommene mot øst og sør til kunstsamlingen, og anførte et inderlig ønske om at departementet snarlig måtte finne nye lokaler til den uønskede leieboeren.⁴¹ Den nordiske kunstutstillingen hadde hatt hele andre etasje til rådighet. Galleriet måtte nøye seg med to store saler. «Alt er ordnet saa vel, som Omstændighederne have tilladt», skrev styret i årsberetningen, men presiserte at «ingen fyldestgjørende opstilling af det Hele kan skee førend et eget dertil indrettet Locale kan erholdes».⁴² For å få plass til så mye som mulig ble salene fylt med spanske vegger (lettvegger, ikke ført opp i rommets fulle høyde).⁴³ Opprinnelig

hadde bibliotekbygningen et åpent gårdsrom med innkjøring fra porten på baksiden, mot Fredriksgate. Nasjonalgalleriets besøkende fikk ikke ankomme bygningen via Universitetsplassen, men måtte gå gjennom denne porten og inn en bakdør. Visstnok var adkomsten så sølete at vaktmesteren måtte legge ut planker fra Karl Johans gate og bort til porten, som et provisorisk fortau.

1868–1881 Tegneskolegården

I 1866 var Nasjonalgalleriet og Tegneskolen fortsatt samorganisert, men enda ikke samlokalisert. Galleriet var innlosjert hos den motvillige husvert universitetsbibliotekaren, mens skolen holdt til i Maltheby-gården, vis a vis Trefoldighetskirken. I 1866 ble skolen sagt opp som leietager, etter å ha holdt til i dette store hjørnekomplekset siden gården var ny i 1843. Situasjonen var altså at skolen sto

uten lokaler og at galleriet både var uønsket og hadde for liten plass. Nordans tegninger fra 1859 hadde vekket den slumrende drømmen om skole og museum i samme hus. Det ble avertert etter lokaler som hadde plass til begge institusjonene. Apoteker Hans Selchier von Ditten (1820–1891) tilbød seg å bygge et hus mot at direksjonen forpliktet seg til å leie i ti år.⁴⁴ Ditten drev Rikshospitalets apotek fra Akersgata 55. Denne eiendommen hadde en diger opparbeidet hage, nesten en park, sågar med en stor dam.⁴⁵ Og det var her Ditten bygde et nytt hus i tre etasjer for skolen og galleriet. Den nye gården, i samtiden gjerne kalt «Tegneskolegården», fikk adresse Apothekergaden 5.

Skolen og galleriets nye hus unndrar seg noen egentlig undersøkelse, det er ikke bevart verken tegninger eller fotografier av bygningen. Grunnflaten var i overkant av 500 kvadratmeter og gården var antagelig oppført i upusset rød tegl.⁴⁶ Tegneskolen holdt til i de to nederste etasjene, mens galleriet var i tredje. Siden samlingen ikke lenger var i lokaler staten kunne skaffe gratis, vedtok Stortinget å øke Nasjonalgalleriets tilskudd med 500 spesidaler årlig til dekking av husleie.

Tegneskolegården ble oppført i rekordfart i løpet av sommeren 1866.⁴⁷ Skolen var i full virksomhet på ny adresse i 1867, og holdt til her helt til 1903. Kunstsamlingen flyttet ikke før i 1868, man måtte vente til veggene var tørre slik at kunstverkene ikke tok skade. Det var en stor jobb å forberede flyttingen. Store deler av samlingen hadde vært stuet bort, men nå var det plass til å vise alt. Gleden over de nye lokalene varte ikke så veldig lenge. De nye gode forholdene til tross, var det vanskelig å ikke legge merke til den grelle kontrasten til det nye Nationalmuseum i Stockholm, som åpnet i 1866. Åpningen av det monumentale museet ble bredt omtalt i norske aviser. Tegneskolegården derimot, ble raskt en bakgårdsbygning. Apoteker Ditten inngikk nemlig flere kontrakter med offentlige myndigheter på jakt etter billige lokaler. Han forpliktet seg til å oppføre to militærkaserner som til sammen skulle huse 200 mann, dette også som en tiårskontrakt.⁴⁸ Galleriet flyttet altså inn i et lokale som lå verdig tilbaketrasket, kanskje med en flott forhage, i april 1868. Omtrent øyeblikkelig begynte Ditten å bygge kaserner mot Apothekergata. Nasjonalgalleriet og Tegneskolen havnet brått i en bakgård. I siste del av 1870-tallet var det helt slutt på den begeistringen som ble vist Tegneskolegården da den var ny. Nasjonalgalleriets saler hadde sidelys, det var lavt under taket og bygningen var i det hele tatt lite verdig som nasjonens tempel til kunstens ære. Landets første professor i kunsthistorie, Lorentz Dietrichson har gitt den mest malende beskrivelsen:

I Nationalgalleriet (utdrag)

Imellem Stalde og forrevne Skur,
Hvor i et Hav av Sand og Snaus man vader,
Bag en av Stadens minst besøgte Gader
Du søge Malerkunstens – Fangebur.
Den Dronning, for hvem Marmorsales Rader
Man rejser i en mildere Natur,
Er her forvist til, uden eget Eje
At bo i denne Baggaard trist – tilleje.⁴⁹

Allerede året etter at Nasjonalgalleriet og Tegneskolen endelig var havnet under samme tak, ble samorganiseringen oppløst. Fra 1869 var Nasjonalgalleriet en selvstendig organisasjon. Etter hvert vek forestillingen om at skolen og museet burde huses på samme adresse, og Nasjonalgalleriets leiekontrakt ble simpelthen oppsagt da skolen trengte mer plass. Men i motsetning til alle tidligere utkastelser, fantes det denne gangen et adekvat alternativ. Christiania Sparebank var nemlig i ferd med å bygge et skulpturmuseum. Der fikk Nasjonalgalleriet leie seg inn i andre etasje, så lenge disse salene «ikke tiltrænges for Skulptursamlingen».⁵⁰

Christiania Skulpturmuseum

Forslaget om å opprette et skulpturmuseum kom allerede i 1859. Initiativtager var professor Marcus Jacob Monrad (1816–1897), som ville opprette en slik institusjon i regi av universitetet.⁵¹ Han vant fram både hos det akademiske kollegium og i departementet, men til tross for iherdig agitering i pressen, sa Stortinget nei.⁵² En av ideens sterke forkjempere var Ludvig Vibe (1803 – 1881). Han var styremedlem i Christiania Sparebank – en helt avgjørende forbindelse.

I 1869 foreslo Vibe for sparebankens direksjon å støtte planen om et skulpturmuseum. En betingelse var at museet måtte tilhøre byen, ikke universitetet.⁵³ Sparebanken gikk inn for forslaget og bevilget 2000 speciedaler til å kjøpe inn skulpturer.⁵⁴ Samtidig ble det satt ned et styre hvor både Monrad og Vibe var medlemmer. Til tross for pengebevilgningen kjøpte ikke det nye museet noe som helst. Dette skyldtes forskjellige uheldige omstendigheter, men også at styret konkluderte med at å åpne et museum i midlertidige lokaler ville være «uhensigtsmessig, yderst vanskelig at iverksætte, ja endog tildels umulig».⁵⁵ Det var ingen vits i å bygge en samling uten å ha et nokså permanent sted å plassere den, men Christiania manglet fullstendig egnede lokaler. I en lang anmodning argumenterte Vibe sterkt for at den beste løsningen var om sparebanken simpelthen bekostet et museumsbygg, «et varig Minde baade for Nutid og Fremtid.»⁵⁶

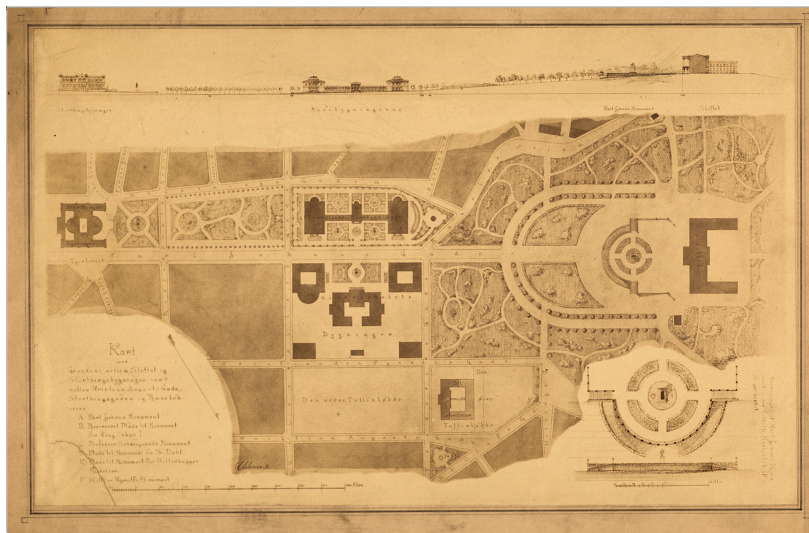
Allerede våren 1870 hadde Vibe henvendt seg til arkitekt Paul Due (1835–1919), som han kjente personlig. Jeg visste, skrev Vibe, at Due lenge hadde ønsket seg et offentlig oppdrag «som vilde give Anledning til smagfuld Anordning og Anvendelse af Skjøn Kunst i Former og Dekorationer». Vibe ba Due om å tegne bygningen slik at den senere kunne utvides uten problemer. Dues tegninger er tapt, men antagelig var det et overbevisende forprosjekt, for det var på bakgrunn av dette at sparebanken bevilget 35.000 speciedaler til en museumsbygning. Vibe hadde en visjon om et stort museumskompleks som favnet både billedkunst og kunstindustri – en institusjon som både ville heve nasjonens dannelse og styrke økonomien.⁵⁷ I sparebankens vedtak fra 1871 var det helt klart at bygningen ikke på noen måte skulle være ekstravagant, og at den skulle kunne utvides senere:

Bygningsverket maa, eftersom Fremtiden medfører forøgede Krav til beslægtede Øiemed, kunne udvides og forstørres med Til- eller Side-bygninger, hvoraf i den, der sidst opføres, skal kunne indrettes Lokale for Nationalgalleriet. Som Følge heraf maa Tegningerne udvise, hvoledes disse Udvidelser tænkes foretagne. [...]

Paa Bygningens Ydre maa ikke anvendes formeget af den bevilgede Sum paa Bekostning af indre Rummelighed og Hensigtsmæssighed. Bygningens Skjønhed maa fornemmelig Søges i ædel Simpelhed og en ren, til dens Bestemmelse svarende (maaske helst græsk) Stil.⁵⁸

Sparebankens bidrag var ikke uten betingelser; et krav var at staten måtte bidra med en gratis tomt. I papirene som forklarte saken for Stortinget står det at bygningen var tenkt å skulle romme, foruten Skulpturmuseet, en utstilling av kunstindustrigjenstander «som ikke alene ere beregnede paa Nytte og Brug, men hvorved skjøn kunst ogsaa kommer til Andvendelse i Former og Forsiringer», en utstilling av norske industrivarer og dessuten statens nasjonalgalleri.⁵⁹ Stortinget anbefalte at staten avga en tomt på nedre del av Tullinløkka, bak universitetsbygningene, men det akademiske kollegium protesterte. Det mente at den nedre delen av løkka burde reserveres universitetets behov. Skulpturmuseet kunne få den øverste delen av Tullinløkka (der Norges geografiske oppmåling senere ble bygget).

Bygningskomiteen⁶⁰ hadde knyttet til seg en av landets mest prominente arkitekter, Heinrich Ernst Schirmer (1814 – 1887), som konsulent. Han skrev en detaljert redegjørelse omkring valg av tomt. Den mest hensiktsmessige plassen på Tullinløkka, mente Schirmer, var utvilsomt langs Universitetsgata. Men den beste og mest passende tomte til formålet var Studentertunden.⁶¹ Han la ved en situasjonsplan (som nå er tapt) hvor han foreslo to like store bygninger sammenføydd med et overbygd galleri og omgitt av beplantning.



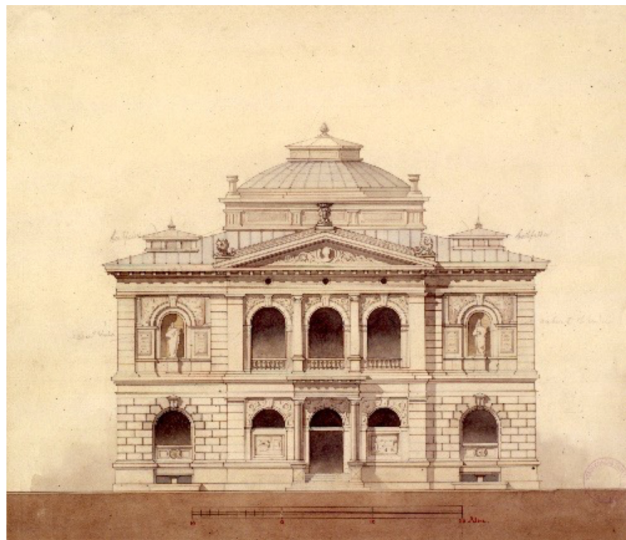
Ill. 7. H. E. Schirmer, *Skulpturmuseum i Studenterlunden*, 1873.
Foto: Riksarkivet.

Bygningen nærmest Stortinget skulle oppføres først. Mellom de to bygningene mente Schirmer den planlagte og mye diskuterte Karl Johan-statuen ville få en verdig plassering.⁶²

Schirmers betenkning i tomtespørsmålet vant bygningskomiteens bifall. En ny høringsrunde fulgte, og til og med det akademiske kollegium kunne gå med på et museum i Studenterlunden. Tomten langs Universitetsgata ville de ikke under noen omstendighet anbefale, den trengte de selv. Derimot kom det en tungtveiende innsigelse fra hoffsjefen. Planen ville ikke forskjønne Slottets omgivelser, het det derfra. Den nederste delen av Studenterlunden ville bli tarvelig. Skulpturmuseets bygningskomité ba Schirmer om å utarbeide en ny og mer detaljert plan for å bygge i Studenterlunden.⁶³ Denne gangen forsøkte Schirmer å eliminere hoffsjefens påstand om at planen ville vanskje Slottets omgivelser. Til «fjernelse af denne Anstødsten», skrev Schirmer, tegnet han en situasjonsplan som omfattet et stort område mellom og rundt Stortingsbygningen og Slottet (ill 7).⁶⁴

«Det frembød sig da af sig selv samtidigt at antyde en Disposition af den store, øde Slotsplads, der har ligget brak siden Slottets Opførelse».⁶⁵ På denne plassen tegnet han inn Karl Johan-monumentet, som lenge hadde vært en het potet.⁶⁶ Dette nye forslaget ble forelagt kong Oscar 2 (1829–1907) i februar 1873. Han ble straks mer interessert i Karl Johan enn i museumsbygningen. Schirmers forslag til monumentets plassering foran slottet er det eneste i denne storslagne visjonen som ble realisert. Museumsbygningen i Studenterlunden var også nær realisering. Schirmers forførende utkast overbeviste og ble sendt til Stortinget for votering, men etter en lang og intens debatt ble forslaget til slutt likevel nedstemt.⁶⁷ Derpå fulgte nok en diskusjon om Tullinløkka.

Så tidlig som i desember 1871 ble to arkitekter invitert til å delta i en konkurranse om museumsbygningen. Tegningene skulle utarbeides og innleveres når tomtespørsmålet var endelig avklart, noe som jo skulle drøye fem år. Den ene inviterte var Paul Due, som allerede hadde tegnet det aller første utkastet.



Ill. 8 H. E. Schirmer, *Utkast til et skulpturmuseum*, 1876. Blyant, penn og laving på papir, 295 x 350 mm. Foto: Oslo byarkiv.

Den andre var Georg Andreas Bull (1829 – 1917), men han betakket seg og komiteen henvendte seg i stedet til Schirmer. Schirmer erklærte seg villig til å delta, mens Due antagelig ikke hadde besvart henvendelsen i 1873.⁶⁸ Han var trolig misfornøyd med hvordan det hele hadde utviklet seg, da Vibe mer eller mindre hadde lovet ham oppdraget våren 1870.⁶⁹ Fordi Schirmer arbeidet hardt for å få Studenterlunden som tomt, så var han nok rimelig sikker på at oppdraget kom til å tilfalle ham, han virket å vinne på *walkover*. Due ga seg imidlertid ikke. Da det endelig kunne utarbeides et konkurranseprogram etter at tomta var klar i 1876, leverte begge tegninger.⁷⁰ Til slutt var det Schirmers forslag som ble foretrukket, men helt forenelig med sparebankens vedtak fra 1871 om en bygning i enkel stil var dette ikke (ill 8).

Schirmer estimerte sitt endelige utkast til 60.000 kroner, en solid overskridelse av de bevilgede 45.000. Sparebankstyret godkjente likevel at tegningen kunne legges frem for kongen.⁷¹ Våren 1877 kunne man sette spaden i jorden, men da prosjektet endelig skulle få fart og retning begynte en hel serie med nye problemer. I løpet av 1877 kom man ikke lenger enn til grunnmuren.⁷² Samtidig arbeidet Schirmer videre på tegningene, og ble mindre og mindre fornøyd med de planlagte fasadene i pusset tegl. Han leverte et nytt utkast tenkt utført i norsk rød sandstein med detaljer av norsk kleberstein.

Vibe trakk seg ut av arbeidet med Skulpturmuseet på grunn av sykdom, og i hans sted overtok juristen Wilhelm Maribo (1814–1901). Som Vibe var Maribo knyttet til Christiania Sparebank. Fra 1875 viet han seg helt til Skulpturmuseet, hans «hjertebarn». Som representant for eierne ble han formann både i byggekomiteen og innredningskomiteen.⁷³ Maribo var svært lite begeistret for Schirmer, og om materialdiskusjonen har han skrevet:

Da det var blevet en Yndlingside hos ham, at Norges første Kunstmuseum vel fortjente at opføres i et saa ædelt, smukt og tillige nationalt Materiale, sparede arkitekten ingen Møie og intet Arbeide for at sætte denne Idé igjennem. Men hvor meget end Bygningskommisjonen og Sparebanken kunde indrømme det Ønskelige i, at der kunde erholdes en saadan Bygning, som af Arkitekten nu foreslaaet, maatte denne nye Plan dog strande derpaa, at den ikke blot fjernede sig alt formeget fra alle de Forudsærninger, under hvilke Sparebanken overhovedet havde villet opføre et Skulpturmuseum for Christiania bye, men ogsaa derpaa at det ved Bekostning overskred alt hvad Sparebanken i flere Aar kunde disponere over.⁷⁴

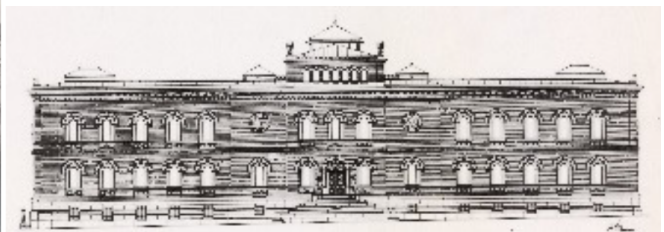
Med beskjed om at dette nye forslaget ble altfor kostbart, utarbeidet Schirmer enda en tegning hvor han foreslo rød upusset tegl, men han beholdt kleberstein i detaljene. Bygningskomiteen likte denne ideen, og gikk inn for den med forbehold om å velge noe rimeligere enn kleber. Nok en gang ble tegninger brakt til kongen for godkjenning.

Igjen virket det som om arbeidet skulle kunne komme i gang. Bygningskommisjonen lyste ut en anbudskonkurranse på stein, i avisene. Fra Hellekis i Sverige kom et tilbud på grå sandstein, som ble valgt. Denne tilbyderen ville kunne levere materialene i tide mente man, mens det hersket tvil om den norske tilbyderens punktlighet og ryddighet.⁷⁵ Pikant nok var det Herman Schirmer (1845–1913), arkitektens sønn, som hadde levert anbud på kleberstein. Arkitekten forlangte en forklaring på valget av sandstein og temperaturen økte. Uenighetene mellom arkitekt og bygningskomiteen eskalerte til slutt til et punkt hvor Schirmer ble bedt om å trekke seg, og i mai 1879 ble oppdraget overført til Adolf Schirmer (1850–1930), hans andre sønn. Både far og de to sønnene opererte på samme adresse med samme tegnekontor, så det er nærliggende å tro at H.E. Schirmer fortsatte å mene noe om Skulpturmuseets utforming også etter at han formelt hadde trukket seg fra oppgaven.

Medio juni ble byggearbeidet gjenopptatt «og er siden paadrevet med saadan Kraft, at Bygningen kan ventes under Tag i Høst, hvis ikke Vinteren skulde indtræde alt for tidligt» skrev Maribo samme år. Men det skulle ta lenger tid før dørene kunne åpne. Forskjellige besparelser ble gjort underveis. Gesimsen ble utført i sement, ikke stein. Og gavlveggene ble murt i billig tegl som ikke var beregnet på fasadebruk (ill 9).



Ill 9. Christiania skulpturmuseum.
Foto: Norsk Teknisk Museum, ca. 1885 /
Worm-Petersen.



Ill. 10. Adolf Schirmer, *Kunstmuseet*, ca. 1880.
Foto: Kopi i Nasjonalmuseet.

Disse murene ville «i deres raa tilstand kraftigen mane om Bygningen fortsettelse og Fuldendelse» håpet Maribo.⁷⁶ For den tilgjengelige sum har det ikke vært mulig å skaffe en bygning som kan «sammenlignes med udenlandske Kunstmusæer og den pragtfulde Stil og de kostbare Materialer, som paa dem almindeligen anvendes.» Men, tilføyde Maribo, denne museumsbygningen, som den er, må dog «anses ret smuk og passende.»⁷⁷ Maribo gjorde også oppmerksom på at bygningen tross alt bare var første byggetrinn, og ikke ville kunne «gjøre sig ret gjældende» før den, en gang i fremtiden, var fullført (ill 10).⁷⁸

I eksteriøret var huset prydet med de fire griffene på taket. Allerede i en av de tidligste tegningene til H.E. Schirmer er griffene med i form av akroterier (ill. 8). Griffens løvekropp og ørnehode har flere symbolske betydninger, blant annet som en skattevokter. Griffene ble modellert av Søren Lexow-Hansen (1845–1919) og støpt i sink (et forslag om å utføre dem i stein falt på kostnadene).

Billedhuggeren var ansatt ved Skulpturmuseet som sekretær, noe som kanskje er grunnen til at han fikk oppdraget. Arkitekten hadde også ført 8000 kroner i budsjettet til å anskaffe basrelieffer til fasadens fire medaljongfelter, men denne utgiften strøk bygningskommisjonen. Dette fikk komme senere, mente man. De er den dag i dag fortsatt tomme.

I første etasje av bygningen var det tre gallerisaler liggende rundt trappehallen. Med hensyn til lysforholdene i galleriene må det bemerkes at de store buevinduerne ved siden av hverandre kaster et sterkt lys, skrev Maribo, men på mørke dager trengs alt lys man kan få. Ved klart solskinn ble belysningen regulert med mørke amerikanske gardiner som ble rullet ned fra og opp, og «det har vist sig, at Belysningen da bliver ikke blot upaaklagelig, men endog meget god.»⁷⁹ I underetasjen var det lager og magasin for både Nasjonalgalleriet og Skulpturmuseet, og dessuten vaktmesterleilighet. Leiligheten hadde inngang mot Tullinløkka, og kontoret holdt åpent en time hver formiddag. Vaktmesteren kunne spe på inntekten ved å gi private omvisninger utenfor åpningstiden.

I januar 1880 ble det feiret kranselag, men fortsatt manglet Skulpturmuseet det vesentligste – en samling. I tillegg til bygningskomiteen ble det nedsatt en innredningskomité bestående av Maribo, Monrad, professor Dietrichson og klassiskfilologen Laurentius Stenersen (1843–1921). Utvelgelsen av kunstverk til museet foregikk ved at alle fire medlemmene la inn forslag. Siden det var gipskopier som skulle erverves, kunne mye av arbeidet gjøres ved å studere kataloger. I tillegg reiste Maribo rundt i europeiske museer.⁸⁰



Ill. 11. Fra trapperommet i Skulpturmuseet.
Foto: Norsk Teknisk Museum, ca. 1885 / Worm-Petersen.

Maribo var spesielt opptatt av å skaffe Skulpturmuseet en kopi av Bertel Thorvaldsens (1770 – 1844) *Alexander - toget*. Motivet er Alexander den stores triumftog i Babylon. Maribo ønsket seg denne frisen under gesimsen i Skulpturmuseets store trappehall, men måtte oppgi å skaffe den.⁸¹ Dette strandede forsøket sier noe om samarbeidet mellom byens to kunstmuseer. Nasjonalgalleriet hadde nemlig hatt *Alexander-toget* i samlingen siden 1845, men så vidt man kjenner til ble det ikke sendt noen forespørsel dit. Trappehallen forble uten denne utsmykningen, i stedet kom arkaderekken som i 1881 var helt annerledes bemalt enn dagens marmorering (ill 11).

Da Skulpturmuseet endelig skulle åpne skrev Maribo en lengre introduksjon til samlingen i *Morgenbladet*, om hvordan den var oppstilt, og hva publikum ville møte i de ulike salene. I denne teksten betones både opprinnelsesstedet til de ulike skulpturene, og dessuten hvor originalen befant seg nå. Teksten florerer av henvisninger til Vatikanmuseet, British Museum og Louvre. Ikke bare den klassiske antikken, men hele Europa var nå, via gips, samlet i det nye museet. På åpningsdagen ble siste del av Maribos lange beretning trykket, og her fantes følgende oversikt:

Der er til Museet fra Udlandet ankommet følgende Antal Kasser med Afstøbninger, hvilke fordeles saaledes:

1. Fra Berlin 61 kasser
2. Fra London 36 kasser
3. Fra Paris 36 kasser
4. Fra Dresden 10 kasser
5. Fra München 10 kasser
6. Fra Rom 8 kasser
7. Fra København 5 kasser⁸²

Maribo omtalte flere steder utgravningene som hadde funnet de ulike originalene – og selv om skulpturene i seg selv var eldgamle, var noen av dem også sensasjonelle nyheter. For eksempel «det uvurderlige Originalverk Hermes med Dionysosdrenge» (ca. 325 f.Kr.), som kom for dagen i 1877.⁸³

Publikum ble møtt med skulpturer allerede i vestibylen. De to dørene inn til gallerisalene var også flankert av skulpturer, dessuten hang det relieffer over dørene. I «søndre galleri» var det verker fra den greske kunstens «største glansperiode», og som veiledning for publikum var det også en modell av Akropolis. Rommet var dominert av skulpturer fra Parthenon-tempelet med Pediment-skulpturene på pidestaller midt i salen. På veggen hang så mange plater det var plass til fra frisen (ill 12).⁸⁴



Ill. 12. Fra Skulpturmuseets søndre galleri, ca. 1885.

Foto: Norsk Teknisk Museum / Worm-Petersen.



Ill. 13. Fra Skulpturmuseets nordre galleri, ca. 1895.
Foto: Nasjonalmuseet / Elisa Eriksen.

I mellomsalen ut mot Tullinløkka var den tidligste greske kunsten oppstilt, og i det nordre galleriet senere gresk og romersk kunst (ill 13).

I trappehallen var avdelingen for renessanse og nyere tid. En avstøpning av Michelangelos *Moses* var bestilt, men rakk ikke fram til åpningen. Den kom på plass på det første trappereposet i 1882. Skulpturene i trappehallen var i tre kategorier, det var renessansens mestere, den danske klassisisten Bertel Thorvaldsen og samtidige norske billedhuggere (ill 14).

Den norske kunstneren Christopher Borch (1817–1896) sørget for museets to eneste



Ill. 14. Jens Wang,
Fra Skulpturmuseet, 1884.
Olje på lerret, 161 x 119 cm.
Nasjonalmuseets samling.
Foto: Nasjonalmuseet.

marmorskulpturer; *Jeftas datter* (1876) var særlig besværlig å få på plass. Disse skulpturene som sto øverst i trappehallen ble heist inn i museet via vinduene i andre etasje, en nervepirrende manøver.⁸⁵ Selve gallerisalene var stuende fulle – plassen ble utnyttet til det ytterste og skulpturene ble plassert på høye sokler for å beskytte dem mot publikumstrengsel.⁸⁶

Tirsdag 6. desember klokken 11.00 åpnet endelig dørene, hvorpå publikum «øieblikkelig fylgte dets smukke Lokaler.»⁸⁷ Den første åpne søndagen var 2300 personer inkom. I *Morgenbladet* frydet man seg over at hovedstadens befolkning nå kunne stå ansikt til ansikt med «korrekte og smukke Gjengivelser af det bedste, Kunsten har frembragt.»⁸⁸ Videre erklærte avisen museet for å være et sivilisatorisk monument, hvis åpning var en begivenhet for hovedstaden og et fremskritt av stor betydning:

For de mindre bemidlede Klasser, der aldrig har Anledning til at se Originalverkerne i der store Hovedstæders Museer, vil der der her være en Erstatning at hente, der stiller dem på lige Fod med de bedre stillede. Og selv for disse, der har reist og seet, vil Museet være af stor Betydning, thi det er ikke ved at se de store Verker en eller nogle Gange paa en Reise, at man lærer at forstaa yngog skatte Kunsten, men det er det daglige fortrolige Samliv med den i ens eget Hjem.⁸⁹

Men dette monumentet, som både utjevnet klasseforskjeller og gjorde hovedstaden mer kultivert, var fortsatt privat. Ikke før i 1885 ble museet offentlig, da sparebanken ga både samlingen og bygningen i gave til Kristiania kommune. Da hadde banken brukt til sammen 353.352 kroner på bygning, samling og driftsmidler.⁹⁰ Ganske raskt huset museumsbygget ikke bare én, men tre samlinger. I tillegg til Skulpturmuseet leide det statlige Nasjonalgalleriet seg inn i andre etasje og den private Kobberstikksamlingen i tredje.⁹¹

Nasjonalgalleriet i Skulpturmuseet

Nasjonalgalleriet åpnet 7. februar 1882, to måneder etter Skulpturmuseet. Leiekontrakten var i første omgang på fem år. Galleriets tilstedeværelse var markert med et lite skilt på døren inn til salene i andre etasje (ill. 11). Hvordan salene var innredet og bildene hang er uklart, det finnes ingen samtidige fotografier og få andre kilder. En begeistret rapport fra en korrespondent i *Fædrelandsvennen* gir et visst inntrykk:

Det staselig Skulptur og malerimuseum paa Tullinløkken, bag universitetet, er blevet overmaade populært, og de smukke, lyse sale er stadig fyldt af besøgende de tre dage i ugen, de er aabne. I størst yndest er, som rimelig kan være, nationalgalleriet, der i det nye lokale tager sig ganske annerledes fordelagtig ud end i det trange, stygge lokale i kasernebaggaarden i Apothekergaden. Billederne kommer udmærket til sin ret nu paa de rødbrune vægge med lys ovenfra, og en mængde ældre, verdifulle billeder, der i det gamle lokale hang saaledes, at man ingen idé fik om, hvad de fremstillede, træder nu frem i det fulde dagslys.⁹²

Veggene var altså rødbrune. Det var seks saler i en symmetrisk plan: en inngangssal med sidelys mot Universitetsgata i øst, to store overlyssaler mot nord, det samme mot sør og en sidelyssal mot Tullinløkka i vest. Himlingene i overlyssalene var utformet på samme måte som i trappehallen, med dekorative panderter (se ill. 19). Ingen av disse originale himlingene er bevart. Salene var også utstyrt med et høyt fotpanel, nærmere et brystpanel. Ellers vet man at det var gått til innkjøp av fire sofaer (kanskje en til hver overlys-sal) samt rullegardiner til vinduene.

Den første monteringen

Nasjonalgalleriets første opphengning hadde få likheter med hvordan vi har kjent disse salene de siste tiårene. I 1882 lå hovedvekten av samlingen fortsatt på utenlandsk maleri. Inngangssalen, innenfor trappehallen, var tilegnet svensk og dansk kunst. I første sal mot nord hang flamsk og nederlandsk kunst. Neste nordvendte overlyssal viste italiensk, fransk og tysk kunst. I vestsalen mot Tullinløkka var det opprinnelig tenkt å vise skulptur, men i stedet ble det en sal for galleriets samling med papirarbeider. Denne salen var litt kronglete, for det var også her trappa med adkomst til tredje etasje var plassert. De to søndre overlyssalene rommet den norske avdelingen. Den best representerte norske kunstneren var selvsagt Johan Christian Dahl. *Larvik havn i måneskinn* var det første norske bildet museet kjøpte, allerede i 1839, og det har knapt vært nede fra veggen siden. Peter Nicolai Arbos *Åsgårdsreien* og *Valkyrien* var blant de nyeste norske arbeidene.

En sal for moderne kunst?

I åpningsåret kunne Nasjonalgalleriet presentere en ny og omfattende katalog over samlingen.⁹³ Statens kunstsamling hadde vokst fra de 28 maleriene som var den spede begynnelsen, til 309 malerier (hvorav 86 norske) og 127 skulpturer (hvorav 23 norske). Nasjonalgalleriet ble et galleri først og fremst for norsk kunst i løpet av de første årene i Universitetsgata, mens innkjøpspolitikk, feilgrep og forbigåelser ble inngående analysert i pressen. På 1880-tallet ble samlingservervelsene kritisert som

aldri før. Et av de syrligste angrepene kom i et lengre avisinnlegg av den nidkjære arkitekten Herman Schirmer. Han etterlyste offentlige oversikter over hva innkjøpsbudsjettet hadde gått til de seneste årene:

Naar vi yngre gaar gjennem Nationalgalleriet, ser det omtrent ud som det saa ud i vor Barndom. Der er kommen til et Par store Billeder af Arbo, hvoraf det formentligst kostbareste er skjænket af en Privatmand, et af Baade, og saa hist og her er mindre Lærred, saa man skulle næsten formode, at denne Samtlings [sic!] Bestemmelse var omhyggeligt at konservere de bestaaende Tilstande, omhyggeligt at dytte sine Porte for den paatrængende Livets Strøm, og ikke at udvikle sig og gaa frem.⁹⁴

Dagen før Nasjonalgalleriet slo opp dørene til Skulpturmuseets andre etasje, brakte *Dagbladet* en anonym rapport (antagelig var også den skrevet av Schirmer). Her ble salene rost for størrelsen og det gode lysinfallet. Opphengningen av samlingen var også godt gjort, men hvor kunne man finne samtidens kunstnere?

Hvor har vi Salen for moderne Kunst? For moderne norsk Kunst f. Ex.? Der ser vi Ludvig Munthes udmærkede Billede paa en Væg. Det er moderne Kunst og norsk; her maa vi altsaa søge, om vi kan finde noget nyt. Alle de Penge til Indkjøb, Galleriets Bestyrelse har havt at raade over i de sidste 5-6 Aar, er da ikke gaaet med til Indkjøb af dette ene gode Billede?⁹⁵

Bestyrelsen i galleriet var også på det rene med at det ble gjort for få nyinnkjøp og tryglet om større innkjøpsmidler i en serie budsjettsøknader. Den intense agiteringen ble støttet i departementet, men økningen ble nedstemt år etter år i Stortinget. I 1890 var søknaden enda mer desperat enn ellers. Bestyrelsen hevdet at midlene var så små og hva som måtte velges bort så stort, at den fraskrev seg ansvaret – oppgaven var umulig.⁹⁶ Manglende innkjøpsmidler til tross, samlingen vokste stadig. De nye lokalene gjorde sitt til at institusjonen fikk økt prestisje og stadig flere gaver. Og selv om budsjettene var trange ble det også kjøpt mye.⁹⁷ Maleriene alene fylte opp de nye salene, og vel så det. For å få plass til skulpturene søkte galleriet om å få sette noen i trappehallen. Der viste jo Skulpturmuseet allerede renessanse og nyere tids skulptur, og der var det foreløpig godt med plass. Søknaden ble innvilget, og dette felles visningsrommet var kanskje det nærmeste de to institusjonene kom et samarbeid i denne perioden.

Ved århundreskiftet hadde samlingen skiftet karakter. I 1899 ble det foretatt en stor nyopphenging hvor norsk samtidskunst dominerte. I tillegg ble fotpanelet senket så veggene ga mer plass. Nasjonalgalleriet ble nyåpnet andre juledag 1899 i en montering som utnyttet all plass til det ytterste.⁹⁸

Statens kunstmuseum

Nasjonalgalleriet hadde altså ikke vært lenge på sin nye adresse før plassen ble merkbart knapp. Allerede i 1885, tre år etter innflytting, ønsket galleriet en ekstraordinær bevilgning for å kunne montere spanske vegger, altså skillevegger, i salene med sidelys.⁹⁹ Inngangssalen og vestre sal mot Tullinløkka fikk raskt preg av kabinetter. I hovedtrappa, som en gang hadde vært luftig montert, ble skulpturene etter hvert stuert sammen.

I 1886 ble det søkt om nok en ekstra sum for å kunne vise kunst på papir. Papirarbeidene hadde tidligere vært vist i salen mot Tullinløkka, men nå var de magasinert på grunn av plassmangel. En testamentarisk gave med tegninger fra Tidemand gjorde det helt nødvendig å finne en løsning. I 1888 ble det endelig innvilget noen kroner, etter en uvanlig ilter budsjettsøknad. Denne ekstra plassen var i en korridor i tredje etasje, og snart ble det hengt malerier der oppe også.

Nasjonalgalleriets direksjon påpekte den begredelige situasjonen både gjennom årsberetningene og annen kommunikasjon. Som følge herav skrev departementet til kommunen og forhørte seg om det forelå planer om å fullføre museumsbygningen. Foreløpig var jo bare ett av tre planlagte byggetrinn oppført. Departementet mente kommunen hadde overtatt forpliktelsen til å fullføre de siste

byggetrinnene da de fikk museumsbygningen av sparebanken. I kommunen var man av en helt annen oppfatning. De aktet overhodet ikke å oppføre noen fløybygninger. Tvert imot, det ble gjort oppmerksom på at Skulpturmuseet begynte å mangle plass, så Nasjonalgalleriet måtte regne med å få en oppsigelse av leieforholdet med det aller første.¹⁰⁰ Kristiania formannskap vedtok å si opp Nasjonalgalleriet fra oktober 1897.¹⁰¹ Utkastelsen ble aldri iverksatt.

Debatten om bevilgninger til Nasjonalgalleriet var «temmelig hidsig» i Stortinget, kunne *Morgenbladet* berette i april 1898. Striden gjaldt nettopp om Kristiania kommune var forpliktet til å bygge fløyene på Skulpturmuseet, eller om staten selv måtte skaffe mer plass til galleriet «hvortil der ikke lenger er Plads i de nuværende Lokaler.»¹⁰² Stortinget utsatte saken, det kom nemlig opp som et alternativ å bygge et eget hus til Nasjonalgalleriet i stedet for å ha det stående som leietaker hos kommunen. Arkitekt Halfdan Berle (1861–1929) hadde utarbeidet en tegning til et nokså rimelig galleribygge på Nisseberget i Slottsparken, men dette forslaget forble på papiret. Stortinget holdt fast på planen om en ny fløybygning, og i 1899 ble det bevilget penger til forberedende arbeider.¹⁰³

Både Skulpturmuseet og selve bygningen var altså kommunalt. Rundt 1900 ble det innledet forhandlinger mellom kommunen og staten, hvor sistnevnte fikk tilbud om å overta begge deler på visse betingelser, en av dem at staten skulle bygge sørfløyen. Fra 1. januar 1903 gikk museumsbygningen over i statlig eie, og fra samme tidspunkt hadde Skulpturmuseet og Nasjonalgalleriet samme styre – de ble konsolidert. I en periode gikk både den nye institusjonen og museumsbygningen under navnet «Statens kunstmuseum», ofte forkortet «kunstmuseet». Konsolideringen av Nasjonalgalleriet og Skulpturmuseet medførte ikke økte budsjetter. Direksjonen arbeidet fortsatt ulønnet og det var fortsatt vurdert som for dyrt å ansette en direktør.

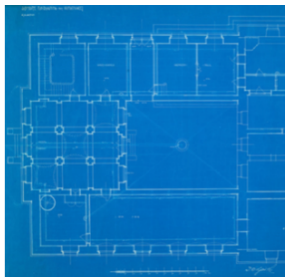
Sørfløyen

I 1899 ble det altså endelig bevegelse i byggesaken. Adolf Schirmer, midtfløyens arkitekt, hadde som nevnt tegnet hvordan museet skulle utvides allerede ved oppføringen av det første byggetrinnet (ill. 10). Nå, mange år seinere, hadde Schirmer gått over i ny stilling som statens bygningsinspektør (forløperen til Riksarkitekten og dagens Statsbygg). Han kunne altså ikke påta seg oppdraget, men hans tidligere assistent Ingvar Hiort (1862–1927) var villig, og tegnet kontrakt med departementet.

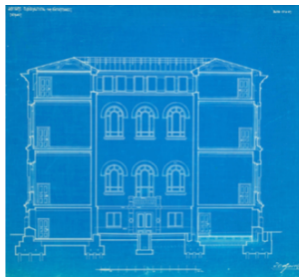


Ill. 15. Statens kunstmuseum med den nybygde sørfløyen. Foto: Nasjonalbiblioteket, ant. 1907 / Narve Skarpmoen.

Særlig i fasadene var det altså lite spillerom for den nye arkitekten, men i utarbeidningen av plantegningene og innredningen var han friere, selv om han grunnstøtte i møte med bygningskomiteen nå og da.¹⁰⁴ For å føye sidefløyen minst mulig oppsiktsvekkende til hovedfløyen, forsøkte man å bruke de samme materialene som i hovedfløyen. Steinene til grantittsokkelen ble hentet ved samme brudd i Grorud, sandsteinen igjen fra Hellekis, hvor det opprinnelige nedlagte bruddet ble åpnet igjen. Til midtbygningen ble det brukt tegl fra Munkehagen Teglverk i Oslo (Gamlebyen), men det var nå nedlagt. Teglen ble denne gangen derfor skaffet fra Bæk Teglverk ved Bundefjorden og Gullhaug Teglverk ved Drammen. Sørfløyen fikk en egen inngang på bakkeplan mot Christian IVs gate (ill 15).



Ill. 16. I.O. Hjorth, Søndre fløibygning for kunstmuseet, kjellerplan, ca. 1900. Riksarkivet.



Ill. 17. I.O. Hjorth, Søndre fløibygning for kunstmuseet, snitt og fasade mot gårdsrommet, ca. 1900. Riksarkivet.

Dette var ikke bare tenkt som en sideinngang, dørene ledet inn i en stor vestibyle «hvor det tunge Hvælv bæres af fire mægtige Granitpilarer», meldte *Morgenbladet*.¹⁰⁵ Om man gikk rett gjennom vestibylen, møtte man en utgang til det indre gårdsrommet. Til venstre for inngangen var en stor trapp som gikk helt opp i tredje etasje og som utgjorde en ny standsmessig adkomst til Kobberstikksamlingen. Ved siden av trapperommet lå direksjonsværelset, så en port fra Tullinløkka inn til gårdsrommet. På andre siden av porten lå en utvidelse av vaktmesterleiligheten. Mot Universitetsgata var et langt rom som var tenkt som utstillingsareal for skulptur. Til høyre for inngangsdøren lå et mindre magasinrom. Dette var gjentatt i alle etasjene, og disse små magasinene var forbundet med en vindeltrapp (ill 16).

I første etasje var det tegnet tre nye saler hvorav den flotteste var kvadratisk med lysinnfall fra to sider – fra tre vinduer mot Kristian IVs gate og to vinduer og en dør mot gårdsrommet. Døra ledet ut til en liten balkong (ill 17).

Planen for andre etasje korrespondert med den i første, med en stor kvadratsal og to lange saler. I motsetning til i første etasje var langsalerne inndelt i kabinetter. I tredje etasje var Kobberstikksamlingen og kontorer.

I arkitektens tegninger var kvadratsalen i andre etasje også tenkt med vinduer til to sider, mot gata og gårdsrommet. I byggekomiteen gikk det et lys opp i siste sekund, og det ble insistert på at andre etasjes kvadratsal skulle ha overlys. På dette tidspunktet var bygningen på det nærmeste ferdig, og det påløp store ekstra kostnader. Dessuten ble tredje etasje mye mindre brukbar på grunn av den nye lysbrønnen.

Kravet om overlys kom så sent at materialene til de seks vinduene i Kvadratsalen allerede var bestilt. Nå ble de lagt under tett duk på den enda ubebygde tomte mot nord i påvente av å kunne komme til nytte der. Fasadefeltet mot Kristian IVs gate, som plutselig var tomt, ble prydet med en ramme. Adolf Schirmer, som stadig var medlem av byggekomiteen forklarte at dette var for å anbringe et relieff en gang i fremtiden, og at innrammingen også skulle harmonere med medaljongene på midtfløyen. Dessuten: «En belivelse af den store murflade i 2den etg, som danner ydervægen til overlyssalen var [...] nødvendig, ifald denne ikke skulde virke uskjønt og trykkende paa den af 3 store vinduer gjennebrudte 1ste etg.»¹⁰⁶ I 1905 viste *Morgenbladet* en tegning av museumsbygningen sett fra Tullinløkka, slik det ville se ut med begge fløyene bygget. Her er både medaljonger og relieffer tegnet inn, og i teksten forsikres det om at disse antagelig vil bli utført i bronse. Ved byggingen av sidefløyen har man «paa det nøiagtigste fulgt Midtbygningens Stilart og Byggemaade. Det hele Bygverk vil da med Tiden fremtræde som et absolut Hele, saavel i den indre Anordning som i Façadernes Linier og Forhold. Stilen er her Italiensk Renaissance.»¹⁰⁷

Endelig, i november 1905, var skallet på plass. Bygningskomiteen ønsket å stenge museet for publikum resten av vinteren for å kunne gjøre innredningsarbeidene: «Den nye søndre Fløi er nu ført op i fuld Høide, og det gjælder nu i det Indre at omskabe det nye og det gamle til en samlet Helhed.»¹⁰⁸ Stengingen ble mye mer langvarig enn planlagt. Etter hvert som vinter og vår gikk, og

museet fortsatt ikke åpnet, ble kritikken sterkere og sterkere. På nyåret i 1907 oppsummerte *Aftenposten* situasjonen. I 14 måneder har museet nå vært stengt, skrev avisen, og fortsatte pessimistisk: «De Par Maaneder er imidlertid nu blevet til to Aar, og der er intet, som tyder paa andet, end at ogsaa disse kan fordoble sig.» Det er virkelig på høy tid å gi et kraftig uttrykk for «den almindelig udbredte Misfornøielse med, at vort eneste offentlige kunstgalleri aarevis holdes afstengt for Publikum.»¹⁰⁹ Kunsthistorikeren Carl Wille Schnitler (1879–1926) fulgte avisas anmodning, og ga bare en uke seinere beskjed om den begredelige tilstanden i byen, hvor ikke bare galleriet, men også flere andre samlinger var stengt:

Kunstmuseet har været lukket siden November 1905, og dets Aabning er endnu i det blaa. [...] Søger man nogen at holde sig til, støder man paa to like upersonlige og ansvarsløse, lige mandsterke og uproduktive Væsener, en Direktion og en Byggekomite. De er som to Bøiger. Begge er de lige umulige at komme forbi. Skylden maa aligel overveiene søges hos Byggekomiteen, dens Slaphed og manglene Ansvarsfølelse. Det er visselig bekjendt, at der ivaares blev opdaget uanede Skrøbeligheder i den ældre Bygning, som nødvendigvis maatte rettes paa. Men Arbeidet ses ikke desto mindre at bevæge sig i samme langsomme Tempo. Det kunde umulig blive kostbarere, om man brugte større arbeidsstyrke og kortere tid. Prøver man at finde Aarsagen til Byggekomiteens hensynsløshed, maa den ligge i Systemet for hele Museets Styrelse: ingen Enhed i Ledelsen, intet Ansvar, ingen suveræn og kraftig Haand, som kan sætte de Bygherrer kniven paa Struben.

[...]

Adskillige af de Museumsherrer synes at være av den Opfatning, at de Gjenstande, de har faaet betroet til Forvaltning, er deres Privateiendom, hverover de efter Behag kan disponere. Det turde være paa Tide at rive dem ud af denne Vildfarelse.¹¹⁰

Schnitlers nådeløse dom over direksjonen og byggekomiteen var antagelig berettiget. I budsjettkomiteen på Stortinget var man kommet til samme konklusjon – den uforholdsmessige lange byggeperioden skyldes uenigheter, ombestemmelser og «for litet energi og iver for arbeidets hurtige fremme».¹¹¹

Det var virkelig sant som Schnitler skrev i *Aftenposten*, at det var oppdaget «uanede Skrøbeligheder» i midtfløyen. I utgangspunktet var det bare sentralvarmeanlegget som skulle moderniseres, men under dette arbeidet, i april 1906, kom det for dagen at «en flerhed af de indmurede bjelkehoveder er beskadiget.»¹¹² Direksjonen forsøkte få midler til en fullstendig renovering og brannsikring av midtbygningen, men fikk nei: «Departementet skal bemerke, at selfølgelig vilde det være meget ønskeligt af hensyn til de i museet opbevarede store kunstskatte ogsaa at faa gjort midtbygningen saa ildsikker, som det overhovedet lader sig gjøre. Departementet finder imidlertid at dette faar udstaa, indtil den nordre fløi engang bliver opført.»¹¹³ Likevel, en viss renovering kunne ikke unngås i den da nærmere 25 år gamle bygningen. I tillegg til et nytt toppmoderne sentralvarmeanlegg – så moderne at det krevde en egen tilsynsmann – så ble de råtne bjelkene tatt hånd om, og lokalene ellers fikk en «gjennemgaaende oppudsning». Det kan ha vært på dette tidspunktet at Adolf Schirmers dekorasjonsmaling rundt arkaderekken i trappehallen ble fjernet.

Nyåpning juni 1907

Da museet åpnet igjen i juni 1907 var det en storslått affære med mengder av prominente gjester som flanerte i salene og felte dommer over arrangementene: «Man gik omkring, saa, beundrede og kritiserede. Ja, der manglede slet ikke paa kritik – der var snart Patéernes stærke blaa verkenstræk, som stødte Øiet, snart de brune Gulvflader i Malerisamlingen, som ikke var klædelige.»¹¹⁴ Innredningskomiteen besto av kunsthistoriker Rolf Thommesen (1879–1939), maleren Harriet Backer (1845–1932), skulptøren Søren Lexow-Hansen (1845–1919) og arkitekten Bredo Greve (1871–1931) med førstnevnte som formann. Thommesens innredning av museet var nok provoserende for mange,

hans tilnærming var, som *Verdens Gang* observerte, helt moderne: «Overenstemmende med de nyeste Principer findes ingen paatregende Border eller Dekorationer, der krangler sig ind paa de utstilte Værker; men alt virker udmærket ved sin Enkelhed.»¹¹⁵

Morgenbladet rapporterte at museet var endret til det ugjenkjennelige: «Lyset, som strømmer ind gennem Vinduerne og gennem Tagernes Glas, sluges ikke længer af mørke dystre Vægge.»¹¹⁶ Veggene i første etasje var holdt i en svakt grønnlig fargetone, i andre etasje en lys gulhvit tone. Himlingene var hvite. Dørfillinger, sokler og fotpanelet var malt mørkegrå, nesten svart: «uden at virke som Imitaton, giver det Forestillingen om naturlig Sten og bidrager udmærket til at give Rummene holdning og Karakter.»¹¹⁷ Der var også noen knallblå stoppede sofaer. Dessuten hadde Gerhard Munthe tegnet stoler, først og fremst beregnet på bruk for studenter som skulle arbeide i salene (se ill. 19).¹¹⁸

Særlig de lyse salene fikk ros, men det skortet heller ikke på kritikk av opphengingen. Også Backer, som hadde ansvar for opphengningen av maleriene sammen med Thommesen, var sterkt misfornøyd. Hun hadde ikke kunnet påvirke så mye som hun ønsket; Thommesens overordnede plan med kronologi som styrende prinsipp var vedtatt i direksjonen, og dermed var det bare å føye seg.¹¹⁹ Resultatet ble rent galt: «I Kunstens Rige er det Skjønheitsverdiene som alene maa gjelde, fornuftig Kunsthistorie-Ordning faar komme i anden Række. Forresten kunde de to Ting godt have været forenet, men først og fremst skulde de Billeder være sammen, som fræmhævede hinanden koloristisk og ved Linieharmoni.»¹²⁰

Morgenbladet ga «En ilfart gjennom Samlingerne» som dokumenterer monteringen.¹²¹ I vestibylen sto det fortsatt store skulpturer, men det var trappehallen avisen valgte å beskrive nærmere: «... i sine enkle Former og med den vakre Krans af Buegange under det høie Tag virker høitidelig og monumental. Selve Renaissance Stormester kommer til at raade her. Blikket fanges strax af Michelangelos mægtige ‘Moses’ mod Fondvæggen paa den første Trappeafsats med hele Overlysets Flom derover Gevandtets Folder.»¹²² Hele den nederste delen av trapperommet var reservert Michelangelo, i tillegg til den dominerende *Moses* var de «Medicieske gravmæler» fra Peterskirken og *Døende slave* satt opp her. Det var også noen relieffer oppover på de høye veggene. På det øverste trappereposet var to samtidige norske kunstnere representert – Gustav Vigeland (1869 - 1943) og Stephan Sinding (1846 - 1922).

Første etasje var fortsatt forbeholdt gipsavstøpningene, og det var kjøpt inn mange nye for å dekke hull i samlingen. I den nye kvadratsalen var antagelig avdelingen for «høygresk» kunst, mens en helt ny avdeling var «middelalderlig kirkeskulptur» hvor flere av gipsene var avstøpninger av ulike detaljer fra Nidarosdomen. Thorvaldsen var fortsatt rikt representert. En nyhet i første etasje var en sal øremerket eldre norske billedhuggere. Vigeland tronet i andreetasje hvor inngangssalen var helt viet hans kunst, og hvor rommet i flere år skulle bli kalt for Vigeland-salen.

Malerisamlingen hadde seks store saler og flere kabinetter.¹²³ Thommesens opphenging var systematisk og kronologisk. Kvadratsalen var viet store norske navn som Dahl, Fearnely, Cappelen, Tidemand og Gude. I midtfløyens tre saler mot Tullinløkka hang «Museets fortræffelige Samlinger fra den Periode, som i vor kunsthistorie altid vil betegnes som ‘Ottiårenes’ [...] Øiet møter Billede ved Billede, som er Standardverker i vor Kunst.» (ilk 18).¹²⁴ Håndtegnings- og kobberstikksamlingen disponerte tredje etasje. Her var lysinnfallet via en vindustrekke mot gårdsrommet, eller takvinduer. Tredje etasje hadde adkomst som før via trappen i sidelyssalen mot Tullinløkka, men nå også via den nye store trappen fra sørfløyens vestibyle, hvor det også hang bilder. Kobberstikksamlingen arrangerte temporære utstillinger i motsetning til den permanente monteringen i de to nederste etasjene. I denne etasjen ble det også innrettet bibliotek og lesesal.

Det var også tenkt å bruke både gårdsrommet og underetasjen til utstillingsrom.¹²⁵ Om det virkelig ble hengt opp arkitektonisk skulptur i gårdsrommet slik planen på et tidspunkt var, er lite trolig. Men det



Ill. 18. Fra nymontering av 1907. Foto: Nasjonalbiblioteket, ant. 1907 / Narve Skarpmoen.

to søkere i betraktning, Rolf Thommesen som jo allerede var knyttet til galleriet, og dessuten direktøren for Nordenfjeldske kunstindustrimuseum i Trondheim, Jens Thiis (1870–1942). Sistnevnte ble utnevnt 24. september 1908. I et intervju allerede dagen etter erklærte han at det aller første han ville gjøre, var å henge om alle bildene.¹²⁸ Thiis begynte ved juletid i 1908, og våren 1909 var galleriet stengt for publikum på grunn av nymontering.

I de første årene var Thiis fullstendig suveren – det var ikke lenger noe styre, han var organisert rett under departementet. I 1912 ble han pålagt et rådgivende organ, noe han meget motvillig fant seg i. Thiis insisterte på sin uinnskrenkede rett til eneveldig å innrede og montere samlingene. Om utenforstående skulle begynne å blande seg i dette, ville han simpelthen si opp stillingen.¹²⁹

Direktør Thiis var dyr i drift. Han hadde høye ambisjoner og dessuten et syn på museumsinteriør som medførte voldsomme budsjettoverskridelser. Han ville lage lune og hyggelige, men også ganske overdådige og gullkantede rom. Til tross for at planene hans var dyre gjorde han noen forsøk på å framstå som en nøktern mann, som i *Morgenbladet* rett etter tiltredelsen: «Vi traf ham paa hans Kontor i Museet – et meget beskedent kontor, hvad Udstyret angaar: nøgne Vægge, et høit enkelt Bord, to ditto Stole, bart Stengulv. [...] Jeg har søgt om at faa elektrisk Lys, sa jeg kan arbeide her om Aftenen ogsaa, sagde Direktøren, ellers faar nu mit kontor komme i sidste Række, jeg er ikke forvændt med Bekvemmeligheder.»¹³⁰ Dette spartanske livet utfoldet seg antagelig i sørfløyens direksjonsværelse.

var, i alle fall en kort periode, skulptur i underetasjen: «Naar man vandrer gennem Skulpturmuseet, ser man i en av Gangene en Trap, som gaar ned i Kjælderen. De fleste Mennesker passerer den uden videre, – man vet jo ikke, til hvilke skulme steder den fører hen. [...] I de lave uhyggelige Kjelderrum vil han opdage en Række moderne Skulpturer, til dels av betydelig kunstnerisk Værd.»¹²⁶

Direktør Jens Thiis

Etter at Skulpturmuseet ble statlig i 1903, ble spørsmålet om en direktør for hele museet umulig å utsette. Nasjonalgalleriet var hele tiden blitt styrt av en ulønnet direksjon. Etter flere vidervedigheter og budsjetttrunder ble endelig direktørstillingen utlyst i 1908.¹²⁷ De var



Ill. 19. De gamles sal fra monteringen av 1909.
Foto: Nasjonalmuseet, 1912 / O. Væring.

Malerisalene i 1909

Det første Thiis gjorde var å endre på kabinettene mot Universitetsgata, avdelingen for eldre utenlandsk kunst. Veggene, som altså var lyse og gulhvite, ble malt mørkerøde og så lasert med gullbronse.¹³¹ Bildene ble flyttet helt om, og også forsynt med nye rammer som Thiis rapporterte til departementet at han «for størstedelen har fundet frem fra magasiner eller skiftet ut fra mindre værdige bilder og tilpasset på forskjellig vis.»¹³² Neste prosjekt var kabinettene mot Tullinløkka som også ble malt mørke, og bildene som hang her ble også rammet om med diverse rammer Thiis fant i magasinet. Det største arbeidet gjensto – salene i den eldste delen av bygningen, og kvadratsalen i sørfløyen. For å gjennomføre alt som planlagt, stengte Thiis hele etasjen for publikum i en drøy måned. Han åpnet igjen til panegyriske kritikk: «Fra at være en række gjennomgangsværelser og magasineringsrum er galleriet blitt en række andagtsale. Som det sig hør og bør. Vor kompliment og vor tak til direktør Thiis.»¹³³

Thiis hadde ikke bare omorganisert bildene, men fullstendig endret utstillingsarkitekturen. De fleste salene var tapetsert med en dyr japansk stråtapet han også hadde brukt ved museet i Trondheim.¹³⁴ Mellom salene hang grønne portierer. De knallblå sofaene var også blitt grønne. Salene er blitt lunere og hyggeligere, og bildene kommer bedre til sin rett mente *Morgenbladet*: «Det skarpe Lys, som før stod fra de hvide Vægge og skadet mange af Malerierne slemt, er blevet demped ved dybere, neutrale farver. Hvor Lyset fra vinduerne faldt for grelt ind, er der nu anbragt lave Gardinger over Karmene. Mange af de værdifuldeste Billeder, som havde stygge, skjæmmende Rammer, har faaet nye, som harmonerer bedre i Farve og Stil med Billederne.»¹³⁵ Ikke alle var fornøyde; Christian Krohg mente at utstillingslokaler ikke skulle pyntes på denne måten: «Det indeholder et Mistillidsvotum til de udstillede Gjenstande. Det er *dem* som danner Udsmykningen. Nu er det blitt til det, at Væggerne og Rammerne er Hovedsagen.» Krohg fant at «Næsten alle Billederne der oppe er dræpt og afgaaet ved Døden.»¹³⁶

Thiis omrokkerte på det meste, men Vigeland-salen overlevde i denne omgang. Den var nå tapetsert med gyllent japansk tapet, og foruten Vigeland var der også oppstilt annen moderne skulptur. Den

norske malerkunsten begynte i «De gamles sal», (ill 19), nordøstre overlyssal i midtfløyen, beskrevet av Thiis selv:

De mørkerøde vægger, de vægtige guldrammer fra midten av forrige aarhundre, de forholdsvis store og mørkt stemte billeder gir et roligt, dæmpet, for et moderne øie kanskje litt dystert, men dog dekorativt indtryk. Man berøres straks behagelig av billedernes koloristiske sammenheng indbyrdes – den varme mørke fløilsagtige tone, som gaar gjennom dem alle og en forstandig og prydelig fordeling av lys og skygge over de store billedflater.¹³⁷

De neste overlyssalene i midtfløyen var Åttiårs-salen, Nittiårs-salen og De unges sal. En av de største endringene Thiis foretok var bruken av Kvadratsalen, som før inngikk i Thommesens kronologiske system, men som nå ble hovedsalen (ill 20):

Den store kvadratiske Overlysal [...] overrasker ved et behageligt dempet Lys. Tagets Glas, som havde et grønligt skjær, er byttet med hvidt Glas og Lyset er dæmpet ved en Slags stor, bred Baldakin, som hænger ned fra Taget og skygger over salens midte. Under den skal anbringes kurvstole. En rekket av Galleriets bedste norske og fremmede bilder er samlet i denne mønstersal.¹³⁸



Ill. 20. Kvadratsalen av 1909. Fra «Norsk malerkunst i Nationalgalleriet», 1912.
Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.



Ill. 21. Den middelalderlige hall av 1913.
Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.

Den middelalderlige hall og renessanseavdelingen

Etter at Thiis hadde omkalfatret andre etasje fullstendig begynte han å planlegge endringer i skulpturavdelingen. Heller ikke her hadde Thiis noe særlig til overs for Thommesens montering: «Ingen brød seg om de halvskidne, magazinaktige opstilte avstøpninger i de nakne, uskjønne lokaler.»¹³⁹ Han begynte i salen mot Tullinløkka og den nordre tverrsalen, og holdt disse to rommene stengt mens forvandlingen pågikk.

Thiis gikk løs både på interiørene og på selve gipsen – den ble behandlet med maling eller polering for å ligne mer på originalene.¹⁴⁰

Den minste salen ble lukket mot de to overlyssalene på hver side med mønstrede portierer. Vinduene var i ugjennomsiktig blyglass. Den middelalderlige hall, som Thiis kalte rommet, ble et sakralt rom lukket mot omverdenen (ill 21).

Veggene var dekket med en ru grågul puss og dekorasjoner under vinduene og i taket, utført av Enevold Thømt. Her var avstøpninger av kirkekunst fra Frankrike og Tyskland, men det ble også vist avstøpninger av skulpturelle elementer fra Nidarosdomen. Den lange overlyssalen, renessanseavdelingen, var delt i tre: Det grønne rom, Donatello-salen (ill 22, ill 23) og Michelangelo-rommet. Åpningen av de nye salene skjedde med stor festivitas – flere hundre notabiliteter var invitert.¹⁴¹



Ill. 22. Fra Donatello-salen av 1913.
Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.



Ill 23. Fra Donatello-salen av 1913.
Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.

For det meste fikk Thiis en jublende mottagelse for disse endringene, men også kritikk for å forsøke å få gipsen til å se ut som et annet materiale. Den nokså konservative kritikeren Kristian Haug (1862–1953) kunne forlike seg med den malte gipsen. Om Michelangelo-rommet skrev han blant annet: «Ved inderste væg staar de to store 'Slavestatuer' fra Julius 2.s gravmæle. Originalerne i Louvre, Paris er av polert marmor. Disse er i gips, farvet og polert, imitert marmor. Brystpanel-listen gaar likeover deres hode og trykker dem ned. De blir smaa. Med det er ikke derfor de bøier sig og vrir sig – De ser efter spyttebakken ved kommoden.»¹⁴²

Malerisalene i 1914

«Det bli nu morsommere og vakrere i museet for hvert aar vi har direktør Thiis» meldte avisen i 1914.¹⁴³ Rett etter nyåpningen av skulptursamlingen påbegynte Thiis en omorganisering av salene i andre etasje. Flere prominente nyervervelser, blant annet J.C. Dahls *Fra Stalheim* krevde plass. Dette bildet dominerte nå De gamles sal. Vigeland-salen ble til en Vigeland-vegg (ill 24). En hengende skjerm under himlingen for å styre lyset, slik som i Kvadratsalen, ble installert flere steder, som i De unges sal (ill 25).

Sidelys-salen mot Tullinløkka var blitt delt i tre kabinetter med gullornamenter på grå vegger. Her hang svensk og dansk kunst. Trappen opp til tredje etasje var utnyttet i utstillingsdesignet: «Aldeles ypperlig er den hæselige opgangen med jerntrappen til 3. etage blit utnyttet; foruten at være trap, er den nu omformet til en ren alterniche, hvor Skovgaards 'den gode hyrde' hænger briljant.»¹⁴⁴



Ill. 24. Vigeland-veggen av 1914.
Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.

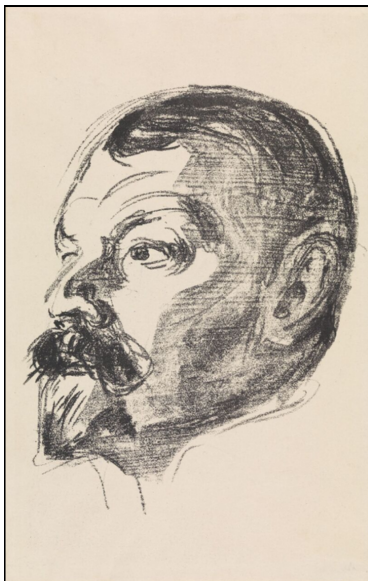


Ill. 25. Munch-veggen i De unges sal av 1914.
Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.

Etter denne siste store endringen i 1914 var det antagelig arbeidet med å realisere nordfløyen som opptok det meste av Thiis energi, han trengte mer plass skulle han få gjennomført alle sine planer. Mens han ventet ble det stadig foretatt mindre endringer, for eksempel ble det skåret hull i overlysskjermen i Kvadratsalen (ill 26). Thiis brukte også kvadratsalen til temporære utstillinger med innlånte bilder, noe som var helt nytt. Riktignok hadde Kobberstikksamlingen i tredje etasje alltid laget ulike mindre utstillinger, men skulptur- og malerisamlingene hadde, fram til Thiis overtok, hengt mer eller mindre i ro.



III. 26. Kvadratsalen, cirka 1920. Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.



III. 27. Edvard Munch, *Jens Thiis*, litografi på papir. 1913.
Nasjonalmuseets samling.
Foto: Nasjonalmuseet / Dag A. Ivarsøy.



Ill. 28. Forretningsmannen Christian Langaard. Foto: Oslo Museum / Ernest Rude.

Nordfløyen reises

Allerede i 1911 begynte Jens Thiis sin kampanje for å få reist den siste sidefløyen. Thiis håpet at museet kunne stå ferdig til 100-årsfeiringen av Grunnloven på Frogner i 1914, men bevilgingene uteble.¹⁴⁵

Det hadde lyktes Thiis i å få innkjøpsbudsjettet forhøyet i forhold til de foregående år, men gaver, legater og fond var fortsatt viktige tilskudd til knappe offentlige innkjøpsmidler. Flere donasjoner fra private fulgte fra 1914 og framover i de nærmeste årene. Den økonomiske velstanden som vokste fram i deler av det norske samfunnet under første verdenskrig, hadde sitt å si for den oppslutning Nasjonalgalleriets nyetablerte støtteforeninger fikk. Nasjonalgalleriets Venner og Foreningen Fransk Kunst ble dannet i henholdsvis 1917 og 1918, etter mønster fra lignende foreninger i Sverige og Danmark. Gjennom medlemmenes fondsinnskudd, innkjøp og gaver tilførte de Nasjonalgalleriet betydelig utenlandsk kunst som museet ikke

var i stand til å bekoste selv. Fortrinnsvis kjøpte begge foreninger moderne fransk kunst. Det franske dominerte også de temporære utstillingene: i 1910 viste museet Gauguin-malerier, og i oktober 1914 fulgte en utstilling med moderne fransk maleri, skulptur og grafikk.¹⁴⁶

Også flamsk og hollandsk kunst fikk en bredere representasjon i Nasjonalgalleriet i årene rundt utbruddet av 1. verdenskrig. I 1913 hadde Sophus Larpent (1838–1911) testamentert store deler av sin samling til Nasjonalgalleriet. En annen varslet donasjon var forretningsmannen Christian Langaards (1849–1922) samling av eldre mesterverker, den omfattet hovedsakelig nederlandsk og flamsk kunst, samt enkelte italienske og spanske malerier. Gaven innebar en svært kjærkommen tilvekst til museets samling av eldre kunst. Forutsetningen for donasjonen var frafall av arveavgift og at samlingen fikk egnede lokaler. Med andre ord var man avhengig av en utbygging av museet.¹⁴⁷

I 1916 fikk Thiis dessuten tilsagn om 50 000 kroner til kunstinnkjøp fra en anonym giver på betingelse av at bevilgninger til utvidelse av bygningen ble gitt i kommende budsjettermin.¹⁴⁸ Omfattende forøkelser var også i vente fra museets støtteforeninger. Byggingen av Vikingskipsmuseet og andre store prosjekter la imidlertid tungt beslag på statens kulturmidler, på den annen side hadde statsfinansene lysnet betraktelig i krigsårene. Dette var bakteppet da Stortinget i 1917 diskuterte kulturbudsjettet og eventuelle bevilgninger for å fullføre Nasjonalgalleriets bygning. Komiteen var helt på det rene med at Langaards gave kunne glippe dersom staten ikke nå tok grep. Det ble også henvist til de mange verk som var magasinert eller deponert i andre museer og byer, grunnet museets plassmangel. Praksisen med «armlengdes avstand» til kulturinstitusjonene var derimot langt fra innarbeidet, og universitets- og fagskolekomiteens leder, Ivar Tveiten fra Venstre, benyttet muligheten til å uttrykke sin misnøye med selve opphengingen i museet.¹⁴⁹

Langaards gave med tilhørende betingelser ble til slutt tungen på vektskåla. Stortinget bevilget 100 000 kroner til å fullføre siste byggetrinn, og ytterligere 150 000 kroner året etter. Byggestart trakk likevel ut av økonomiske grunner, men i november ble en byggekomité på åtte medlemmer nedsatt. Langaardsamlingen ble regnet som såpass viktig at giveren selv fikk en selvfølkelig plass i byggekomiteen. Adolf Schirmer ble utpekt til komiteens formann. Jens Thiis og arkitektene Arnstein Arneberg (1882–1961) og Ingvar Magnus Olsen Hjorth (1862–1927) var også blant komitémedlemmene. Sistnevnte hadde ledet arbeidet med utvidelsen av søndre fløy, og ble også denne gang engasjert som ansvarlig arkitekt. Hjorth fikk dermed hovedansvaret for forarbeider, arbeidstegninger, omkostningsoverslag og bygningstilsyn.

Nordfløyen, en pendant til sørfløyen, var tenkt utført i samsvar med planene arkitekt Schirmer hadde utarbeidet da midtfløyen ble reist. Nybygget skulle romme museets mest prestisjetunge saler: Langaardsalen, Nasjonalgalleriets Venners sal og Den franske sal. Nordfløyen skulle også huse en etterlenget foredragssal, et direktørkontor og et bibliotek.

Byggearbeidene skulle «skride fremad» innenfor de gitte bevilgningers rammer.¹⁵⁰ Av hensyn til kostnadene ble derfor de fleste arbeidene tildelt billigste tilbyder, etter åpne anbudsrunder. Det var gått nærmere 40 år mellom første og siste byggetrinn, noe som fikk konsekvenser for både byggematerialer og nye krav til et funksjonelt og moderne museum. Museumsbygningen var oppført i upusset tegl, sandstein og granitt. Nybygget måtte bygges i materialer i tilsvarende kvalitet og farge, slik at det hele dannet et ensartet kompleks. Utvendige trapper, balustrade og sokkeletasje var oppført i såkalt grorudgranitt. Granitt fra Hyggen Stenhuggeri ved Drammensfjorden, var imidlertid et billigere alternativ og skilte seg tilsynelatende ikke ut fra grorudsteinen. Arkitekt Hjorth ville likevel forsikre seg mot eventuelle framtidige materialendringer og kontaktet Kristiania materialprøveanstalt for å få vurdert denne granittens holdbarhet på sikt. Prøveanstalten uttalte at granittmateriale fra brudd beliggende langt fra hverandre erfaringsmessig neppe ville gå godt sammen. Komiteen valgte derfor sikker kvalitet framfor pris- og den mer kostbare grorudgranitten, ferdig hugget og levert.

Forblendingsteglstein lik den som var brukt tidligere, viste seg betydelig vanskeligere å oppdrive. Museets tidligere leverandør, Becks teglverk ved Bunnefjorden var nedlagt. Ingen andre norske eller skandinaviske verk kunne tilby stein av samme sort. Komiteen så ingen annen utvei enn å innlede forhandlinger med Becks teglverk om å gjenoppta produksjonen. Etter en tids forhandlinger gikk avtalen i orden, og museet var sikret forblendingsstein av samme sort og størrelse og fra samme leirtak som sist. Til alt hell viste det seg at de gamle støpeformene og maskinene fortsatt var intakt.

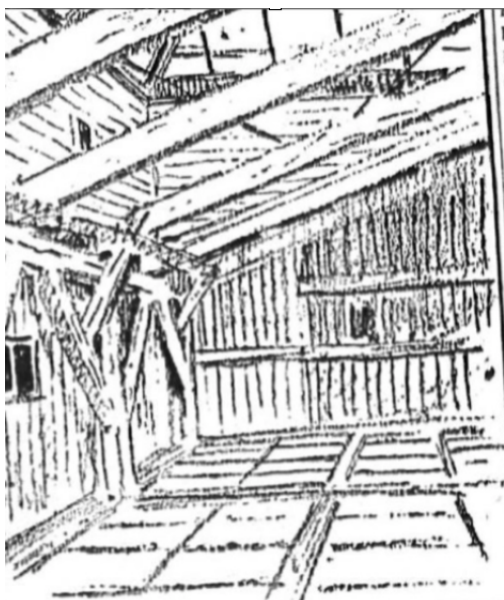
Det var like «[...] overmaate vanskelig at skaffe de til fasadene finhugne sandstensarbeider som tidligere anvendt i den nuværende bygning» ettersom også museets svenske leverandør i Kinnekulla hadde nedlagt virksomheten.¹⁵¹ Utstyrt med en steinprøve dro komiteens sekretær, arkitekt Carl Emil Bärnholdt (1855–1925) til Sverige og oppsøkte sandsteinbrudd i nærheten av det nedlagte bruddet. Han fant heller ikke å kunne benytte annen sandstein enn den opprinnelige. På eget initiativ innledet han forhandlinger med Kumla steinhuggeri om gjenåpning i anledning Nasjonalgalleriets utvidelse. Også denne gang gikk forhandlingene komiteens vei. Komiteens formann, Adolf Schirmer, var riktignok noe betenkt over prisen på 193 420 svenske kroner, som han synes var «[...]overmaade høi, men da der som grosserer Langaard ytret, ikke er noen vei forbi.»¹⁵²

Aktiebolaget Kumla Kalkgrufva fikk oppdraget med hugging av sokkelbånd, brystningsbånd, vindusinnfatninger og buer. Arbeidet ble utført mot et ekstra tillegg «[...]da denne sort sten, som jo av helseraadet er forbudt at hugge under tak.»¹⁵³ Av samme årsak var det vanskelig å skaffe arbeidere som var villige til å påta seg arbeidet «[...]da en massa stenhuggare som vid Stora Domkyrkas restaurering, för en del år sedan blefvo förstörda af denna stenart, hafva arbetarna på Kinnekulla en panisk förskräckelse för stenen, och har därfor den största svårighet varit förknippad med att erhålla stenbrytare, trots betydligt höga aflönningsvillkor, och hafva vi måst skaffa arbetare härifrån Nerike till stor del.»¹⁵⁴ Arbeidsmarkedet for norske steinhuggere var dårlig, og Norsk Stenhuggerforbund reagerte skarpt på at byggekomiteen hadde overlatt oppdraget til svenske huggere og det uten at norske huggere på forhånd var blitt orientert.¹⁵⁵ Hjorth svarte forbundet at det norske firmaet, Erik A. Gude, først ble tilbudt jobben, men hadde takket nei med den begrunnelse at det av helsemessige årsaker nå var forbudt å hugge sandstein her i landet. Det var derfor «[...] meget at beklage at arbeidet ikke kunne utføres herhjemme, av norske arbeidere og av norske materialer. Det er saaledes ikke utvist mangel på hensynsfuldhet likeoverfor den hjemlige industri eller landets egne arbeidere.»¹⁵⁶ Leveransene av sandstein ble forsinket av vanskelige bruddforhold, konflikter og streiker på bruddstedet, samt vanskeligheter med jernbanetransporten.

Innvendige arbeider

Komiteen hentet ideer til moderne museumsinnredning fra Sverige og Danmark. På nyåret 1920 dro Hjorth og Thiis til København og Göteborg for å studere sikkerhetssystemer, moderne overlys, varme, vifte- og ventilasjonsanlegg, samt «[...] andre utstysarbeider ved nye tidsmessige museumsbygninger.»¹⁵⁷ Byggekomiteen ønsket blant annet å utstyre den nye fløyen med et uavhengig ventilasjonssystem «[...]efter de mest moderne prinsipper.»¹⁵⁸ Især hadde «[...]fremmede museumsfolk beklaget sig over den daarlige luft i museet.»¹⁵⁹ Thiis påpekte at også et nytt oppvarmingssystem var nødvendig, ettersom det kullfyrte dampanlegget var meget skadelig for museet og samlingene. På sin reise inspisererte Thiis og Hjorth samtidig utsmykning og innredning av utstillingssaler. Det eldre og dunkelt opplyste Glyptotheket, med sin «[...] luksuriøse, kostbare byggemaate», appellerte ikke til de reisende. Derimot lot de seg begeistre av de stemningsfulle kabinettene i Thorvaldsens museum, som de mente framhevet de utstilte kunstverkene på en fordelaktig måte. Sveriges nye kunstindustrimuseum, Röhsska Museet i Göteborg, ble også framhevet som et særlig mønsterverdig museumsbygg, spesielt når det gjaldt belysning og sikkerhet. Museets nye sikkerhetssystem, som var svært moderne, «[...] indelukker tyven øyeblikkelig og automatisk, samtidig med at alarmklokken kimer.»¹⁶⁰

Arkitekt Hjorth, sterkt støttet av Thiis, understreket nødvendigheten av å samtidig rehabilitere museets eldre bygning i forbindelse med de pågående byggearbeidene. Blant annet var en mer rasjonell plassutnyttelse og bygningsmessige forbedringer av hensyn til brannsikkerheten påkrevet. Hjorts utkast til forandringer av midtre og søndre fløy ble stipulert til 265 000 kroner og fikk komiteens tilslutning.¹⁶¹ Midtbygningens brannfarlige overlyskonstruksjon i tre ble skiftet ut med jern, og komiteen ønsket også å erstatte det gamle trebjelkelaget i midtbygningen med etasjeskiller i jernbetong.



Ill. 29. Det ildfarlige glasstak.
Foto: *Aftenposten*, 10.12.1921.

Allerede under oppføringen av søndre fløy ble det avdekket alvorlige sprekke-dannelser og råteskader i midtbygningens dragere. Bjelkene ble den gang oppstivet, rensset for råtne bestanddeler, impregneret og understøttet av utmurt jern. Denne løsningen var ikke lenger holdbar, sannsynligvis var også trebjelkelaget over dragerne angrepet av råte. Jernbetong, eller armert betong, var i norsk sammenheng et relativt nytt konstruksjonsmateriale, som foruten å være svært motstandsdyktig mot brann ble regnet som bortimot evigvarende og vedlikeholdsritt. «Etageskillerne [vil] for alltid ikke alene være ubegrenset holdbare, men ogsaa ildsikre og i besiddelse av den tilstrækkelige bæreevne for en hvilken som helst disposisjon av galleriets samtlige rum.»¹⁶² De nødvendige midler til å skifte ut trebjelkelaget kom imidlertid først i 1929, da den bygningsmessige og økonomiske krisen uomtvistelig var et faktum. For øvrig ble nordfløyens etasjeskiller, den bærende konstruksjonen for takverket, overlyssjaktene og underloftet samt innvendige trapper utført i jernbetong. Støpningen av etasjeskiller var tidkrevende, ettersom det periodevis ikke var mulig å oppdrive norsk sement. De tilstøtende salene til nybygget måtte også pusses opp og

overlysene skiftes ut. Videre ble taktekkingsmaterialene på den eldre bygningen byttet ut; de lite holdbare jernplatene ble erstattet av slitesterke, men mer kostbare kobberplater. Det ble i tillegg installert et nytt sentralvarmeanlegg, basert på vanndamp, som ble drevet av en elektrisk sentrifugalpumpe som også skulle sørge for oppvarming av overlysene og ventilasjonsluften.¹⁶³ Langaard mente at komiteen samtidig måtte være klar over at det en gang i framtiden kunne bli nødvendig å legge om varmeanleggets kjeler til olje eller elektrisitet. Videre ble de sanitære forholdene utbedret og midtbygningen fikk flere nye vannklosetter «[...] hvor man har flere smaa hertil hensigtsmæssige rum.»¹⁶⁴

Thiis var svært opptatt av at kabinettene i tredje etasje skulle utstyres med overlys. Han insisterte på at han «[...] absolutt maa ha overlys i den utstrekning som det er mulig, da man da kun kan bruke rummene paa en rasjonell maate.»¹⁶⁵ Arkitekt Hjorth framholdt at han, som arkitekt, ville fraråde overlys, men antok at en fullstendig rasjonell utnyttelse av rommene forutsatte en slik løsning. Arneberg var fullt ut enig med Thiis – uten overlys ville rommene nærmest være ubrukelige. Arkitekt Schirmer var derimot redd overlysene til stadighet ville medføre ubehageligheter og reparasjoner. Også Langaard mente at det rent bygningsteknisk ville være bedre å unngå overlys, men at disse likevel var å foretrekke av hensyn til presentasjonen av kunstverkene. Komiteen besluttet til sist å utstyre tredje etasjes kabinetter med overlys, og med departementets samtykke ble det nye materialet glassbetong prøvet ut i et av sørfløyens kabinetter.¹⁶⁶ Glassbetong var med hell tatt i bruk ved flere svenske museer og ble regnet som billig, brannsikkert og holdbart. Etter at byggekomiteen hadde besiktiget resultatet, lot alle seg overbevise om at «[...] kabinettene naar de blir forsynet med lignende overlys, vil bli præktige smaa utstillingsrum.»¹⁶⁷ Etter forslag fra Langaard ville komiteen likevel først ta endelig stilling til glassbetongen etter at den hadde bestått sin prøve gjennom en hel vinter og sommer.

Museet omorganiseres

Presentasjonen av samlingene var samtidig tenkt omorganisert. Thiis hadde dessuten planer om å gjøre tredje etasje til museets nye hovedetasje, «[...] hvor museets fineste samlinger skal installeres.»¹⁶⁸ Hjorths to alternative utkast til omdisponering av bygningen innebar vidtgående indre og ytre forandringer av midtpartiet. Museets arkitekt, Adolf Schirmer, var fra første stund imot planene, ettersom annen etasje opprinnelig var planlagt som museets hovedetasje og derfor ikke kunne erstattes av tredje etasjen «[...] med dens forholdsvis knebne høyder.»¹⁶⁹ Schirmer hadde også innvendinger til Hjorths prosjekterte trappeanlegg i midtfløyen, fra annen til tredje etasje som var tenkt utnyttet til utstillinger. Han var også kritisk til plasseringen av Kobberstikk- og håndtegningsamlingen i et lite rom i midtbygningens annen etasje, uten daglys og utvidelsesmuligheter.

Et innknepet lavt midtrum uten dagslys til kobberstikksamlingen, samt med de mest inngripende forandringer av bygningens ældre dele, saasom opførelse av et nyt trappeanlegg, utbrydning av vinduer m.v. til følge, vilde utvilsomt være et misgrep, saavel av arkitektoniske hensyn, som av hensyn til det samlede inntryk av de i bygningen opbevarede kunstskatte. Hertil kommer at en god ordning av kobberstikksamlingen og samlinger av tegninger ikke vil kunne tilveiebringes ved spredtliggende lokaler.¹⁷⁰

Schirmer ville fortsatt ha «Kobberstikken» i museets tredje etasje, men med en nødvendig forlengelse langs Universitetsgata, slik som opprinnelig planlagt. Samlingen fikk disponere fire utstillingssaler i tredje etasjes søndre fløy, ut mot Tullinløkka, samt magasiner og kontorer ut mot Universitetsgata. Schirmer lyktes i å overbevise byggekomiteen om at annen etasje burde beholdes som hovedplan. Thiis håpet samtidig å få bygget inn gårdsrommet i søndre fløy. Men først i 1937, til museets hundreårsjubileum, ble det bevilget penger til å innrede gårdsrommet, hvor Edvard Munchs arbeider ble samlet.

Langaardsalen og Nasjonalgalleriets Venners sal

Den store nye overlyssalen i nordre fløy var tiltenkt Langaardsamlingen, mens den mindre og tilstøtende overlyssalen, skulle romme gaver fra den nyetablerte foreningen Nasjonalgalleriets Venner. I 1921 søkte komiteen om ekstra midler til å innrede en ny overlyssal i søndre fløys gårdsrom for Langaards samlinger. Formodentlig var dette et taktisk grep for å få gårdsrommet innredet, men søknaden ble avvist med den begrunnelse at nordfløyen jo nettopp ble oppført av hensyn til den forestående gaven. Komiteen diskuterte også muligheten til å benytte Kvadratsalen i sør til samlingen, og Langaard selv spekulerte på hvorvidt hans bilder ikke ville ta seg heldigere ut i kabinettene i annen etasje.¹⁷¹ Da satte Thiis foten ned, det kom ikke på tale å anbringe Langaards samlinger noe annet sted enn i nordfløyens største overlyssal: «Intet annet enkeltrom vil gi plass for de ca. 75 numere med bilder og møbler.»¹⁷²



Ill. 30. Nasjonalgalleriets Venners sal, 1924.

Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.

Thiis var av den oppfatning at det måtte stilles særlige fordringer med hensyn til tapet, panel og gulvbelegg både i Langaardsalen og i Nasjonalgalleriets Venners sal. For Langaardsalens vedkommende ble det satt som en klar betingelse, også fra giverens side, at salens utstyr skulle stå i passende forhold til kunstverkenes art og verdi, slik at kunstopplevelsen ikke ble forstyrret av det arkitektonisk utstyr.¹⁷³ Langaard ønsket seg en enkel, men verdig innredning for sine samlinger. Thiis insisterte på fransk silketapet, helst brokade, i både Langaardsalen og Nasjonalgalleriets Venners sal. I Langaardsalen ville han ha et tapet

i en dempet, dyp grønn farge, skiftende med brunt, og i «Venners sal» ønsket han et gult silketapet «i fransk stil». Den gang som nå var silketapet svært kostbart, og for å overbevise byggekomiteen om det eksklusive tapetets fortrinn ble komiteen oppfordret til selv å ta dets effekt i øyesyn: «Silketapetets virkning kan iagttas i skibsreder J.B. Stangs hus, hvor flere av værelsene er klædt med dette stof, som gir en ypperlig bakgrunn for malerier.»¹⁷⁴ Thiis fikk sitt krav innfridd; silkedamask ble innkjøpt fra Tassinari & Chatel i Paris, et gammelt og velrenommert firma som hadde spesialisert seg på å kopiere gamle europeiske silketapeter. I Nasjonalgalleriets Venners sal ble det riktignok vinrød og ikke gul tapet, mens fargene på Langaardsalens mønstrede tapet ble en «slitt grønn», med sølv og brukket hvit.¹⁷⁵ Tapetet ble gitt som en gave til museet fra Stang. Allerede under oppussingen i 1909 hadde Thiis erstattet museets lysere interiører i annen og tredje etasje med dypere, varmere toner, som var på moten i tiden før århundreskiftet.¹⁷⁶

Arnstein Arneberg fikk oppdraget med å utforme salenes detaljer og omsette de foreslåtte ideene fra tegnebrettet. Som en av tidens toneangivende arkitekter hadde han lang erfaring med å tegne eksklusive og representative interiører. Langaard foreslo et brystpanel etter et forlegg fra Haarlemmer Museum, mens direktøren var av den oppfatning at Langaardsalen burde forsynes med et noe rikere brystpanel.

Thiis ville ha et panel i renessansemønster, inndelt i små, åttekantede felter og sokler i «hollandsk retning». Nasjonalgalleriets Venners sal, som i all hovedsak skulle romme fransk kunst, burde derimot få en sokkel av «mere fransk karakter».¹⁷⁷ Det valgte brystpanelet fikk seks felt og ble etter Thiis' ønske utført i et «mørkt og ædelt tre». Brystningen i Langaardsalen ble utført i valnøttre, mens «Venners sal» fikk brystning i syrebeiset eik, noe som bidro til et forfinet uttrykk. Langaard foreslo videre en gesimsløsning etter et motiv fra Marcus Kappels kunstsamlinger i Berlin. Byggekomiteen gikk imidlertid inn for Arnebergs forslag, en gesims med hulkil- hvor det dekorative ble kombinert med det praktiske, og slik ga plass til indirekte belysning.¹⁷⁸ Gulvene ble belagt med eikeparkett, som byggekomiteen samlet avgjorde skulle legges diagonalt.



Ill. 31 og 32. Langaardsalen ved åpning 1924.
Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.

Av estetiske grunner og for å begrense salenes høyde, insisterte Thiis på et nedre glasstak under overlysene. Rommene ville ellers «[...] virke uferdige og rå, fabrikkmessige eller jernbanestasjonaktige, om man skal se like op i det øverste glasstak med dets grove jernkonstruksjon».¹⁷⁹ Thiis hevdet at det «[...] likefrem var et krav og betingelse fra hr. Langaards side, at et slikt tak blir anbrakt.»¹⁸⁰ Thiis kunne også støtte seg til et mer praktisk synspunkt fra ingeniørfirmaet Bonde & Co., som mente at det lett ville trekke i det høye lokalet dersom man sløyfet glasstak under overlysene.

Allerede fra 1911 ble det planlagt at Langaards samling skulle tilfalle Nasjonalgalleriet, og innkjøpene ble foretatt med dette for øyet. Samlingen var ment å gi et representativt utvalg fra verdens kunsthistorie.¹⁸¹ I samråd med Langaard, som etter mai 1921 var trådt ut av komiteen på grunn av sykdom, var Thiis alene ansvarlig for opphengingen. Etter Langaards ønske ble samlingen ordnet i tre grupper: Den franske skole skulle henges på venstre langvegg, den hollandske skole, hovedvekten i samlingen, skulle henge på høyre langvegg og den spanske og italienske skole på endeveggen. På inngangsveggen ønsket Thiis helst skulptur, eventuelt sammen med gobeliner.

Den franske sal

I 1921 begynte planleggingen av Den franske sal (sal 4) i første etasje, som igjen var forbundet med renessanseavdelingen gjennom Michelangelo-rommet, Salen skulle huse Frankrikes gave til Norge og Nasjonalgalleriet, og bestod hovedsakelig av avstøpninger av fransk 1500- og 1600-talls skulptur. Originalene befant seg i Louvre, og avstøpningene av statuer, grupper, byster og relieffer ble utført i Louvres eget gipsstøperi.¹⁸² På initiativ fra Thiis ble Arnstein Arneberg gitt oppdraget med å utforme salen, som etter direktørens ønske skulle innredes som en fransk slottssal i klassisk stil, «[...]alt

planlagt etter gamle gode forbilleder.»¹⁸³ Etter Thiis' ønske ble salen dekorert i pompeiansk stil.¹⁸⁴ Denne hadde vært svært populær i Norge mellom 1860 og 1895, og var nå igjen kommet på moten. Marmoreringkunsten fikk også en renessanse i mellomkrigstiden. Den polykrome naturimiterende

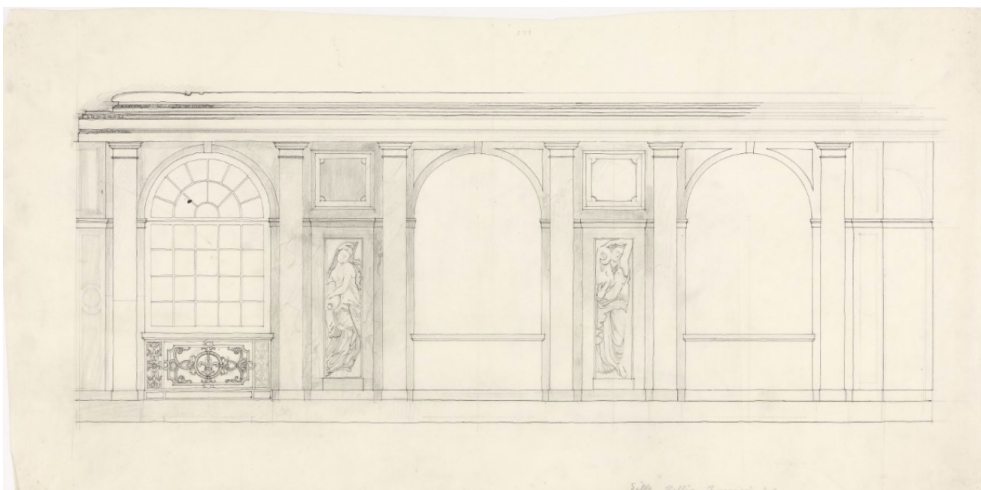


Ill. 33. Den franske sal ved åpning, 1924.
Foto: Nasjonalmuseet.

stukkarmoreringen i Den franske sal ble utført i fargene pompeiansk grønn, rød, sort, grå og gråhvit. Veggflatene ble videre symmetrisk oppdelt av joniske pilastre, illuderte rundbuer, vertikale rektangler og kvadrater som vekselvis ble gjentatt. De vertikale linjene og den rytmiske, stramme symmetrien bidro til å gi salen et høyreist, aristokratisk uttrykk. Fem gipsrelieffer, også en del av den franske gaven, ble innfelt i veggen. Relieffenes kvinnefigurer var avstøpninger etter Jean Goujons nymfer fra *La fontaine des innocents* – De uskyldiges fontene – som ble oppført i Paris i 1547.

Utformingen av Den franske sal ser ut til å ha forløpt uten uenighet og diskusjon.

Byggekomiteen fulgte riktignok også i dette tilfellet alle byggeprosessens detaljer nøye, og prøver på de planlagte arbeidene måtte forhåndsgodkjennes av både arkitekt og byggekomité. Alt håndverksmessig arbeid, fra legging av gulv til montering av tak, ble utført av spesialister. Dørene og stavparketten på gulvet ble utført i eik, det samme med de håndskårne radiatorskjermene, prydet med franske liljer.¹⁸⁵ Treskjermene ble oljet, belagt med ekte gull og patinert.¹⁸⁶ Stukk- og marmorarbeidene, samt pussing av tak og gesims, ble utført av det anerkjente firmaet Giovanni De Paolis, som for øvrig hadde fått sølvmedalje på Jubileumsutstillingen i 1914. Avslutningsvis fikk salen inngangsportaler i «klassisistisk stil».¹⁸⁷

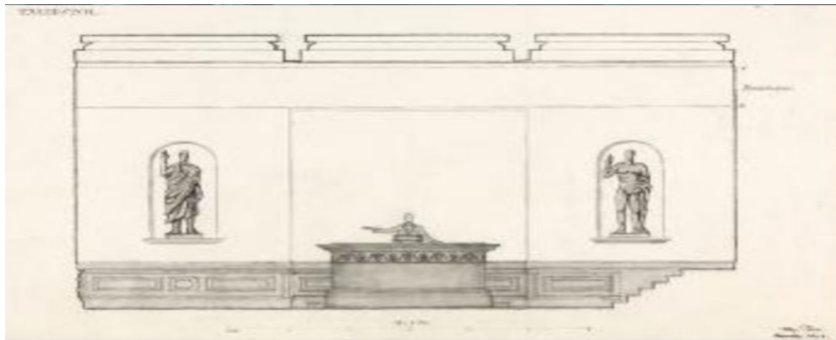


Ill. 34. Utkast til innredning av Den franske sal, Arnstein Arneberg.
Nasjonalmuseets samlinger. Foto: Nasjonalmuseet / Morten Thorkildsen.

Foredragssalen

Museets auditorium ble lagt til nordfløyens første etasje, mellom biblioteket og Den franske sal, på grunn av rommets «uheldige lysforhold». Salen ble dominert av horisontale og vertikale akser. Høydedimensjonen ble aksentuert av et forsenket gulv og to dominerende søyler, flankert av to pilastre på hver side. Romvolumet ble minsket ved at auditoriets bakre del ble lagt et nivå høyere, avbrutt av trappeanlegg, balustrade og søyler, som strukturerte det åpne rommet i to avdelinger. Opprinnelig hadde Hjorth tenkt seg et klarere definert rom bak selve auditoriet, avgrenset av et galleri bestående av søyler og buer.

Hjorths prosjekterte søyler, som ikke hadde noen bærende funksjon, førte til en lengre diskusjon i komiteen. Både Schirmer og Arneberg var redd kassetthimlingen i taket ville gi ulik avstand mellom søylene og dermed forrykke balansen, mens andre var redd søylene ville virke forstyrrende ettersom lokalet var tenkt utleid til framføring av musikk. Hjorth var enig i at det kunne tenkes at søylene ville være sjenerende for en del av de bakenforliggende plassene, men mente at de representerte et virkningsfullt arkitektonisk element. Også Thiis betonte søylenes arkitektoniske verdi. Komiteen besluttet å lage modeller av søylene på stedet for deretter å ta endelig standpunkt til saken.¹⁸⁸ Etter at byggekomiteen hadde besøkt prøvesøylene var også Schirmer mer velvillig stemt, «[...] til tross for at de [søylene] ikke var helt i samsvar med arkitektoniske regler.»¹⁸⁹ Også Arneberg skiftet mening etter å ha sett modellene, og «[...] slutter seg til og er enig i søylenes anbringelse og at disse hever salens arkitektur.»¹⁹⁰



Ill. 35. Foredragssalen, Nasjonalgalleriets talerstol.
Tegning, Helge Thiis, Desember 1924. Nasjonalmuseets samlinger.
Foto: Nasjonalmuseet / Morten Thorkildsen.

Det ble også ført lange diskusjoner om hvorvidt det prosjekterte trappeanlegget fra kjellerens garderobe i stedet skulle legges til Kvadratsalen (sal 8) i sørfløyens første etasje. Komiteen konkluderte med at den mest rasjonelle utnyttelse av utstillingsarealene var å la trappeanlegget gå opp i foredragssalen, også med tanke på utleie av salen. Det ble videre inngående diskutert hvorvidt salen skulle utstyres med brystpanel og dører av billig norsk furu eller i mer kostbar utenlandsk eik. Schirmer gikk inn for norsk furu, og fremholdt at hvis han, den gang midtpartiet ble oppført, hadde fått tak i tørr og god furu behandlet på den måte som i dag, ville han utvilsomt valgt det. Thiis ville derimot ikke frafalle sitt krav om eik, da museets øvrige dører var laget av dette treslaget, og som dessuten var viktig av hensyn til brannsikkerheten. Og da ble det eik.¹⁹¹

I sju nisjer i veggene ble det plassert mørke bronsestatuer, og etter forslag fra Thiis, ble veggene utsmykket med en gipskopi av *Parthenon-frisen*, opprinnelig innkjøpt av Skulpturmuseet.¹⁹² Ideen til en veggfrise kan Thiis ha fått etter besøket i Thorvaldsens museum. Det heftet en del usikkerhet ved om det var forsvarlig å foreta et innhugg i veggen til en frise av hensyn til luftekanalene, særlig

Schirmer var tvilende. Ingeniørfirmaet Bonde & Co. kom Thiis til unnsetning da de meddelte komiteen «[...] at der intet er til hinder for at der indhugges en frise.»¹⁹³



Ill. 36. Foredragssalen, Christian Krohgs gravferd. *Aftenposten* 21.10.1925. Gjengitt med tillatelse.

Veggene ble for øvrig kalket og gulmalt, og et felt på veggen ble satt av til lysbildeframvisning. Søylar, balustrade og pilastre ble utført i kleberstein og levert av firmaet N. Beer. Stukkarmoreringen på søylene ble også her utført av Giovanni De Paolis, mens gipsmakerne Johnsen & Nielsen stod for utførelsen av gesimsene. Gulvet ble belagt med linoleum. Etter planene ble den forreste delen av salen møblert med 228 eiketrestoler stoppet og overtrukket med sort hestehårstrekk, etter kopi av stolene i Mayol-teateret som holdt til i Universitetsgata.¹⁹⁴ Bakre del ble utstyrt med 149 «alminnelige pinde stole» etter modell fra universitetets aula.¹⁹⁵ Rommet ble videre utstyrt med en eikebenk og et eikekateter med podium som hadde inngang fra museets bibliotek.¹⁹⁶

Annen og tredje etasje

Av hensyn til en mulig senere utvidelse av museet ble trappehuset, etter noe diskusjon, besluttet lagt i hjørnet ut mot Tullinløkka og Kristian Augusts gate. Smjernegjelderet skulle ifølge kontrakten utføres «[...] solid og omhyggelig paa 1. ste klasses haandverksæssig maate og de anvendende materialer skal være av beste sort.»¹⁹⁷

Det var enighet innad i byggekomiteen om å dekke to av salene i midtbygningens annen etasje med japansk sivtapet, men Thiis insisterte på at også kabinetene i nordre fløy skulle bekles med samme trekk. Foruten tapetets estetiske fortrinn, var dette en kledning av høy kvalitet; bilder kunne flyttes uten å gi synlige merker, det var holdbart og ga minimalt med blekningsskader.¹⁹⁸ Dessuten var søndre fløys kabinetter kledd med sivtapet og Thiis ønsket et helhetlig uttrykk. Tapetet i søndre fløy ble oppført i forbindelse med oppussingen av museet i 1909. Dette kostbare kvalitetstrekket hadde Thiis også benyttet i lokalene til Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, da han var direktør der.¹⁹⁹ Fargene skulle ha ulike valører av gråhvitt og grått, avhengig av de utstilte gjenstandene, og den lyse og mørke fargen skulle veksle i kabinettenes rekkefølge.²⁰⁰ Fargeskalaen var for øvrig typisk for denne type tapet.²⁰¹ Kostnadene forbundet med den japanske sivtapeten overskred imidlertid Hjorths priskalkyler. Thiis var likevel ikke villig til å endre oppfatning: «[...] jeg kan under ingen omstændighet fravike det og motsætter mig bestemt opsætningen av noget andet stof i disse utstillingsrum.»²⁰² Direktøren fikk det også denne gang som han ville. For øvrig ble veggene i nordfløyens underetasje utført i pussmørtel, mens biblioteket ble tapetsert med et «ullent stofftapet» og kontorene i første etasje med strie og papir. Fargene er foreløpig ikke kjent. Thiis' forslag til innredning av «Den norske sal» (sal 2, senere 17) i midtbygningens annen etasje var også noe rikere enn hva byggekomiteen for øvrig ønsket. Thiis ville blant annet ha en større hulkil med indirekte belysning og veggene inndelt av pilastre.

Hjorth og Arneberg gikk derimot inn for et enklere interiør og kassetak for å utnytte rommet mellom bjelkene, enkle profiler uten ornamentikk og store, glatte veggflater.

Hjorths opprinnelige kostnadsoverslag forutsatte at alle gulv skulle belegges med linoleum med et underlag av grusbetong og sementavsetning. Men kun tredje etasje og foredragssalen fikk gulv belagt med «bedste sort norsk linolum». I stedet ble det lagt korkbelegg i samtlige kabinetter i annen etasje og i biblioteket i første, mens vestibyle og trapper ble belagt med kalksteinsfliser. Differansen mellom korkparkett og linoleum skulle belastes Nasjonalgalleriets budsjett. Brystpanel ble gjennomgående oppført i hele nordfløyen, tilsvarende midtbygningen og sørfløyen, for å gi et helhetlig og representativt inntrykk.²⁰³ I kabinettene ble brystpanelet utført i beiset kryssfiner av furu, enkelt og solid utformet.

Museet, som i utgangspunktet var sparsomt utstyrt med inventar, fikk flere sittemøbler, gardiner og dørforheng. Til tross for at direktørens kontor «[...] helt siden direktørstillings opprettelse i 1908 har savnet ethvert utstyr av kontormøbler», fant ikke staten å kunne bekoste Thiis' private «amerikanske, lukkbare mahognyskrivebord» eller for den saks skyld, hans mahognymøblement fra 1840-årene, bestående av sofa, stoler, pidestall og speil.²⁰⁴

Et museum for alle?

Hensynet til publikum stod sentralt. Ikke minst var Thiis opptatt av at museet skulle være tilgjengelig for alle deler av befolkningen: «I vor demokratiske tid og særlig i en hovedstad som den store arbeiderbefolkning og de brede lag av kontorfolk og butikfolk, som ikke har formiddagstimerne til sin raadighet, gaar det i lengden ikke an at henvise disse til store mængder av befolkningen bare til søndagsbesøk i museet. Søndagen trenger de fleste til rekreation i friluft eller til hvile».²⁰⁵ Utvidede åpningstider og elektrisk belysning ble således en forutsetning for å ivareta både den fysiske og åndelige sunnhet og for å gjøre museet allment tilgjengelig. Også komiteens øvrige medlemmer var oppmerksomme på at det kun var et tidsspørsmål før museet måtte holde åpent også ettermiddag og kveld. Thiis hadde helst sett at hele nordfløyen umiddelbart ble klargjort for elektrisk belysning: «[...] det har i den hele tid vært min forutsetning og mitt bestemte krav til anlegget, at den nye fløybygning måtte innrettes slik, at samtlige rum i alle etasjer – også utstillingsrommene – når som helst kunde monteres med det nødvendige lys beregnet på aftenbesøk.»²⁰⁶ Dette falt imidlertid altfor dyrt, da elektrisitet ennå ikke var allemannseie. Den ellers så lite kompromissvillige direktøren aksepterte å utsette monteringen av elektriske ledninger i utstillingsrommene, men insisterte på at alle rørsystemer for elektriske ledninger skulle være på plass, både i saler og kabinetter.²⁰⁷ Det ble innlagt elektrisk lys i sørfløyens første etasje, i midtbygningens renessansesal, biblioteket, de to nye kontorer, toaletter, garderobe, vestibyle og trapperom. I foredragssalen ble det lagt inn indirekte overlys, mens to av overlyssalene ble utstyrt med såkalte dagslyslamper, som trolig var en alternativ betegnelse for glødelamper. For øvrig ble montert rørlamper rundt overlysene i kabinettene.²⁰⁸

Små budsjettoverskridelser, stor symbolverdi

Komiteens første budsjettoverskridelse kom i 1919. Da dyrtid og høykonjunktur ble avløst av lavkonjunktur og krise høsten 1920, måtte statens utgifter begrenses. Kirke- og undervisningsdepartementet sendte i 1921 ut et rundskriv med påbud om å holde utgiftene for neste termin strengt innenfor bevilgningens ramme. Da byggekomiteen likevel samme år presenterte sin tredje budsjettoverskridelse på relativt beskjedne 118 087 kroner, førte det til svært sterke reaksjoner fra Stortingets universitets- og fagskolekomité våren og sommeren 1922.

Hva var det som fordyret byggearbeidene og hvorfor så heftige tilbakemeldinger? De innvendige pussarbeidene ble dyrere enn antatt og monteringen av det elektriske anlegget ble mer enn dobbelt så dyrt som opprinnelig beregnet.²⁰⁹ Ombyggingen av taket og utskiftning fra jern- til kobberplater ble

gjort uten tilleggsbevilgninger, det samme gjaldt de ti nye overlysene i kabinettene og overlyset i Langaardsalen og i Nasjonalgalleriets Venners sal. Overskridelsene skyldes også vansker med å oppnå faste og bindende anbud på byggearbeidene, samt andre uforutsette utgifter.²¹⁰ Det hadde dessuten oppstått ekstraordinære utgifter som følge av gjenopptagelse av produksjonen ved to nedlagte bruk, og forsinkelser på grunn av utfordrende bruddforhold, arbeidskonflikter og streik, både på svensk og norsk side.

Det var likevel ikke beløpenes størrelse i seg selv som skapte oppstyr, snarere var det mer generell irritasjon over at Stortingets rammebetingelser ikke ble overholdt, og at bygningsarbeider var blitt igangsatt uten Stortingets viten og godkjennelse. Byggeplanene av 1911, som medfulgte forslaget om førstegangsbevilgning for 1917-1918, hadde ikke uttrykkelig blitt godkjent før komiteen startet sitt arbeid. I 1919 redegjorde Hjorth for planlagte ombygninger i søndre og midtre fløy, mens innredningen av Langaardsalen ikke ble tilfredsstillende innmeldt. Til tross for dette kom det i 1920 en tilleggsbevilgning til byggearbeidene på 130 000 kroner, men ingen midler til å få bygget inn gårdsrommet i sørfløyen eller utbedring av de brannfarlige takkonstruksjonene.²¹¹

Storingskomiteen var enig i «[...] at Langaards gave vert set i eit miljø som høver ei so sjeldsynt samling, men ein gjeng ut fraa at som sjølv sagt at planar og overslag vert framlagde for Stortinget til godkjenning - og at arbeidet ikkje vert sett i gang før godkjenning er gjeve». «[...] Byggjenemndi hev spela departementet paa nasa og hev raadt seg sjølv, og det bør ikkje skje.»²¹² Storingskomiteen bemerket videre at «[...] selv om de foretatte forandringer og utvidelser var i høy grad ønskelige, muligens ganske nødvendige, og kanskje i det lange løp også økonomisk heldige, *men derimot ikke at de var tillatt [sic.]*»²¹³

Mange så ikke bare de nedslående økonomiske aspektene ved den pågående krisen, men også et samtidig åndelig, moralsk og kulturelt forfall. Storingskomiteens formann og Stortingspresident Ivar Tveiten appellerte til statsråden om å «[...] halda desse folk i taumane i den offentlege moral sitt namn.»²¹⁴ Kostnadsoverskridelser og mangelfullt tilsyn ved statlige byggeoppdrag hadde gjennom flere år vært et offentlig debatttema, og Nasjonalgalleriets byggesak ble den symbolske dråpen som fikk begeret til å renne over. Storingsrepresentant for Høyre, Carl Joachim Hambro, var blant dem som sterkest ivret for å stille byggekomiteen til rettslig ansvar, om ikke annet så for å statuere et eksempel «[...] likeoverfor de byggekomiteer som har sittet og skaltet og valt og paa grundlag av ureelle opgaver, som har været forelagt Stortinget, har paaført staten millionutgifter.»²¹⁵ Særlig vakte det forargelse at Schirmer, som Statens bygningsinspektør og komiteens formann, angivelig skulle ha gitt et urealistisk forhåndsoverslag for nordfløyen på beskjedne 450 000 kroner, noe Schirmer for sin del tilbakeviste. Han understreket sin ansvarsbevissthet og sitt norske sinnelag ved å påpeke at han, allerede under oppføring av Skulpturmuseet, hadde framholdt det uheldige i å kjøpe bruddsteinsmateriale fra utlandet, både med tanke på pris, kvalitet og tilgjengelighet.²¹⁶ Også arkitekt Hjorth, som hadde budsjettansvaret, måtte tåle sterk kritikk fra Stortinget: «Den samme mand som i disse aar har bygget Nasjonalgalleriets norfløi med de enorme overskridelser for Kirkedepartementet, har altsaa bygget Rigshospitalets administrasjonsbygning med de vældige overskridelsene der.»²¹⁷ Thiis hadde selv tidligere overskridelser fra forrige oppussingsperiode, som heftet ved ham.

Byggekomiteen var villig til å imøtekomme kritikken på tre punkter.²¹⁸ De innrømmet å ha begått «en formfeil» ved å anvende nytt og mer kostbart taktekkingsmateriale enn opprinnelig meldt, samt ved at ombyggingen av midtbygningens overlys ikke på forhånd ble innberettet. Komiteen erkjente også at det skjulte rørsystemet for elektrisitet var berettiget en bemerkning fra departementet, men framholdt at dette hadde spart staten for store framtidige omkostninger: «Merudgiften til dette er ingen overskridelse, men en ganske nødvendig foranstaltning.»²¹⁹

I mai 1922 stoppet byggearbeidene en tid opp, slik at byggekomiteen kunne innhente nye anbud på de resterende arbeidene og skaffe full oversikt over endelige kostnader, før et nytt og redusert

omkostningsoverslag ble lagt fram. Men byggekomiteen ville nødvendigvis endre sine prioriteringer. Når det gjaldt Langaardsalen og «Venners sal», meddelte komiteen at den «[...] vover ikke at foreta nogen innskærnkning i omkostningene i fald de skal bli værdige til at opta de kostbare gaver.»²²⁰ Også Den franske sal og foredragssalen, lot komiteen bli stående som opprinnelig foreslått. Imidlertid besluttet komiteen å utsette møbleringen av foredragssalen og det øvrige kontorutstyr, samt den elektriske heisen. Heis ble det først i 1978. Under tvil tilrådde universitets- og fagskolekomiteen at også denne budsjettoverskridelsen skulle ettergis og komitémedlemmene slippe tiltale. Stortinget var tross alt villig til å strekke seg svært langt for å sikre seg Langaards enestående gave til den norske stat, og ønsket at Langaardsalen hurtigst mulig skulle innredes ferdig, mens arbeidet i de øvrige saler foreløpig skulle utsettes. Dette kunne byggekomiteen ikke være med på, da den ikke ønsket at publikum skulle passere gjennom den uferdige «Venners sal». I august 1922 samtykket departementet i at innredningsarbeidene ble utført i samsvar med planene og bevilget penger til det resterende ekstrabeløpet. *Social-Demokraten* gjorde seg lystig på lederplass over stortingsmennes smålighet og moralske pekefinger: «Det hele ble riktig ille da grosserer Langaard skjenket sine private samlinger til galleriet, da kunne et nybygg ikke lenger unngås og begge «illgjerningsmenn» fikk plass i byggekomiteen.»²²¹ I 1923 bevilget universitets- og fagskolekomiteen for øvrig også ekstra midler til å flytte Langaards gave til Nasjonalgalleriet, inkludert en ekstra bevilgning til å kjøpe to grafiske blad av Dürer og Rembrandt.²²²

Priskalkyle og sluttregnskap

Den massive kritikken rammet Hjorth, som var budsjettansvarlig spesielt hardt. Utførende arkitekt og museets direktør hadde åpenbart noe ulikt syn på offentlige rammebetingelsers begrensninger. Da økonomien i 1923 igjen tilspisset seg, fraskrev Hjorth seg alt ansvar for de mange overskridelsene, som han mente – i all hovedsak – var direktørens ansvar. Dette gjaldt blant annet de ti nye overlysene, nytt tak, elektrisitet, eikepanel i foredragssalen, korkparkett i annen etasje, japanske sivtapeter, skjermer foran radiatorer, endring av oppgang fra garderobe til foredragssal, kalksteinsbelegg i trapp framfor terrasso og flere andre poster som hadde medført ekstra omkostninger. «Det er saaledes absolutt ingen grunn til at uttale nogen misbilligelse likeoverfor mig over at budsjettet nu er spændt og at jeg er nødt til at gjøre komiteen opmærksom paa at flere av de arbeider der nu melder sig ikke er medtatt i beregningen.»²²³ Hjorth stipulerte de nevnte ekstraarbeider til om lag 200 000 kroner, men hevdet at hvis hans opprinnelige planer hadde vært fulgt, ville det nå ha vært 80 000 kroner til disposisjon.

I 1911 ble nybygget anslått til å koste 350 000 kroner. I 1919 lød arkitekt Hjorths overslag på 1 540 000 kroner, året etter ble priskalkylen forhøyet til 1 700 000.²²⁴ Det endelige regnskapet viste at nybygget kostet 1 952 717 kroner.²²⁵ Nordfløyens saler ble da også museets mest gjennomarbeidede og påkostede. Dyrest ble Den franske sal, som beløp seg til 31 927 kroner. Dette til tross for at Arneberg hadde avstått fra honorar for innredningsarbeidene, i stedet skulle honoraret på 3 500 kroner «[...] gå til en noget rikere utsmykning av salen.»²²⁶ Langaardsalen kostet 24 832 kroner, mens prisen for Nasjonalgalleriets Venners sal ble på 16 988 kroner.²²⁷

Drømmen om en park

Sol, luft og grøntarealer var blitt et viktig innslag i moderne byplanlegging, og komiteens siste bønn om penger gjaldt en forhage rundt museet, tilsvarende Historisk Museums.²²⁸ Komiteen hadde motvillig latt seks vakre, gamle lindetrær felle, før utgravningen av tomten tok til. Trærne representerte ikke bare maleriske kvaliteter, men tjente også praktiske formål: de gav en viss beskyttelse mot «[...] Tullinløkkens ungdoms fotboldsparkning, sten- og sneboldkasting, som aarligen kræver saa mange vindusruter og er til stor genanse for museet.»²²⁹ De sportslige aktivitetene skal

angivelig ha kostet Historisk Museum rundt 40 vindusruter i løpet av ett år.²³⁰ I mellom tiden var fotballsparking på løkka blitt forbudt, og komiteen ønsket nå en gressplen, «[...]jettersom ulempene i den senere tid har innskrenket sig til at galleriets kjellervinduer har vært et yndet opholdssted for lysskye individer som i mørke eftermiddager og aftener her holder sine drikkekalaser.»²³¹ Etter de mange overskridelsene og det anstrengte forholdet til departementet, var utsikter til ytterligere statsbevilgninger relativt små. Kristiania formannskap hadde heller ikke midler å avse til formålet. Først i 1937 fikk museet sin forhage, bekostet av Oslo Byes Vel.

Nybygget står ferdig

Det tok til sammen 47 år å fullføre Nasjonalgalleriets bygning, som ble til under skiftende tiders materielle, sosiale og estetiske forutsetninger. Til tross for museets historiserende ytre var det på mange måter et moderne Nasjonalgalleri som igjen åpnet dørene for publikum i 1924. Moderne materialvalg og tekniske løsninger som varme- og sanitæranlegg, flere overlys og betong-jern- og glasskonstruksjoner var blitt tatt i bruk. Også samtidens rådende ideer om lys og luft kom til uttrykk i innredningen, museet fikk to nye store overlyssaler og overlys i 10 av 18 kabinetter. Presentasjonen av samlingene ble mer luftig, og flere verk kunne nå hentes opp fra magasinene. Kunstverkene fikk også en klarere gruppemessig fordeling: Langaardsalen med sin samling av eldre europeisk kunst, Munch



Ill. 37. Foto: *Arbeiderbladet*, 21.3.1924.

Nasjonalgalleriets bygning eksemplifiserer hvordan det tradisjonelle og moderne ikke er uavhengige faser i en jevn utviklingsrekke, men levde side om side. Byggekomiteen loset prosjektet i havn i en sosial, kulturell og politisk brytningstid. Salene fikk preg av forskjellige stilepoker, avhengig av funksjon og utstilte kunstverk. Allerede i forhallen i nordfløyens kjellergarderobe ble man møtt av et par antikke skulpturer og Bertel Thorvaldsens nyklassisistiske skulpturer.²³³ I første etasje, i midt- og nordfløyen, ble tidlig europeisk skulpturhistorie presentert: fra antikken, via middelalderen og renessansen til barokk-klassisismen i Den franske sal. I sørlfløyen ble maleriene hengt opp kronologisk etter skoler: fra eldre utenlandsk, til eldre og nyere norsk kunst. *Brudeferden i Hardanger* av Tidemand og Gude var et av verkene som nå ble hentet opp igjen fra magasinet.²³⁴ I tredje etasje spente maleriene fra eldre til moderne norsk, samt arbeider med utenlandsk og norsk grafikk og tegning.

fikk tildelt en egen sal, impresjonistene ble samlet, store deler av den franske billedkunsten ble presentert i Nasjonalgalleriets Venners sal og eldre utenlandsk kunst i nordfløyens kabinetter.²³² I tråd med nye sosialdemokratiske idealer og museets økte sosiale engasjement, hadde museet også fått en etterlengtet foredragssal. Biblioteket ble skilt ut fra Kobberstikk- og håndtegningsamlingen og flyttet til nye lokaler i første etasje, mens «Kobberstikken» fikk utvidet plass i tredje, ut mot Tullinløkka. I nordfløyen ble det også to nye kontorer, utvidet magasinplass i underetasjen, samt en ny inngang med vestibyle og garderobe med direkte adgang opp til foredragssalen.

Funksjonelle og rasjonelle løsninger på den ene side, historiserende stilidealer og tradisjonelt håndverk på den andre.

Estetikk, kvalitet, funksjonalitet og tilgjengelighet var viktige krav byggekomiteen satte for arbeidet. Innenfor stramme økonomiske rammer evnet komiteen å skape både verdige og «stemningsfulle» interiører, forbedre de klimatiske forholdene og gjøre museet mer tilgjengelig for alle samfunnslag. Elektrisk belysning kom i flere saler og museet kunne derfor øke sin satsning på omvisninger og foredrag, slik at det nå var i ferd med å bli «[...] en folkelig kunsthistorisk institusjon til belæring om kunst paa alle områder.»²³⁵

Interiørene framhevet og speilet de utstilte kunstverkene på en fordelaktig måte, uten å være «luksuriøse». Mindre anfektet av økonomiske rammer og lojalitet til hjemlig industri og nasjonale økonomi, holdt Thiis, som komiteens sterkeste stemme, fast ved sine krav til estetikk, kvalitet og framtidsrettede bygningstekniske løsninger.

Den 18. mars 1924 kunne byggekomiteen meddele departementet at nordfløyen var ferdig. Resultatet var blitt så vellykket at kritikken mot byggekomiteen så ut til å være glemt da tilbygget ble offisielt og høytidelig åpnet den 21. mars «under stor tilslutning fra et feststemt publikum.»²³⁶ I *Tidens Tegn* skrev maleren og forfatteren Pola Gauguin begeistret om Jens Thiis: «Han har med snaut budsjett skapt et museum, fordi han var saa glad i kunst, at han ikke engang undsaar sig for at være den store tigger-i embeds medfør.»²³⁷ I 1926 ble for øvrig Nasjonalgalleriets arkitekt, Adolf Schirmer, tildelt premie av A.C. Houens fond for god arkitektur.²³⁸

Utstillinger og kunstdebatt

Striden om de «gotiske hoder»

Ikke alle delte Pola Gauguins begeistring. Helt fra Thiis' første dag i direktørstolen hadde det stormet rundt hans faglige prioriteringer. I en stortingsdebatt i 1923 gikk representanten Sven H.J. Svensen fra Venstre så langt som å si at han var fristet til å skjære ned på midlene til museet som en protest mot de prinsipper som var herskende hos Nasjonalgalleriet ledelse som begunstiget den «ultramoderne futuristiske kunst».²³⁹ Den tidligere nevnte Ivar Tveiten, som heller ikke lot anledningen gå fra seg til å kritisere Thiis, støttet innspillet. For egen regning tilføyte at han helst hadde sett at noen av «de mindre verdifulle bildene» ble byttet ut til fordel for den gode, gamle.²⁴⁰

Året etter brøt opprøret mot Thiis for alvor løs. Foranledningen var ervervelsen av to middelalderskulpturer, «gotiske hoder», som direktøren hadde kommet over på en studiereise i Paris sommeren 1924. Skulpturhodene *Madonnahode* og *Apostelen Petrus* var blant museets tidligste innkjøp av original middelalderskulptur, men handelen ble gjort uten behandling i innkjøpskomiteen.²⁴¹ Billedhugger Wilhelm Rasmussen, professor ved Kunstakademiet og medlem av Nasjonalgalleriets råd og innkjøpskomité, reagerte på direktørens irregulære framgangsmåte. Han hevdet dessuten at hodene var falske og saken ble klaget inn for Kirkedepartementet i form av et omfangsrikt notat.²⁴² Rasmussen hadde mangeårig bakgrunn som fagansvarlig for de gotiske skulpturarbeidene under restaureringen av Nidarosdomen og representerte derfor en viss autoritet som sakkyndig. Noen få, men høylytte pådrivere sluttet seg til Rasmussens kritikk, blant andre maleren Søren Onsager. Ikke bare var hodene trolig falske, de var i tillegg franske, svært kostbare og innkjøpt hos en antikvitetshandler av tvilsomt renommé.²⁴³ Den angivelig lugubre forretningsforbindelsen var det velrenommerte firmaet M. & R. Stora, hvis spesialitet var fransk gotikk og renessanse. At eierne av firmaet var jødiske, bidro til å forsterke det mistenksomhetens lys som nå ble rettet mot skulpturenes potensielle autenticitet. Åpne jødekritiske utfall i pressen var ikke sjeldne på 1920-tallet og jødernes angivelige uærlighet, spesielt innen handel, var en velkjent forestilling.²⁴⁴ Denne «aldeles ekte antikvitetsjøde» skulle også ha «solgt» mange ting gratis, for å gjøre sine kunder en tjeneste, ifølge dikteren og maleren Arnulf Øverland.²⁴⁵

Dramaet rundt de «gotiske hoder» utløste et formidabelt offentlig engasjement, og museets besøkstall skjøt i været. «Alle» ville se de omtalte hodene. Avisene fulgte saken med stor interesse, ikke minst bidro hovedpersonene selv i avisspaltene med gjensidige «ubeherskede skjældsord» av motstanderen. Det hele kulminerte i injuriersøksmål, motsøksmål og politibeslagleggelse av skulpturene, som nå hadde kommet på sokler i Venners Sal. Spørsmålet om ektheten ble til sist overlatt til upartiske, utenlandske eksperter, som konkluderte med ekte vare. Men prisen på det hele, 50 000 francs, var vanskelig å svelge for mange: «La jøden i Paris få hele ruklet tilbake!» stod det å lese i Aftenposten.²⁴⁶

For å unngå at det kontroversielle innkjøpet skulle belastes statskassen, påtok Nasjonalgalleriets Venner seg å dekke alle utgifter.²⁴⁷ Johannes Rød, som har skrevet inngående om striden i boka «Dramaet om de gotiske hoder», skriver at kjøpesummen, 36 000 kroner i datidens verdi, overskred museets innkjøpsbudsjett (23 000 kroner foreslått i St.prop. 1925).²⁴⁸ Kostnadene til tross, hvordan kunne ervervelsen av to middelalderiske skulpturhoder, vekke slikt engasjement? Uenigheten rundt hodenes ekthet og mangel på formaliteter rundt innkjøpet var kun et påskudd for å iverksette en bredere kritikk av forholdene ved museet: Det handlet angivelig om direktørens «egenmektighet» og lemfeldige administrasjon, sammenblanding av private og offentlige interesser, illegitim handel med kunst og – kanskje viktigst av alt – favoriseringen av visse kunstretninger.²⁴⁹ Anklagene, som la «et tvetydighetens skjær over hr. Thiis», ble av mange tolket som et forsøk på å få ham avsatt.²⁵⁰ Thiis` hang til det franske kunne riktignok være i overkant entusiastisk, men hans «talent» og skikkethet for stillingen fikk offentlig støtte av «en række kjende mænd og kvinder» under overskriften «Det skammelige angrepet paa Jens Thiis».²⁵¹ Blant underskriverne finner vi navnene til Edvard Munch og Knut Hamsun. Også fra Sverige og Danmark kom det støtteerklæringer. Hovedkritikerne, Onsager og Rasmussen, skulle imidlertid komme tilbake på den kunstpolitiske scenen under Quisling-regimet.



Ill. 38. Beslagleggelse av «de gotiske hoder.»
Foto: *Dagbladet*, 2.6.1925. Gjengitt med tillatelse.



Ill. 39. *Vikingen*, 1925. Nasjonalmuseets klipparkiv.
Foto: Anita Kongssund.

«Har vi overdrevet dyrkelsen av fransk kunst her hjemme?»²⁵²

Injuriesakene endte med forlik og de «gotiske hodene» ble vurdert som ekte, men fortsatt stod to ubesvarte påstander tilbake: angivelig skulle Thiis være både «egenrådig og partisk overfor kunstretninger som direktøren for et nasjonalmuseum ikke bør ha» og «likeledes har det vakt utbrett mishag at den fremmede kunst er gitt de beste og mest luksuriøst utstyrte saler i museet.»²⁵³ Etter det store innkjøpet av norsk kunst fra jubileumsutstillingen i 1914 fortsatte moderne fransk kunst å dominere både innkjøp og gaver.²⁵⁴ Viktige verk av Edouard Manet, Paul Cézanne, Eugène Delacroix, Gustave Courbet, Edgar Degas og Paul Gauguin kom inn i Thiis' direktørperiode. Fransk kunst var kvalitativt best, og var dessuten mest relevant sett i sammenheng med norsk kunst, var Thiis' egen begrunnelse for ervervelsene.²⁵⁵



Ill. 40. Karikatur av Onsager og Thiis, Jens R. Nilssen. Gjengitt i *Vikingen*, 6.2.1925. Foto: Anita Kongssund.

Også på utstillingsfronten var fransk kunst stadig førstevalget: I 1919 viste Foreningen Fransk Kunst en utstilling av Camille Corot, som ble etterfulgt av Auguste Renoir i 1921. Året etter åpnet en utstilling med arbeider av Edouard Manet og i 1924 ble det vist verk av Henri Matisse. Siden skulle det bli flere franske utstillinger. Nils Messel har redegjort grundig for museets innkjøp, gaver og utstillinger av fransk kunst i boka *Franske forbindelser. Kunst, kapital og konjunkturer i Norge rundt 1. verdenskrig*.

Innkjøpsbudsjettet hadde skrumpet inn etter verdenskrigen, og i dyrtiden, 1916–17, hadde prisene steget sterkt både på norske og utenlandske kunstverk. Viktige arbeider kunne bare erverves gjennom fond eller gaver.²⁵⁶

Ved hjelp av A.C. Houens fond og private givere som Tryggve Sagen, J.B. Stang og Johs. G. Heftye og ikke minst fra de nyetablerte støtteforeningene, kunne tilveksten av utenlandsk kunst: dansk, svensk og spesielt fransk kunst, øke betydelig i årene 1918–22.²⁵⁷ Museet manglet dermed en tydelig nasjonal profil, ble det hevdet.²⁵⁸ Interessen for det «nasjonale» var stor i

samtiden, inkludert hva navnet «Nasjinalgalleriet» la av føringer for museets kunstfaglige linje: innebar dette et museum for «nasjonal» kunst, eller et museum for hele nasjonen? Kunsten skulle ikke bare ha en selvstendig egenverdi, den skulle like mye bidra til å gjenreise og dyrke fram en nasjonal, kulturell identitet. Ledende norske kunstnerne var opptatt av å koble det som ble regnet som en særegen norsk, koloristisk og dekorativ tradisjon, med formspråket til Henri Matisse. Foruten enkelte engasjerte stortingspolitikere og tilbakeskuende journalister, var Rasmussen og Onsager blant de hardeste kritikerne av «franksnobberiet», en innflytelse spesielt sistnevnte mente virket uheldig inn på de unge kunstnerne. Riktignok var ikke hovedproblemet fransk kunst i seg selv, slik blant annet Onsager oppfattet det, men at andre lands kunst, og da særlig den norske, ble forsømt. Thiis var imidlertid langt fra alene om sin «frankofili». I første halvdel av 1900-tallet var Paris hele Europas kunstsentrum og selve arnestedet for avantgarden. Men heller ikke Thiis omfavnet all ny og progressiv fransk kunst. Impresjonismen dominerte innkjøp og gaver, visse kubistiske og abstrakte retninger i mindre grad, mens surrealisme og dadaisme ikke ble innkjøpt.

Profesjonskamp

Et tilbakevendende tema var maktkampen innad i museet mellom kunstneres representanter og direktøren når det gjaldt sammensetningen av innkjøpskomiteene og oppgavene til Nasjonalgalleriets råd. Thiis ønsket størst mulig innflytelse over rådets «kunstforstandige» og departementalt oppnevnte «lægmænd», som fra 1912 hadde fast plass i de nye innkjøpskomiteene. Bildende Kunstneres Styre (BKS), billedkunstneres fagforening, foreslo i 1924 nye vedtekter som sikret kunstnerne økt innflytelse: de ønsket en omlegging av valgordningen til innkjøpskomiteene, endringer i museets drift og en mer allsidig sammensetning av Nasjonalgalleriets råd. Oppfordringen førte fram, Departementet avgjorde at innkjøpskomiteenes medlemmer heretter skulle velges av kunstnerne selv og deres institusjoner. Nyordningen av 1926, som kom i kjølvannet av striden rundt de «gotiske hoder», fratok direktøren det avgjørende ordet både når det gjaldt sammensetningen av komiteene og over kunstinnkjøpene. «Et flertallsstyre i kunsten *må* bli et dårlig styre, fordi flertallet av kunstnerne er dårlige kunstnere!» forkynte en stadig fortørnet Thiis til *Morgenbladet*, åtte år etter.²⁵⁹ Thiis fikk på ny vann på mølla etter at innkjøpskomiteen i 1937 besluttet å kjøpe inn Svein Vistedts *Dagdrømmen*, et arbeid Thiis fant «dilettantisk» og «mangelfullt». Komiteenes sammensetning, der kunstnerne utgjorde flertallet, hadde redusert direktørstillingen til en «viserguttstilling», hevdet Thiis. Noen «kunstnerterror» aktet han derimot ikke å underordne seg: Han ville nekte anvisning til innkjøpet fra museets kasse, eller la være og stille ut skulpturen.²⁶⁰

«Kunstens folkeoppdragende betydning til glede og belæring»

Samarbeid på tvers av geografiske og sosiale skillelinjer, sosial utjamning og demokratisering av kulturgoder ble aktuell politikk i mellomkrigstiden. Med åttetimersdagen i 1919 og senere betalt ferie, ble fritid et begrep for stadig flere. Nye massemedier ble introdusert og tatt i bruk i kunstformidlingens tjeneste. Folkebiblioteker og forenings- og organisasjonslivet fikk et kraftig oppsving og samarbeidet mellom staten og disse organisasjonene ble stadig tettere. Samtidig satte økonomiske kriser og arbeidsledighet sitt preg på det norske kunst- og kulturlivet i disse årene. Hvordan innvirket dette på Nasjonalgalleriets virksomhet? Jens Thiis beskrev i 1935 Nasjonalgalleriets skifte av fokus, fra innsamling og bevaring som museets primærvirksomhet, til det «vitenskapelig utdypende studium og det populariserende virke» som nye sentrale oppgaver: «Ikke minst den sterke sociale utvikling i våre dage vil føre til at den annen egenskap blir den mest aktuelle i tiden fremover.»²⁶¹

Formidlingsvirksomheten ble framhevet med et tosidig formål: «Kunstens folkeoppdragende betydning til glede og belæring.» I regi av universitetet hadde Thiis holdt offentlige forelesninger i den gamle festsal og sporadiske omvisninger for skoleklasser i Nasjonalgalleriet. Etter utvidelsen av museet kunne forelesninger i større grad holdes i eget hus, og omvisningene kom inn i faste former. Spesielt ble oppmerksomheten rettet mot de unge. Museet burde «efterhvert i større uttrekning trekke den studerende ungdom til sig, de som skal være fortolkere og budbringere til folket.»²⁶² Daværende konservator i Kobberstikk- og håndtegningsamlingen, Eli Ingebretsen, (1896–1949, Greve fra 1939) var blant de første her i landet som startet med regelmessige omvisninger for skolebarn, i 1924.²⁶³ «Foreningen kjenn ditt land» og Selskapet for Oslo Bys Vel tok samme året initiativet til jevnlig omvisninger for det allmenne publikum i Nasjonalgalleriet, med økonomisk støtte fra Kristiania kommune. På oppfordring fra Nasjonalgalleriets råd bevilget Kristiania formannskap også penger til utvidet åpningstid av museet. Åpningstiden ble fra 1. mai til høstsemesteret forlenget med to ettermiddagstimer i uken, noe som innebar «at ogsaa det brede arbeidende lag av befolkningen kan trækkes til.»²⁶⁴ Ettermiddagsåpent ble holdt i «den lyse årstid», ettersom elektrisk belysning fortsatt manglet i de fleste salene.²⁶⁵

Interessen for foredrag og omvisninger i museet var stigende: «Det kommer i regelen førti til femti mennesker, forteller en av de unge damer som har med det. Men smaken er svært uutviklet, selv hos



Ill. 41. Edvard Munch, *Elsa og Curt Glaser*, 1913.
Litografi, privat eie.

ifølge Thiis vært «det store slag for ham som de kalder ‘vor største nulevende kunstner av germansk race’.»²⁶⁷ Utstillingen i Norge var, etter direktørens mening, «et genis opreisning.»²⁶⁸ Nok en gang med støtte fra private bidragsytere var Nasjonalgalleriet i stand til «at stille galleriets hovedetage til disposition for en sådan udstilling, ifald det kunne ske uden utgift for galleriet og uten konsekvens for lignende udstillinger i fremtiden.»²⁶⁹ En særlig takk ble rettet til direktør og kunstsamler Johannes Sejersted Bødtker, som stilte som økonomisk garantist for utstillingen. Også tyske museumsfolk og privatsamlere som Curt Glaser, ble behørig takket for velvillig utlån. Avisen *Arbeidet* karakteriserte utstillingen som «den største begivenhet innen det 20. århundrets malerkunst hos oss.»²⁷⁰ Utstillingen ble godt besøkt, og flere tok nå til orde for at Munch burde tildeles en egen æressal og et eget museum. Men hvor skulle pengene tas fra?

«Den fattigste statssamling av kunst i Europa»



Ill. 42. «Farlig sport». Skistavproduksjon i museets kjeller.
Dagbladet, 28.4.1931. Gjengitt med tillatelse.

opplyste folk. Det hender så godt som aldrig at noen interesserer sig synderlig for Munch, for eksempel, men alle som én synes at Sohlbergs *Vinternatt i Rondane* er noe av det nydeligste de har sett.»²⁶⁶

Munch var likevel blitt et nasjonalt ikon og akseptert selv i hjemlige konservative kretser. Det var derfor en stor nasjonal begivenhet da Nasjonalgalleriet «i nærvær av et meget representativt publikum» den 8. juni 1927 åpnet landets første store samlede Munch-utstilling. Foranledningen til utstillingen var en tilsvarende stor Munch-utstilling i Tyskland.

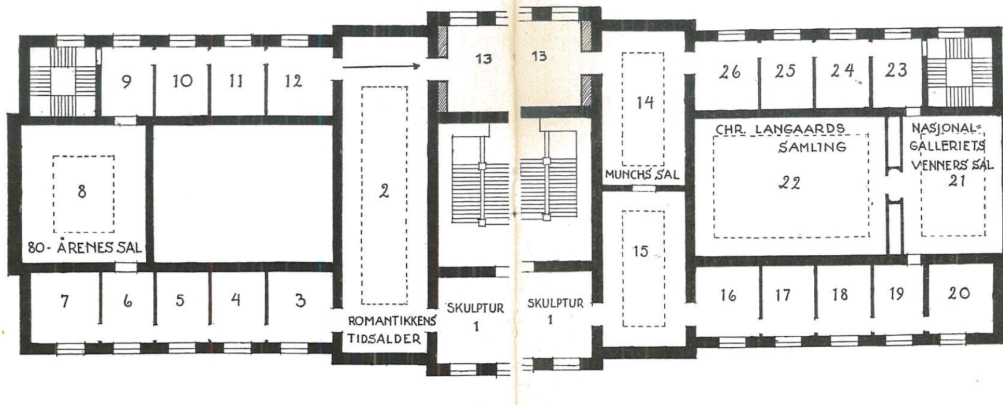
Den tyske utstillingen hadde

Publikumsinteressen viste seg i form av økt utlån av bøker, fotografier og lysbilder, og i et jevnlig økende besøkstall.²⁷¹ Nasjonalgalleriet var i ferd med å bli «en folkelig institusjon til belæring om kunst paa alle omraader.»²⁷² Men statens økonomiske situasjon ble stadig dårligere, og i 1931 varslet det regjerende Bondepartiet «kultur-pause». I en sparehenstilling til en rekke kulturinstitusjoner i landet ble flere, deriblant Nasjonalgalleriet, foreslått midlertidig stengt.²⁷³ Innkjøpsbudsjettet hadde i løpet av de siste ti årene sunket dramatisk fra mellom 15 000 og 30 000 kroner på begynnelsen av 1920-tallet, til 7000 kroner i 1931.²⁷⁴ Nasjonalgalleriets sterkt etterspurte katalog over samlingen, som for lengst var ferdig, manglet de nødvendige 15 000 kroner

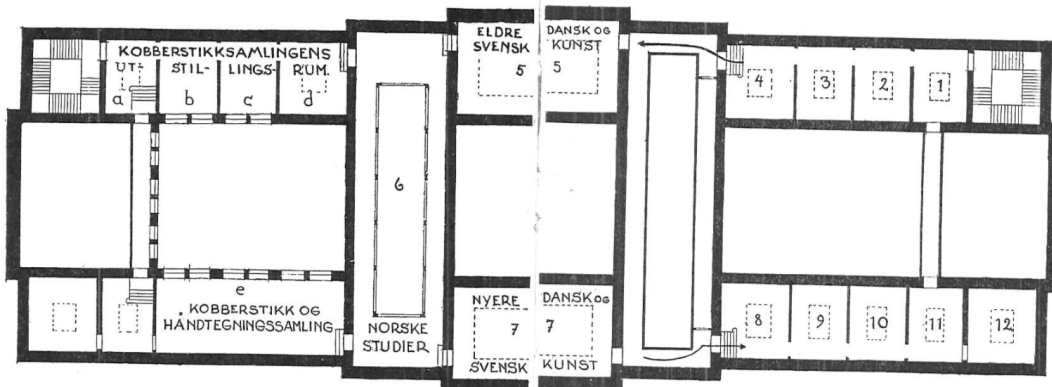
til trykking.²⁷⁵ Det fantes ikke regulære bevilgninger til publisering, og det var inngangspenger og overskudd fra Munch-utstillingen som til slutt reddet trykkingen av katalogen i 1933. Også vaktmester Hans Olsen spedde på den noe skrinne museumslønna ved å utøve sin private virksomhet «av ganske betydelige dimensjoner» som produsent av skistaver i museets kjeller. Det var Dagbladet som i en alarmerende artikkel satte søkelys på saken, men ledelsen ved museet kunne berolige sitt kunstelskende publikum med at virksomheten ikke truet samlingene.²⁷⁶

Sparebluss til tross: det ble holdt jevnlige foredragsserier i museet, også på kveldstid. Under den dype økonomiske krisen mellom 1929 og 1931 ble enkelte omvisninger rettet mot arbeidsledige spesielt og etter hvert også til arbeidere generelt, gjennom organisasjonen Arbeidernes Opplysningsforbund. Mellom 1933 og 1934 ble antallet omvisninger tredoblet.²⁷⁷ Også det nye radiomediet ble tatt i bruk i formidlingens tjeneste. I tillegg ble det arrangert studiesirkler for spesielt interesserte, det være seg kunstnere eller arbeidere. Særlig sistnevnte gruppe opptok Thiis og kunstinteressen blant arbeiderbefolkningen «er den største oppgaven jeg har å leve for nu.»²⁷⁸

Desentralisering av kunst ble for alvor et nytt statlig satstingsområde og Statens Vandreutstillinger for kunst, Riksgalleriets forløper, ble opprettet i 1933 etter forbilde fra lignende tiltak i Sverige.²⁷⁹ Det var folkeopplysningsmannen, bibliotekar Arne Kildal, som i 1931 tok initiativ til å sende billedkunst ut på vandring til kommuner og distrikter som manglet kunstgallerier og kunstforeninger. Den første vandreutstillingen ble sendt av sted våren 1933 og to år senere ble en egen post til formålet opprettet over Nasjonalgalleriets budsjett.²⁸⁰ Museets konservator, Johan H. Langaard (1899–1988) og Christian Langaards sønn, ble valgt til komiteens formann og innen utbruddet av annen verdenskrig ble det arrangert åtte vandreutstillinger.²⁸¹



III. 43. Grunnplan 2. etasje. Utstillingskatalog, 1932.
Foto: Anita Kongssund.



III. 44. Grunnplan 3. etasje. Utstillingskatalog, 1932.
Foto: Anita Kongssund.

Rehabilitering, ominnredning og 100 - årsjubileum

«På patriotismens vinger», 1933

Som følge av mangelfullt vedlikehold gjennom flere år, hadde både sørfløyen og midtpartiet forfalt, og forårsaket store fuktskader på vegger, tak og i trappehus. Allerede i 1924 måtte renessansesalen i midtbygningens første etasje stives opp med svære bjelker og avsperras for publikum. I 1929 ble det omsider bevilget midler til reparasjonsarbeider til utbedring av både byggets eldste del og søndre fløy.²⁸² Konstruktive deler som det brannfarlige og råtne trebjelkelaget ble skiftet ut med mur- eller jernbetong, trappehuset fikk nytt overlys og veggene pusset opp. Salene i annen etasje fikk to nye og moderne overlys, uten skjemmende tverrbjelker og ildsfarlige tre-konstruksjoner. Dørene ble gjort mindre og veggene lysere. I Kvadratsalen ble den tunge lysskjermen fjernet, «som de besøkende alltid næret en viss angst for å få i hodet.»²⁸³ Arbeidet ble utført av Riksarkitekten under ledelse av arkitekt Sigurd Trøim (1892–1975). Etter utbedringene framstod museet i «ny og forynget skikkelse», med elektrisk lys innlagt flere steder.²⁸⁴ Det ble samtidig foretatt omfattende omrokninger i salene: Original gresk og romersk skulptur, hvor gaven fra Christopher Tostrup Paus dannet hovedstammen, ble flyttet fra annen til første etasje. Giverens betingelse var at gjenstandene skulle «opstilles som en egen avdeling i Kunstmuseet eller hvor Departementet måtte finne det formålstjenlig.»²⁸⁵

Utvalget av gipsavstøpninger, «som tidligere virket støvet og mildt søvndyssende» ble redusert med hard hånd, og «bare de representative og virkelig gode avstøpninger» unngikk magasinerings.²⁸⁶ I trappehallen opp til annen etasje ble man introdusert for Gustav Vigelands relieff *Helvede* før man trådte inn i den nye Vigeland-salen ut mot Universitetsgata. Flere kabinetter, både i annen og tredje etasje ble samtidig utvidet. Også tredje etasje framstod nytt og representativt, med nyklassisistiske interiører og to nye overlyssaler. Et åpent galleri, som erstattet glasstaket, ble anlagt over og rundt den høyrydde «romantikersalen» (sal 2) nedenunder. På galleriet kunne man beskue skisser, studier og forarbeider til de ferdige maleriene i etasjen under. Også eldre og nyere svensk og dansk kunst fikk plass i tredje etasje, en plassering som ble beholdt inntil etasjen ble stengt i 2004. I tredje etasje ble det også innredet et eget rom med russiske ikoner. Under nærvær av kongen, Stortinget og regjeringen fant den høytidelige gjenåpningen av museet sted 15. november 1932.²⁸⁷ Kunstsamler Rolf E. Stenersen uttrykte seg panegyrisk etter et besøk i museet i februar 1933: «Det er lenge siden nu at jeg har steget paa patriosismens vinger. Trodde jeg hadde vokset det av mig, men en søndag blusset glede og stolthet over det å være norsk igjen i mig – jeg gikk i deres galleri.»²⁸⁸



Ill. 45. This og Langaard. Foto: *Aftenposten*, 14.11.1932. Gjengitt med tillatelse.



Ill. 46. «Må hele Nasjonalgalleriet stenges?»
Aftenposten, 30.3.1930. Gjengitt med tillatelse.



Ill. 47. Regnvann, *Arbeiderbladet*,
 27.09.1928.



Ill. 48. Galleriet og romantikersalen
 (Den røde sal) nedenunder.
 Foto: Nasjonalmuseet, 1932 / O. Væring.

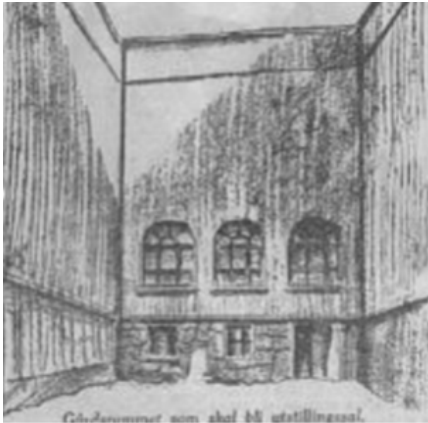


Ill. 49. Galleriet og romantikersalen
 (Den røde sal).
 Foto: Nasjonalmuseet, 1932 / O. Væring.

Museets 100-årsjubileum i 1937:

«Selv de gamle gipsavstøpninger vil skinne som originaler»

Staben ble utvidet, arbeidsoppgavene ble mer spesialiserte og samlingene vokste i omfang. Det var derfor en svært gledelig nyhet museet mottok i forkant av hundreårsjubileet: Under de ekstraordinære krisebevilgninger i 1936 besluttet Stortinget endelig å sette av penger til å utbygge søndre gårdsrom.



Ill. 50. Tegning av søndre gårdsrom. *Oslo Aftenavis*, 21.2.1931. Gjengitt med tillatelse.



Ill. 51. Munch-salen. Søndre gårdsrom, 1936. Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.

Kvadratsalen i annen etasje skulle fortsatt beholdes som en «æressal» for 1880-årenes kunstnere, mens Edvard Munchs arbeider ble tildelt den nye overlyssalen i det tidligere gårdsrommet, som fra nå av ble museets mest prominente rom. Veggene i Munch-salen ble trukket med det samme eksklusive japanske sivtapetet, i lys grått, mens gulvene fikk korkparkett i to nyanser av brunt.

Fra første stund som direktør hadde Jens Thiis vært opptatt av å gi Munchs verker stadig større plass: helt fra de omstridte innkjøpene av Munch-malerier hos Blomqvist kunsthandel i 1909, til innredningen av den første Munch-salen i 1924. I anledning jubileet økte samlingen av kunstnerens arbeider ytterligere med sju malerier, etter en donasjon fra Charlotte og Christian Mustad. Med denne gaven hadde museet fått en meget fin og representativ samling Munch-verk, fra hans tidligste år og fram til 1919.²⁸⁹ Hovedtyngden av museets Munch-arbeider har gjennom årene nettopp kommet fra gaver og fondsmidler. Den mest kjente donasjonen kom fra Olaf Schou i 1909, en samling som inneholdt mange av kunstnerens hovedverk.

Nasjonalgalleriet mottok også en rekke andre gaver til jubileet, blant annet parkanlegget, eller forhaven, fra Foreningen Oslo Byes Vel. Men en behørig feiring kostet penger. Kunsthistorikeren Sigurd Willoch (1903–1991) Nasjonalgalleriets neste direktør, ble engasjert til å skrive museets 100-årige historie, men finansieringen av bokprosjektet krevde ekstra tilførsler av midler. I den forbindelse tok Jens Thiis personlig kontakt med sin venn og daværende utenriksminister og historiker, Halfdan Koht i Arbeiderparti-regjeringen. Han rådet Thiis til å søke Kirkedepartementet om ekstraordinære midler utenfor budsjettåret. Søknaden førte ikke fram, og det ble Nansenfondet og nok en gang Oslo Sparebank, tidligere Christiania Sparebank, som ble redningen.²⁹⁰ Banken bevilget 4000 kroner til bokprosjektet, som også inkluderte midler til to minnetavler over museets historie og mesener.



Ill. 52. Jens Thiis i Munch-salen ved åpningen 1937.
Foto: *Arbeiderbladet*, 27. april 1937, Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek.



Ill. 53. Eli Ingebretsen (senere Greve). Utstilling av eventyrtegninger.
Kobberstikk- og håndtegningsamlingen, 1935, tredje etasje. Foto: Nasjonalmuseet.

Fra den klimatiske lite gunstige tredje etasjen ble Kobberstikk- og håndtegningsamlingen flyttet til luftigere og høyreiste lokaler i sørfløyens første etasje. Ut mot universitetshagen, under Kvadratsalen, ble det innredet kontorplasser og magasin, (sal 8), mens halvparten av det tidligere gårdsrommet ble samlingens utstillingsrom. Dette vindusløse rommet ble utstyrt med elektrisk lys og tapet av naturstrie. Nyåpningen av avdelingen ble markert med japanske fargetresnitt fra en stor privatsamling. I gårdsrommets andre halvdel, Olympiasalen (sal 12), fikk gresk og romersk skulptur plass. Også sørfløyen for øvrig ble forbeholdt plastiske arbeider: ut mot Universitetsgata ble det utstilt egyptisk og assyriske skulptur, etterfulgt av moderne norsk og utenlandsk. I en lang lys sal ut mot Tullinløkka (sal 9) ble publikum presentert for en nyoverhølt avstøpningssamling: «(...) vi tør forsikre dem som kommer til å vanke i disse saler herefterdags at de vil ikke kjenne de fæle gamle avstøpningene igjen, de er rensset og iklædt en ny farve som får dem til å ligne marmor ganske forbløffende. Nå kan man virkelig ha glede av de gamle klassikere.»²⁹¹

Avstøpningssamlingens status som museumsobjekt var imidlertid jevnt dalende, i tråd med modernismens oppvurdering av det unike og autentiske. Økt reisevirksomhet bidro også til at tilgangen til



Ill. 54. Foto av Thiis, «Tullinløkka i ny skikkelse».

Munch-museum og Nasjonalgalleriet.

Foto: Porsgrunns Dagblad, 24.05.1937. Gjengitt med tillatelse.

originalverkene ble enklere. I særdeleshet hadde Dagbladet i mange år drevet aktiv kampanjejournalistikk for å få byttet ut de klassiske gipskopiene med original, norsk middelalderskulptur, nærmere bestemt universitetets samling av stavkirkeportaler, treskulpturer og øvrig middelalderkunst. Høymiddelalderen, da «Norge med ære hevdet sin stilling som kulturland», framstod i samtiden med en særegen glans og status. Allerede i 1923 hadde Dagbladet ryddet plass over en hel førsteside til saken om middelalder-skulpturene: Skal Norges beste kunst staa i Historisk museum?»²⁹² Avisen fulgte opp tematikken i 1935: «Hvad skal man med gipsen? Landets fornemste

kunstsamling skal ikke være noen lærermiddelanstalt. Vekk med den.»²⁹³ Også Thiis ønsket norsk middelaldersk originalsulptur velkommen i museet, men han var ikke så «glupsk» at han ville legge beslag på hele samlingen til universitetet, kun noen få og utvalgte arbeider.²⁹⁴ Tidligere forsøk på overdragelse av enkeltskulpturer fra universitetets samlinger hadde imidlertid vært resultatløse. Bestyreren av Oldsaksamlingen, Anton Wilhelm Brøgger, (1884–1951) var lite villig til å flytte deler av samlingen inn i kunstmuseet.

Hundreårsjubileet ble behørig feiret med et stort festmøte i universitetets aula med kongen og kronprinsparet i spissen. Festlighetene fortsatte i Nasjonalgalleriet hvor de innbudte gjestene fikk omvisning av en stolt direktør.²⁹⁵ Ønsket om at museet til jubileet i sin helhet skulle være utstyrt med elektrisk lys av hensyn til «det store arbeidende publikum», var det fortsatt ikke satt av bevilgninger til.²⁹⁶ J.C. Dahl ble valgt som jubileumsutstiller, han skulle både hedres som museets «egentlige» stifter, og som en av Norges største kunstnere. Den tysk-bosatte Dahl var blant de første som foreslo at Norge burde opprette et eget nasjonalt kunstmuseum, et forslag Hans Riddervold la fram for Stortinget i 1836.²⁹⁷ Selve jubileumsutstillingen ble holdt i Kunstnernes Hus, som velvillig stilte gratis husrom til disposisjon, og som sammen med staten også stilte driftsgaranti.²⁹⁸

«Jeg vil ikke ha et overfylt magasin til galleri!»²⁹⁹

Behovet for større plass hang tett sammen med direktørens syn på innredningsetetikk, publikumsopplevelse og samlingspresentasjon. Et utstillingsrom skulle være luftig og velkomponert, hvor arkitektur og kunstverk i samspill skulle gi en enhetlig visuell opplevelse: «Et museum skal i sig selv være et kunstverk, hvor selve rummene og deres montering umiddelbart virker harmonisk balansert på sinnet. Alene slik skal kunstverkene komme til sin rett og gjøre inntrykk på de besøkende. Utstillingssalene skal ikke ved overlesselse forvansktes til magasin. Heller for lite enn for meget på veggen!».³⁰⁰

Et reelt håp om en utvidelse av museet på Tullinløkka var imidlertid ikke umiddelbart i sikte. Gjennom flere år hadde Thiis argumentet for å ta i bruk «sandørkenen» Tullinløkka, til en utvidelse av museet, ei løkke som lenge til «skamm og unytte har henligget i byens fornemste centrum».³⁰¹ Tullinløkka var den eneste aktuelle utvidelsesmuligheten for Nasjonalgalleriet «og vi maa have os frabedt

hvilken som helst okkupering af denne plads.»³⁰² På 1930-tallet kom kampen om Tullinløkka hovedsakelig til å stå om bilparkering kontra museumsutvidelse. Museene fryktet det første på grunn av «økt larm, uro, lukt og støvplage», samtidig som Thiis utrettelig og målrettet arbeidet på kunstens vegne: «En gang må det være historiens og kunstens tur.»³⁰³ I 1927 hadde reguleringsjef Harald Hals utarbeidet et forslag til regulering av plassen, som inkluderte et nytt museumsbygg for Nasjonalgalleriet og hvor rekker med åpne kolonnader i lett murverk skulle forbinde Nasjonalgalleriet med Historisk Museum. I forbindelse med museets 100-årsjubileum, benyttet direktøren anledningen til nok en gang til å sette byggesaken på dagsordenen og lanserte et foreløpig utkast for bebyggelse på tomta, utarbeidet av Statens bygningsdirektorat.³⁰⁴

Samtidig pågikk debatten om plasseringen av et Munch-museum. Etter initiativ fra Thiis ble det i 1933 nedsatt en arbeidskomité med det formål å sikre Munchs arbeider som «nasjonaleiendom» gjennom et eget museumsbygg, fortrinnsvis på Tullinløkka.³⁰⁵ Planen var å reise to nye selvstendige museumsbygg: et statsfinansiert museum for moderne kunst, eventuelt i fellesskap med kommunen, og et kommunalt finansiert Munch-museum, gjerne støttet av private givere.³⁰⁶ Begge museene var tiltenkt å være underlagt Nasjonalgalleriets administrasjon.³⁰⁷ Munch-museet skulle bygges over 450 kvm i to etasjer, mens Nasjonalgalleriet ville få en bygningstilvekst på 920 kvm.³⁰⁸ Thiis så helst at museumsvirksomheten skulle konsentreres slik at det kunne etableres et tettere samarbeid museene imellom. Tomten for øvrig skulle beplantes og utsmykkes med skulpturer og en fontene.³⁰⁹

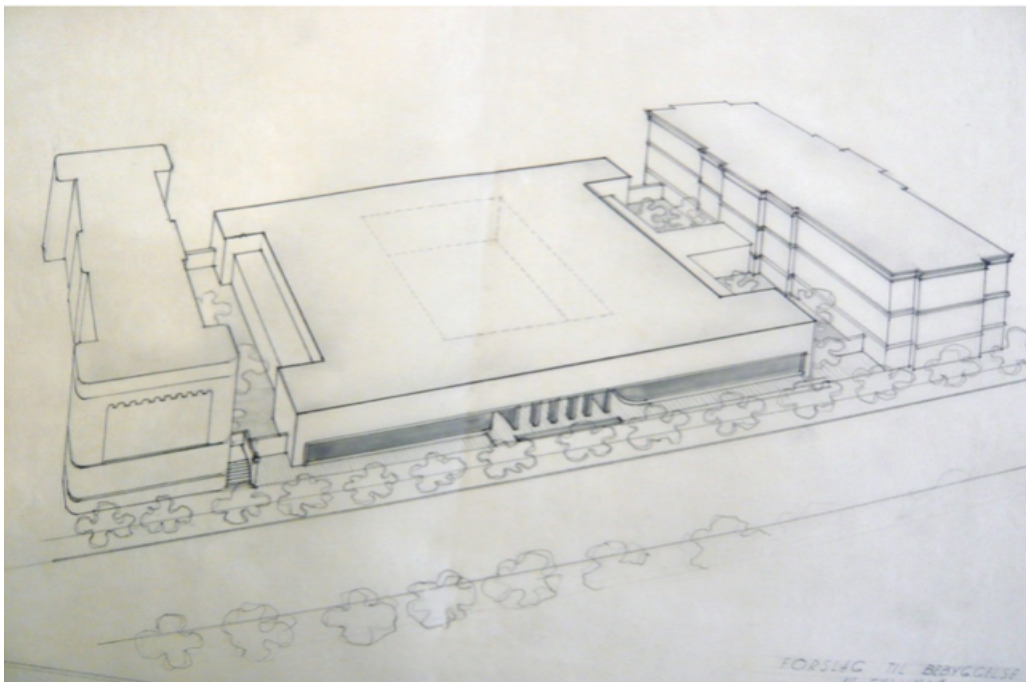
Munch mente selv at Tullinløkka ikke ville tilfredsstille verken Nasjonalgalleriets eget behov eller de krav han hadde til et museum for sin testamentariske gave til Oslo kommune: «Det er nok af steder i Oslo hvor et slikt museum kan få plads – Nationalgalleriet behøver til sin udvidelse gennem årene (fuldelig) Tullinløkken ubeskåret.»³¹⁰ Byggeprosjektet var nødvendigvis avhengig av politisk vilje, men ettersom sparepolitikken hadde rammet kultursektoren særlig hardt, hadde Thiis liten tro på at oppføringen av et stort kulturbygg for både Munch-samlingen og Nasjonalgalleriet ville la seg realisere ved offentlige tilskudd alene. Selv om økonomien pekte oppover igjen etter krisårene tidligere på 1930-tallet, stod museenes utvidelse ikke øverst på listen over statens uløste oppgaver.

«Grip til med begge hender»³¹¹

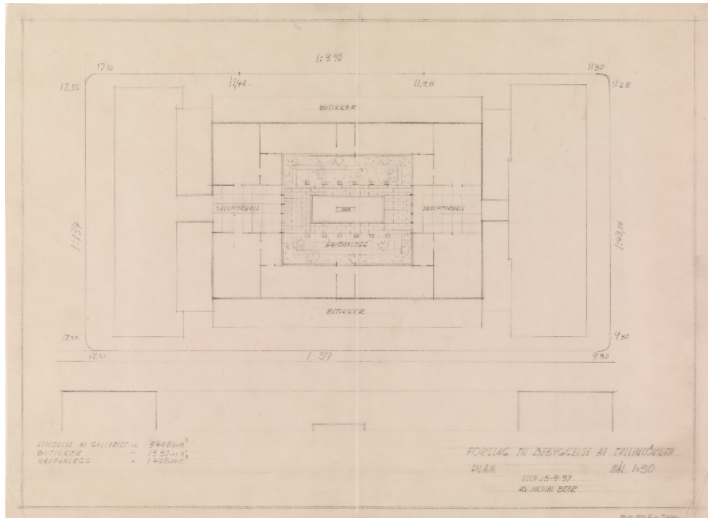
I anledning jubileumsåret ble det i det stille utarbeidet en privat utbyggingsplan for Tullinløkka. Prosjektet hadde vært oppe til diskusjon mellom de involverte partene et års tid før det ble presentert for offentligheten, høsten 1938.³¹² Forslaget kunne tilsynelatende løse alle dragkamper om bebyggelse av tomta; det finansielle, behovet for sentrumsnære parkeringsplasser og museenes plassbehov. Et konsortium, deriblant et bensinfirma, la fram en forretningsmodell som de hevdet kunne be bygge løkka «uten et øres direkte utgift for staten», hvor privat kapital og kommersiell drift skulle gjøre prosjektet selvfinansierende.³¹³ Etter nedbetalingstidens utløp på om lag 40 år, skulle de kommersielle lokalene av bygget tilfalle staten. Denne type fellesprosjekt mellom private og offentlige aktører var ikke uvanlige, og som kjent ble Nasjonalgalleriets nåværende midtbygning, Skulpturmuseet, bekostet av Christiania Sparebank. Dessuten hadde Jens Thiis, som alltid ville ha mer utført enn knappe statlige bevilgninger tillot, en lang tradisjon for å be private om pengestøtte. Prosjektets arkitekt, Nicolai S. Beer, hadde nylig tegnet et privat galleribygg for kunstsamlerne Ingeborg og Johannes Sejersted Bødtker i Holmenkollåsen. Thiis lot seg begeistre av det moderne galleriet, som åpnet samtidig som Nasjonalgalleriet feiret sin 100-årsdag.³¹⁴ Dette vellykkede utstillingsbygget var nok utslagsgivende for at Beer fikk ansvaret for utredningsprosjektet på Tullinløkka, og mye taler for at det var Thiis selv som stod bak ideen til «Det Beerske» prosjekt.³¹⁵



Ill. 55. Nikolai Beer, tegning og modell. Nasjonalmuseets samling.
Foto: Beate Bang.



Ill. 56. Nikolai Beer, tegning og modell. Nasjonalmuseets samling.
Foto: Anita Kongssund.



Ill. 57. Nikolai Beer, plantegning. Nasjonalmuseets samlinger. Foto: Nasjonalmuseet / Børre Høstland.

Beers modernistiske flerbrukshus, et «nøitralt cementbygg», var planlagt som et selvstendig volum i tverraksen mellom Historisk museum og Nasjonalgalleriet, plassert noe tilbaketrukket fra gaten slik at rekkene av trær kunne beholdes. Bygget skulle være antimonumentalt og ikke rage stort høyere enn de to eldre museenes første etasje.³¹⁶ En sammenhengende rekke utstillingsvinduer skulle dekke fasaden mot Kristian IVs gate og universitetets aula, mens ytterveggene skulle kles med granitt for å korrespondere med nabobyggenes sokkelpartier. Den kommersielle delen av virksomheten skulle bestå av butikker, parkeringsplasser og en

bensinstasjon. Som et alternativ til bilparkering, ble det åpnet opp for å inkorporere et hageanlegg eller et Munch-museum i byggets kjerne. En eventuell festsal for universitetet var også aktuelt, forutsatt at byggesummen ble forhøyet.³¹⁷ Nasjonalgalleriets saler skulle utstyres med overlys og åpne, fleksible romløsninger, i tråd med moderne museumsarkitektur.

Nasjonalgalleriets råd gikk enstemmig inn for Beers prosjekt, men universitetet stilte seg heller kjølig, og det skulle vise seg svært vanskelig å forene de berørte interessegruppene om ett bestemt forslag. Byggets størrelse, bruk og finansiering, samt spørsmålet om hvorvidt utbygging i det hele tatt skulle finne sted, var oppe til drøfting. Universitetet ville helst bygge i høyden, i seks eller flere etasjer, og Beer utarbeidet også forslag i samsvar med dette ønsket. Nasjonalgalleriets direktør gikk derimot inn for et lavere bygg og skrev i en innsigelse til universitetet: «Man har i de forberedende kollegiemøter antydnet at det ville være plassbesparende å bygge i høyden. Men man må spørre i hvilken stil og hvor skulle den i tilfelle ligge? Man må forutsette at det ennå er den tukt over denne bys utseende at en slik ugjerning av plassen ikke kan finne sted. Og hva skulle det bli av Nasjonalgalleriet hvis et slikt monstrum av et byggverk reiste seg her? Av hensyn til lysforholdene ville det bli henvist til taketasjen. Men Nasjonalgalleriets utvidelse skal ligge på jorden med overlyssaler i forbindelse med det gamle museum.»³¹⁸

Her må det tas med i betraktningen at Nasjonalgalleriet fortsatt ikke var fullt ut utstyrt med elektrisk belysning. Nasjonalgalleriets direktør kunne strekke seg langt med hensyn til både finansiering og samlokalisering, men han var atskillig mindre villig til å fire på museale behov og egne estetiske krav. Både «estetisk og fornuftsmessig» mente Thiis at dette byggeprosjektet var «noe så nær en genial løsning av det vanskelige arkitektoniske spørsmål om tomtas bebyggelse».³¹⁹

Samlokaliseringen av vidt forskjellige virksomheter, offentlige som kommersielle, i den nye kulturinstitusjonen var et annet stridstema som ikke møtte samme entusiasme ved universitetet som hos Nasjonalgalleriet. Mens professor i klassisk filologi, Samson Eitrem, fikk tilføyet i møteprotokollen at «arrangementet med butikker mot universitetet var mindre tiltalende», argumenterte Thiis for at det kommersielle innslaget ville bidra til å revitalisere de to statlige institusjonene. Han fant butikkforslaget «sjarmant» og mente at «butikkene ville trekke to viktige kulturinstitusjoner ut av en gammeldags og akademisk fornem tradisjon.»³²⁰ Det var også betydelig skepsis fra universitetets side når det gjaldt det planlagte garasjeanlegget og tilstøtende bensindepot. Bensindepotet skulle plasseres utenfor selve bygget, under fortauet i Kristian Augusts gate.

Nicolai Beers forslag til et multifunksjonelt museumsbygg er kanskje det tidligste eksemplet på modernistisk museumsarkitektur i Norge. Byggherrene evnet likevel aldri å samle seg om ett felles løsningsforslag, og universitetet gikk etter hvert helt bort fra planene. Ifølge et brev fra universitetets rektor Seip den 4. april 1939, framgår det at universitetet regelrett frarådet prosjektet. Også Riksarkitekten fikk betenkeligheter og bekjentgjorde at han bare «under visse bestemte forutsetninger» kunne anbefale planen.³²¹ Universitetet anerkjente imidlertid Nasjonalgalleriets nødvendige plassbehov på Tullinløkka og at også universitetet selv, på sikt, kunne få bruk for plassen.

Thiis aksepterte modernismens estetikk og delte samtidas teknologioptimisme, men hadde ikke tro eller tid til å vente på et fullfinansiert offentlig museum. Uten tilskudd av privat kapital mente han at byggeprosjektet ville bli skutt ut i en fjern framtid. Prosjektet var på den annen side avhengig av offentlige garantier for et førsteprioritetslån. Thiis var en betinget optimist når det gjaldt statens evne og vilje til å stille slike garantier, til tross for den private planens gunstige økonomiske vilkår på det offentlige vegne: «Men vil og kan staten gjøre det og innen hvilket tidsrum? Hvem tør gjøre seg berettigede forhåpninger? Her bød det seg frem en privat plan, som med den moderne byggeteknikk, med undergravning av grunnen til industrielt bruk, som nærmere utredet, og med visse utbygninger mot gatene, Chr. IV og Chr. August, mener de å kunne finansiere foretagendet. Dette dreier sig om 2.3 millioner kroner.»³²²

Thiis hevdet selv at hovedgrunnen til universitetets avvisende innstilling til prosjektet var sammenblandingen av privat kapital og felleskapets kulturmidler. Hva som lå bak den labre støtten fra departementalt og politisk hold, er ikke undersøkt i denne forbindelse. Generelt spilte nok dårlige økonomiske tider og byggherrenes samarbeidsproblemer inn. Uansett kom krigsutbruddet 9. april 1940 til å sette et endelig punktum for planene.



Ill. 58. Nasjonalgalleriet i krigsberedskap.
Foto: Oslo Byarkiv.

Krigstrussel og evakuering

Den utenrikspolitiske situasjonen ble stadig mer dramatisk. På kulturfronten hadde signalene fra Tyskland lenge vært bekymringsfulle. Allerede våren 1933, straks etter Hitlers maktovertakelse i januar, rettet nazistene søkelyset mot kunstmuseene. Den tyske ekspresjonisten og NSDAP-medlem Emil Nolde, (1867–1956) skrev i april 1933 til den norske kunsthistorikeren Henrik Grevenor, (1896–1937) at det for tiden skjer merkelige ting i den tyske museumsverdenen. Han mente at noe kanskje var berettiget, annet muligens ikke. Nolde advarte samtidig mot å stole på de utenlandske skrekkrapportene om forholdene i hjemlandet.³²³ Han skulle imidlertid bli den kunstneren i Tyskland som fikk flest verk konfiskert. Grevenor, på sin side, var blant de få nordmenn som den gang interesserte seg for tysk samtidskunst og var med å arrangere utstillingen av nyere tysk kunst i Kunstnerens Hus i 1932.

I 1938 rapporterte avisene at flere Munch-bilder ble fjernet og solgt fra tyske museer, og at en rekke bilder

nå var på vei til Norge. Kjøperen var kunsthandleren Harald Holst Halvorsen. Utstillinger med «entartet» eller «degenerert» kunst hadde for øvrig i flere år blitt vist på ulike steder i Tyskland, en kunstpolitisk maktdemonstrasjon som toppet seg med den store utstillingen over «entartet» kunst i München, sommeren 1937.

I desember fikk Nasjonalgalleriet tilbud om å kjøpe Edvard Munchs maleri *Sommernatt ved stranden*. Selgeren var Alma Mahler-Werfel, gift med den jødiske dikteren Franz Werfel. Ekteparet flyktet, klokkelig nok, fra hjemlandet i 1938.³²⁴ Bildet, som var utstilt i Österreichische Galerie Belvedere i Wien, ble solgt til samme museum av Almas stefar, nazisten Carl Moll.³²⁵ Siden ble maleriet gjenstand for en av de lengst pågående restitusjonssakene i etterkrigstiden. Et par år seinere tilbød en annen flyktning, den avskjedigede konvertitten og museumsdirektøren ved Berliner Kunstbibliothek, den tidligere nevnte Curt Glaser, Nasjonalgalleriet å kjøpe Munchs *Musikken på Karl Johan* (1889).³²⁶



Ill. 59. Foto: *Arbeiderbladet Fram*, 15. desember 1938.



Ill. 60. Foto: *Dagbladet*, 2. oktober 1932. Gjengitt med tillatelse.

I dag:

Borgerlig flertall mot departementets vernesskattforslag. Side 1. - Nye, svære russiske styrker...

Arbeiderbladet

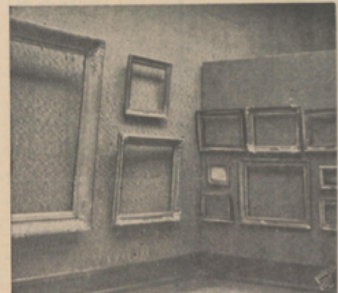
Før Social-Demokraten Hovedorgan for Det norske Arbeiderparti

Aftenutgave.

Nr. 49. Utkommer alle hverdager, lørdag 28 pr. Oslo, tirsdag 27. februar 1940. 16 avn. ukentl. Nr. 136 pr. kvartal. 57. årgang.



Et tidens tegn: kunsten evakuerer.



Den som har seg en tur innom Evakueringskontoret på den nye...

Borgerlig flertall MOT DEPARTEMENTETS vernesskatt-forslag

Den skal legges på alle skattbare inntekter, begrensnng av skatten oppover

Storsteget innkomstmot og formidlingsavgiften som er...

I det nye forslaget sitt fordelte departementet skatten over to...

Arbeiderpartiet slutter seg til departementets forslag, som vi...

I alle begrensede inntektsklasser vil skatten bli så høy...

I konsultative utvalg blir også de forslagene som har vært...

Nye svære russiske styrker trukket sammen mot Mannerheimlinja

Arnfinn forlist, mannskapet er reddet.

Skipet hadde kol-last til Moss.

Disponent H. O. i Oslo, forteller i en samtale med N.T.B. at han har fått telegram fra...

«Arnfinsen var på 800 tonn og hadde 14 manns besetning...

Det forslaget endr ingen opplysninger om årsak til forliset.

Jordbruken.

Det er kretsmaglingssaken, dommer H. J. i Oslo, som også har kalt sin partene i...

Men de vil renne hodet mot Viborg-beltets betongfort, sier sakkynndige.

Rømninga av Bjørkøy var vel forberedt og gikk for seg uten tap av menneskeliv.

Frå Arbeiderbladets utendørs medarbeider.

HELSINKI, 27. februar. Det finske hovedkvarteret melder...

«Arnfinsen var på 800 tonn og hadde 14 manns besetning...

Rainhaugene



velter i de finke høyer etter regnet av russiske granater...

Skagestad biskop i Stavanger?

Ved avstemningen fikk han 138 sf. som nr. 1, mens sogneprest Kornelius fikk 48 sf.

I dag foretog resultatet av avstemningen om ny biskop i Stavanger...

Aldri mere reaksjonært regime i Finland, om det beholder sitt sjølstende.

Midt i krigens ulvetid blir demokratiet forankret, og en helt ny innstilling til arbeiderrørsla er vokst fram



«Bakgrunnen er helt et fakt, og sørs morgesprekkt samlingstid for en...

Før Vuori ble bestemt av gløde til styremøtet i Norsk Folkeparti...

— Ja, ja, i metallindustrien, men denne oppløsningen har stor...

Vuori understreker meget sterkt at forbindelsen mellom finsk...

— Kvinne er jo i utvilsomt utvilsomt rykket inn på menneskes...

6-åringen reddet småjenta.

DRANNMEN, 27. februar. (AP) I nærheten av Høndernes ved Høndernes utløst en liten 6 år...



Holsvassdraget

Konsesjonsandragendet allerede sendt inn.

Som før meddelt vedtok Oslo bystyre sammenheng i sitt møte...

SEKKS APPEAL på påsketuren. 33 KJØTTRETTER alle 6 kr. HELLESKLAKTERIET

STOR-KO-FA's sesongsalg foregår nu! Onsdag 28/2 siste dag. 20-35 % rabatt.

III. 61. Tomme rammer i Nasjonalgalleriets saler. Foto: Arbeiderbladet, 27.02.1940.



Ill. 62. Konservator Johan H. Langaard, kommissarisk statsråd Gulbrand Lunde, direktør Jens Thiis.
Foto: *Tidens tegn*, 11.10.1940. Gjengitt med tillatelse.

Våren 1938 kom det nye, foruroligende meldinger: Hitlers militære opprusting og annekteringen av Østerrike, etterfulgt av okkupasjonen av Sudetenland. Flere europeiske museer iverksatte tiltak for å beskytte samlingene i tilfelle krig. Særlig var en luftkrig fryktet i årene før 2. verdenskrig. Erfaringene fra Italias angrepskrig i Etiopia og den spanske borgerkrigen, (1936–1939) visualisert av Picassos *Guernica*, bidro til europeiske kulturinstitusjoners forutseende sikringstiltak. Norske Museers Landsforbund etterlyste fortgang i arbeidet med å sikre kunst- og kulturskattene og advarte mot «å falle tilbake i de gamle folder, i den tro at nu kanskje går det godt en tid igjen, så vi rolig kan hengi oss til fredelige sysler.»³²⁷

Oppfordringen førte fram, og Komiteen for kulturelt beredskap ble konstituert 25. september 1938. Etter Tysklands angrep på Polen 1. september 1939 og Vestmaktene påfølgende krigserklæring, ble de første kunstverkene evakuert fra Nasjonalgalleriet i oktober. De største og mest verdifulle kunstverkene, de såkalte «riksklenodiene» ble evakuert først: J.C. Dahls *Fra Stalheim* og *Fra Fortundalen*, Thomas Fearnleys *Grindelwaldgletscheren* og *Labrofossen ved Kongsberg*, Christian Krohgs *Albertine i politilegens venteværelse* og Edvard Munchs *Vår*.³²⁸ Flere kunstverk fulgte utover høsten 1939 og våren 1940. Samtidig ble det iverksatt forsterkninger og sikring av musets kjeller. Jens Ferdinand Willumsens *Efter Stormen* og Harald Sohlbergs *Vinternatt i Rondane* ble satt i museets splintsikre kjellerrom, fordi man var redd de ikke ville tåle flyttingen. Før invasjonen av Norge 9. april 1940 var 57 kasser med kunst allerede sendt i trygghet til Hadeland Folkemuseum. *Arbeiderbladets* hovedoppslag i februar 1940 visualiserte det storpolitiske alvorret som nå hadde innhentet Nasjonalgalleriet: et symbolsterkt foto av tomme billedrammer fra museets evakuerte saler.

Samme år var Nasjonalgalleriet vertskap for støtteaksjonen «Kunstnernes Finlandshjelp», etter Sovjetunionens angrep på Finland 30. november 1939. Kunstverkene var gaver som skulle auksjoneres bort til støtte for kunstnerkollegaene i øst. Edvard Munch bidro med ti grafiske arbeider, Vigeland med ti tresnitt.³²⁹ Vinterkrigen vakte stort engasjement i Norge, og i februar-mars 1940 åpnet også en vandreutstilling med verk av finske kunstnere. Kongens og kronprinsessens tilstedeværelse på åpningen ga arrangementet offisiell tyngde og signaliserte hvor sympatien lå her til lands.

Et annet mørkt kapittel var skjebnen til den tysk-jødiske familien Elias. I desember 1938 flyktet enken Julie Levi Elias og sønnen Karl Ludwig Elias, fra Berlin til Oslo. Med seg hadde de deler av en i utgangspunktet betydelig kunstsamling, som den avdøde ektemann og far, Julius Elias, hadde bygget opp. Jøder hadde ikke status som politiske flytninger i Norge og dermed store vansker med å få oppholdstillatelse. Selv utenriksministeren, Halfdan Koht og familiens gode venn, fant det nødvendig å appellere spesielt til fordel for Elias-familien overfor norske myndigheter når det gjaldt familiens søknad om midlertidig oppholdstillatelse. Foruten å være en kjent Ibsenforsker, var Julius Elias blant Munchs tidlige støttespillere dengang kunstneren som ung oppholdt seg i Tyskland.³³⁰



Ill. 63. Julius Elias, kunsthistoriker, ca. 1925.
Foto: Katalog Berlin München, 1996 / Manet bis van Gogh.

Hvor mange verk kunstsamlingen til familien Elias opprinnelig inneholdt, er ikke kjent, heller ikke nøyaktig hvilke arbeider som ble tatt med til Norge. Vi vet imidlertid at samlingen blant annet bestod av verk av Paul Cézanne, Edouard Manet, Claude Monet, Camille Pissaro, Henri de Toulouse-Lautrec, Max Liebermann, Käthe Kollwitz og Edvard Munch. Fem av maleriene ble stilt ut i Nasjonalgalleriet i januar 1939. Etter krigen var både mor og sønn døde. I 1961 mottok museet en gave fra Nasjonalgalleriets Venner, akvarellen *Venezia* av Paul Signac, et verk som opprinnelig stammet fra Elias-samlingen.³³¹

Krig, kunst og kulturkamp

Hvilke følger fikk okkupasjonen 1940-45? Nasjonalgalleriet fanget nokså snart etter okkupasjonen både de norske og tyske nasjonalsosialistenes oppmerksomhet. Kunst og kultur stod svært sentralt i NS-ideologien og deres selvforståelse var uløselig knyttet til politikk, propaganda og kamp. Under den tyske okkupasjonen av Norge ble kunst og kulturfeltet forsøkt endret på radikalt vis for å iverksette NS-regimets totalitære ambisjoner. Gjennom ensretting og nazifisering skulle i prinsippet alle viktige samfunnsinstitusjoner i både stat og kommune nyordnes. Nasjonalgalleriet var i denne sammenheng en symbolsterk institusjon i et tradisjonsrikt bygg, noe de nye makthaverne visste å utnytte. Museet ble tiltenkt rollen som selve flaggskipet på veien mot det nasjonalsosialistiske tusenårsriket. Hvordan manifesterte den offisielle kunstpolitikken seg i Nasjonalgalleriet under krigen? Hvilke konsekvenser fikk regimeendringen for museets bygning, samlinger og virksomhet? Ble omorganiseringen av museet møtt med motstand? (ill.42)

«Utstillingsplanen av 1940»

Det første varselet om at okkupasjonen ikke bare var territoriell, men også ideologisk, fikk Nasjonalgalleriet i august 1940: Da forlangte det tyske sikkerhetspolitiet en liste over museets kunstinnkjøp de siste ti årene.³³² Åtte år med Hitler ved makten hadde vist at nazistenes slagmark omfattet alle livets områder, inkludert det kunstpolitiske. Konfiskeringer, destruksjoner og salg fra offentlige og private kunstsamlinger, trusler og oppsigelser av ansatte med jødisk opphav eller personer et avvikende kunstpolitisk syn, eskalerte utover 1930-tallet. Det hele toppet seg med den tidligere nevnte «Entartete»-utstillingen i 1937.

Mens frigjøringskampene fortsatt pågikk i Nord-Norge, tok Nasjonalgalleriets konservator, Johan H. Langaard (1899–1988), sammen med seks profilerte kunstnere initiativ til en av de største utstillingene av moderne og eldre kunst som har vært vist her i landet: «Utstillingsplanen av 1940».³³³ Alle kunstnere med stemmerett i Bildende Kunstneres Styre kunne delta, og arrangementet var et samarbeid mellom Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet, Kunstnernes Hus og Kunstnerforbundet. Hensikten var å vise «kunsten og dens egenartede styrke på bred basis for derved å slå et slag for dets økonomi til glede for både publikum og kunstnere.»³³⁴ Utstillingen måtte imidlertid forhåndsgodkjennes av Administrasjonsrådet, okkupantenes samarbeidsorgan, og det gjaldt å ligge lavt i terrenget. Ved å fokusere på økonomi, sammen med en usedvanlig lite fengende utstillingstittel, framstod arrangementet nøytralt og upolitisk. Ifølge kunsthistorikeren Ole Rikard Høisæther ble Arne Ekeland oppfordret til å utvise forsiktighet ved utvelgelsen av sine bidrag.³³⁵ Arrangørene balanserte således hårfint i en markering som utvilsomt må tolkes som et politisk statement: «Er norsk billedkunst i besiddelse av de egenskapene, som gjør at den fortjener oppmerksomhet også i vanskelige tider?» spørres det retorisk i forordet til utstillingskatalogen. Gulbrand Lunde, kommissarisk statsråd i Josef Terbovens nye NS-dominerte regjering, skulle snart besvare dette spørsmålet med et klart nei for samtidskunstens vedkommende. Ved denne anledningen nøyde han seg med å kaste glans over åpningen, som fant sted den 10. oktober. Statsråden fikk imidlertid ingen talerstol, arrangørene valgte klokkelig å avstå fra noen åpningsseremoni. Med det norske flagget svaiende foran hovedinngangen, strømmet publikum til. Ifølge avisene førte utstillingen til et rekordbesøk, om lag 24 000 så utstillingen mellom 10. oktober til 24. november 1940.

Nazifisering og motstand

Samme høst fikk Nasjonalgalleriet innkjøpsforbud av kunst.³³⁶ Nasjonalgalleriets råd tolket forbudet dithen at dette kun gjaldt innkjøp foretatt med statlige midler, ikke ved bruk av egne fondsmidler.³³⁷ I desember kom et nytt pålegg, denne gang fra selveste Der Reichskommissar Terboven, Hitlers representant i Norge. Han forlangte å bli holdt løpende orientert om museets planlagte virksomhet, spesielt når det gjaldt framtidige utstillinger.³³⁸ Videre trakk det nyopprettede Kultur- og folkeopplysningsdepartementet utlysningen av direktørstillingen tilbake og anmodet den nå 70-årige Jens Thiis om å fortsette i stillingen inntil videre. Den 1. august 1941 ble den regimevennlige Søren Onsager innsatt som museets nye direktør og departements forlengede arm. I tråd med den såkalte «nyordningen» av samfunnet, det vil si den politiske ensrettingen av offentlig forvaltning, var Nasjonalgalleriet nå direkte underlagt ettpartistaten.

At valget falt på den 64-årige Onsager, var ikke tilfeldig, selv om han ennå ikke var NS-medlem.³³⁹ Heller ikke Onsagers frimureri av 8. grad var til hinder, til tross for nazistenes forfølgelse av frimurerne, som ble sidestilt med jøder, katolikker og kommunister. Onsager var kjent som en moderat og nasjonalt orientert modernist som kunstnerisk var noe akterutseilt. Som vi så i striden rundt de «gotiske hoder», var han dessuten sterk motstander av overdreven «fremmed innflytelse». Ideologisk hørte han til den nasjonale og kristne fløyen av NS, som kulturministeren også selv tilhørte. Onsagers etter hvert marginaliserte karriere fikk et uventet oppsving under NS-regimet da han ble belønnet med flere sentrale stillinger i norsk kunstliv: høsten 1940 ble han tildelt vervet som malernes representant i «Det midlertidige konsultative råd», det senere «Norges kulturråd». Det nye regimet begunstiget ham også med et lenge etterlengtet professorat i malerkunst ved Statens Kunstakademi.

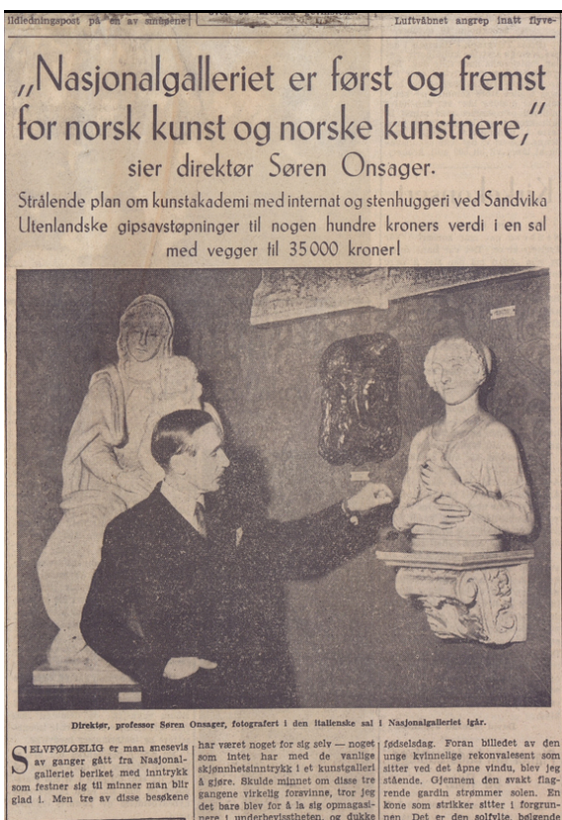
Hvordan ble reaksjonene i museet på ansettelsen av Onsager?

De fleste ansatte leverte sine avskjedssøknader kort tid etter direktørens tiltredelse, mens lederen av Kobberstikk- og håndtegningsamlingen, Eli Ingebretsen Greve, ga seg i første omgang ikke uten kamp. I et brev til departementet redegjorde Onsager detaljert for Greves «aksjoner»: hun nektet å

avlegge direktøren visitt, hun tok ikke interne telefoner og låste seg inne i Kobberstikk- og håndtegningsamlingen under påskudd av ny-montering av samlingen. Hun nektet også å holde foredrag eller arrangere utstillinger hvor også nazister deltok. Hun overholdt ikke innkjøpsforbudet og nektet å låne ut et fullstendig kunsthistorisk materiale til en viss Dr. Eduard von Gudenrath fra Reichskommissariat, som arbeidet med et verk om norsk malerkunst før 1900.³⁴⁰ Greve forlot museet i protest januar 1942 og ble etterfulgt av NS-medlemmet, grafikeren og tegneren Nini Bø (1898–1981). Hun hadde ingen betydelig kunstnerisk karriere å vise til, men var en svoren tilhenger av NS og en gammel Quisling-beundrer.³⁴¹ Til sammen ble ni NS-sympatisører ansatt under Onsager. I tillegg ble Nasjonalgalleriets råd og innkjøpskomité skiftet ut med NS-medlemmer høsten 1941, inntil direktøren overtok både rådets og innkjøpskomiteens funksjoner i 1944. Nasjonalgalleriet ble da underlagt et reint førerregime.



Ill. 65. Nini Bø, konservator i Kobberstikk- og håndtegningsamlingen. Foto: *Aftenposten*, 27.05.1942. Gjengitt med tillatelse.



Ill. 64. Søren Onsager, «Nasjonalgalleriet er først og fremst for norsk kunst og norske kunstnere». Foto: Avisklipp, Nasjonalmuseets arkiv.

Ble Nasjonalgalleriet et utstillingsvindu for kunstsynet til NS?

Svaret på dette kan være både ja og nei. Onsagers mål var å gjøre Nasjonalgalleriet til det nye regimets kunstpolitiske spydspiss og erklærte at hans fremste oppgave var «å kjøpe inn kunstverker av alle de malere, billedhuggere og grafikere som ble holdt utenfor i Thiis-maktens mange år.»³⁴² Men prisene var høye og utstillingene få. Onsager beklaget at kunstnerne ikke lenger holdt separatutstillinger, men solgte sine beste bilder direkte fra atelierene. Dessuten kom det knapt noen tilbud til museet fra kunstnerne selv, her var deres politiske innstilling avgjørende, mente han.³⁴³ Sett i lys av debatten som har pågått om mulig etterbruk av Nasjonalgalleriet, er det interessant at også Onsager hadde planer om å opprette et portrettgalleri i museet. Som Kulturrådets representant var Onsager også involvert i ulike kunstpolitiske saker vedrørende billedkunstfeltet, utover det egentlige museumsarbeidet. Blant annet gjaldt dette omorganiseringen av undervisningen ved Kunstakademiet, hvor han selv fungerte som lærer, samt tildelinger av stipender og priser for kunstnere, inspeksjoner av kunsthandlere, omsetningsavgift på kunst og i arbeidet med en ny malerilov som skulle regulere kunstmarkedet. Her var Onsager på linje med BKS som i 1938 hadde forsøkt å innføre restriksjoner mot at mindreverdig utenlandsk kunst skulle oversvømme det norske markedet. Maleriloven av 1942 forutsatte at alle som var involvert i å omsette eller vise kunst, måtte ha godkjenning, og det skulle innføres en omsetningsavgift på kunst som skulle komme kunstnerne til gode.³⁴⁴ Planene om en utvidelse av museet på Tullinløkka stod også på dagorden. Beers art deco-inspirerte modernisme ble forkastet til fordel for monumental 1920-talls klassisisme. På Onsagers oppfordring tegnet byarkitekt og NS-medlem, Frithjof William Rode, i 1942 flere alternative forslag til et felles bygg for Historisk Museum og Nasjonalgalleriet.

Bygget skulle romme både samtidskunst og en skulpturhall, mens det gamle museum skulle bli «som et verdig Louvre».³⁴⁵ Det ble også tatt høyde for en utvidelse av universitetet og universitetshagen. I september 1943, under åpningen av «Norges kulturting», departementets rådgivende organ, ble det offentligjort planer for en arkitektkonkurranse, men dette rant ut i sanden.³⁴⁶



Ill. 66. Snorreutstilling i Nasjonalgalleriet, 1941.
Foto: Reichskommissariat Bildarchiv / Riksarkivet.



Ill. 67. Åpning av «Kunst og ukunst-utstillingen».
Foto: Stillbilde fra *Filmavisen*, 1942 / Vidar Ibenfeldt.



Ill. 68. Fra ukunstavdelingen i Kunst - og ukunstutstillingen. Fra venstre: Direktør Søren Onsager, minister Axel Stang og Marie Lunde.
Foto: Arbeiderbevegelsens arkiv / Ukjent.



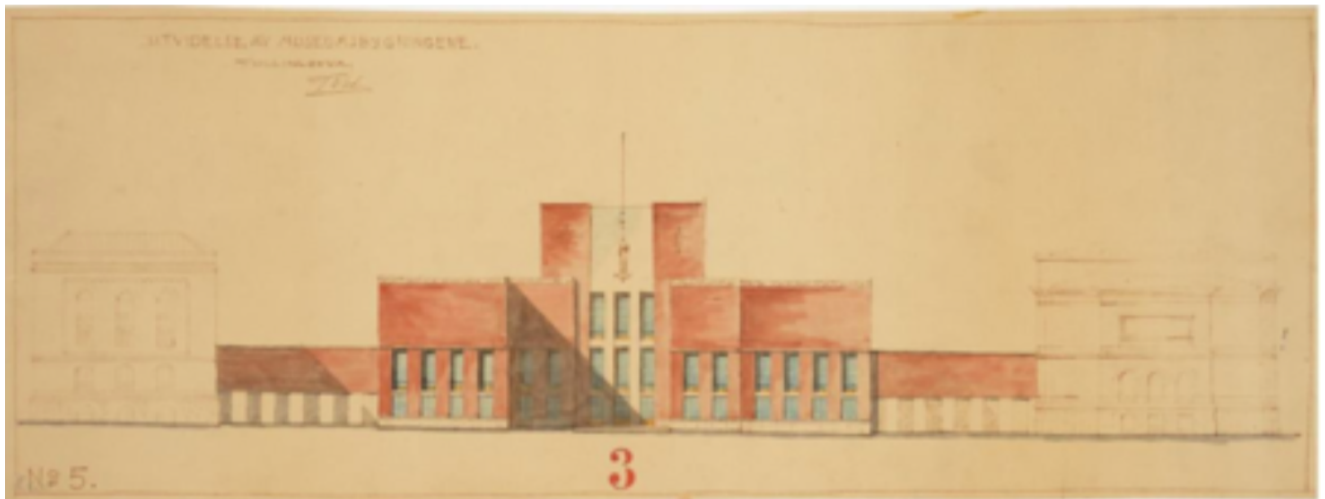
Ill. 69. Entartete Kunst, München, 1937.
Foto: «Degenerate Art: The Fate of Avant-Garde in Nazi Germany», 1991 / Ukjent.

Evakueringen av samlingene fortsatte etter krigsutbruddet i Norge. Fra museets kjeller ble kunstverkene fraktet videre til Hadeland Folkemuseum og Bagn bygdesamling i Valdres. I 1944 ble det sprengt ut nye underjordiske lagerrom i Kongens Gruver, utstyrt med elektrisk lys og varmeovner. Høsten 1944 ble kunstverkene, med unntak av åtte kasser, overført fra Hadeland og Bagn til Kongsberg.³⁴⁷ Selv om samlingen ble flyttet fortsatte utstillingsvirksomheten, men naturlig nok i mindre grad enn tidligere, og det ble fortrinnsvis vist reproduksjoner. Malerisamlingen hadde vært stengt siden invasjonen, mens avstøpningsamlingene, «Kobberstikken» og biblioteket holdt åpent for publikum. Okkupantene bidro også selv med utstillinger i Nasjonalgalleriet. Luftkommando Norwegens arrangerte utstillingen «Schaffen und Gestalten in der Luftwaffe» («Skaperkraft og formgivning i Luftvåpenet»). Dette var soldatkunstnere, både profesjonelle og amatører, som viste egne tegninger, akvareller og oljemalerier. At det tyske luftvåpenet også gjorde seg gjeldende på kunstscenen kan kanskje være overraskende, men den ariske rases overlegenhet handlet ikke bare om militær styrke og slagkraft, den skulle også framelskes og synliggjøres i den enkelte soldat.³⁴⁸

Denne «soldatutstillingen» var imidlertid ikke noe særtilfelle, tilsvarende utstillinger ble vist i museer og gallerier over hele det okkuperte Europa.

Soldater og kunstnere var likestilte i den overordnede militære og ideologiske kampen, og kunstneriske oppgaver kunne inngå som en del av militærtjenesten. Også norske frontsoldater fikk vist fram sine egne arbeider i museet. I anledning «Snorredagen» den 23. september 1941, ble det etter departementets ønske utstilt reproduksjoner av tegninger fra Snorres kongesagaer i museets annen etasje. Flere mindre utstillinger med akvareller, tegninger og grafikk ble vist i løpet av krigsårene, blant annet arbeider av Bernt Grønvold, Rolf Lunde og Johan Fredrik Berg. Men ettersom også kunst på papir var nedpakket i magasinet eller evakuert, var mulighetene for å vise verk fra egne samlinger begrenset. Kunsthistoriker Kathrine Lund har undersøkt hvorvidt Nini Bøs politiske overbevisning kom til uttrykk i utstillingsprogrammet, men som Lund påpeker, var fraværet av NS-godkjent samtidskunst påfallende. Hovedsakelig ble det vist «upolitiske» utstillinger, preget av hennes interesse for det religiøse og historiske, med reproduksjoner fra kunsthistoriens største navn, som Rembrandt (van Rijn), Leonardo da Vinci, Michelangelo (di Lodovico Buonarroti) og Albrecht Dürer. Bø var imidlertid både en ivrig og dyktig formidler, og Nasjonalgalleriets utstillinger ble promotert i flere «medier»; intervjuer, kataloger, omvisninger og film.³⁴⁹

I anledning av at både Edvard Munch og Halfdan Strøm fylte 80 år i 1943, ønsket Onsager å hedre dem med hver sin store, retrospektive utstilling. Ingen av utstillingene ble realisert. For Munchs vedkommende gjaldt dette en grafisk utstilling, noe kunstneren av slo grunnet svekket helse.³⁵⁰ En planlagt retrospektiv utstilling av 70-års jubilaranten Olaf Gulbransson ble også droppet.



Ill. 70. F.W. Rodes utkast til bebyggelse av Tullinløkka, Nasjonalmuseets samlinger.
Foto: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli.

Kunst og ukunst

Det var gjennom tre store propagandautstillinger, alle vist i løpet av 1942, at det nasjonalsosialistiske kunstsynet for alvor manifesterte seg. Dette var også året da NS var på høyden av sin makt og formelt ble et regjeringsparti, med Quisling som ministerpresident og statsoverhode.

24. april 1942 var det en stolt Onsager som ønsket publikum velkommen til den mest omfattende utstillingen i museet under krigen og den største manifestasjonen av NS-regimets kunstpolitikk. Inspirasjonskildene var propagandautstillingene «Entartete Kunstausstellung» og «Grosse Deutsche Kunst», begge vist i München i 1937.

Det var kulturministeren som ga Onsager i oppdrag å sette den norske «billedstormen» ut i livet. Ifølge Lunde lå norsk kunstliv under for en allmenn dekadanse, og dette skulle være første skritt for å rydde opp og renske ut det som fantes av «entartete» verk og andre «uheldige innkjøp» de seinere år.



Ill. 71 og 72. Oppslag i Wacht im Norden. På det første bildet ses Edvard Munchs «Vår» og på det neste beundrer tyskere Gustav Vigelands «Mor og barn».

Foto: © Deutsches Historisches Museum/ I. Desnica. Gjengitt med tillatelse.

Utstillingen representerte NS sitt offisielle kunstsyn, uttrykt gjennom Onsagers egne kunstneriske preferanser – en «nasjonal» og «sunn» naturalisme. Ifølge Onsager var det to saker som i de seineste årene i særlig grad hadde forstyrret den hjemlige kunstscenen, en utvikling som Jens Thiis i vesentlig grad hadde bidratt til: fransksnobberiet og den internasjonale jødekunsten. Ifølge nazistisk ideologi var modernismen nettopp et resultat av den såkalte kulturbolsjevismen, eller «jødeoppskriftene som flommet inn over oss».

Utstillingen skal ha vært den eneste i sitt slag utenfor Tyskland og Østerrike. Initiativet kom fra hjemlige NS-kretser, men meningene var delte om hvorvidt en slik stigmatiserende utstilling ville tjene hensikten. Sjokkeffekter og bruk av enkle, binære begrepspar som godt og ondt, var imidlertid vanlige grep i nasjonalsosialistenes propagandastrategi.

138 verk av 82 kunstnere var med på utstillingen, og alle verkene tilhørte Nasjonalgalleriet. Hensikten var å vise den norske, nasjonale utviklingen, fra storhetstiden på 1800-tallet fram til «utglidningen» som kulminerte med de modernistiske kunstretningenes gjennomslag i Norge på 1920- og 30-tallet. Noen utenlandske arbeider var for øvrig tatt med for å synliggjøre deres «mindreverdige karakter».³⁵¹

Utstillingen ble pedagogisk inndelt i «kunst», «ukunst» og «svak kunst». «Ukunsten» skulle ses side om side med «gode ting». Bare slik kunne publikum fullt ut fatte hvilken misere og forfall de her var vitne til. Onsager beklaget at forfallet ikke kunne synliggjøres fullt ut, ettersom mange av bildene var nedpakket og evakuert. Utstillingen kan ses som et motsvar til «Utstillingsplanen av 1940», som også oppsummerte linjene i utviklingen av norsk kunst, med perioden 1914 til 1940 som tyngdepunkt.

Begrepet «ukunst» var den norske oversettelsen av det tyske «entartete», som innebar at avvik fra godtatte normer ble stemplet som nedbrytende, syke, perverse og umoralske. Til grunn for tankegangen lå et sosio-biologisk og raseorientert samfunnssyn, også i moralsk og kulturell forstand. Formalt var de modernistiske retningene kjennetegnet ved sin oppløsende tendens, deformering og disharmonisering. Innholdsmessig var denne kunsten gjerne innrettet mot det støtende, ubehagelige og nedbrytende. For Onsager gikk den nasjonale linjen fra J.C. Dahl og nasjonalromantikerne, til Hans Heyerdahl, Gerhard Munthe, Harriet Backer, Kitty Kielland, Harald Sohlberg, Halfdan Egedius, Nikolai Astrup og Anders Svarstad, samt til Christian Krohg og Edvard Munch. At de to sistnevnte ble innlemmet i den nasjonale kanon, er kanskje mer overraskende, ettersom en tydelig nasjonal profil ikke kjennetegnet deres kunstneriske prosjekter. Men som nyimpresjonist fulgte Onsager i Krohgs og Munchs kunstneriske fotspor.

I Tyskland ble Munchs arbeider imidlertid stemplet som entartete og verkene solgt fra museenes samlinger. Paradoksalt nok ble Munch samtidig genierklært av tysk presse i Norge. For NS var han det mest betydelige nasjonale ikonet og representert med hele fire malerier på utstillingen: *Kunstnerens søster* (1884), *Vår* (1889), *Pikene på bryggen* [nåværende tittel: *Pikene på broen*] (1901) og *Hvit natt* (1900-1901). Riktignok var disse maleriene ikke blant Munchs mest eksperimentelle og slik sett temmelig fri for enhver provokasjon. Munch og Gustav Vigeland var for øvrig utstillingens to eneste levende kunstnerne som skulle representere den offisielle nazistetikken. Ingen av de såkalte forbilledlige verkene var nemlig nyere enn 1901. Det var derfor den eldre kunsten som ble referanseramme for «ukunsten», og ikke «sunn» samtidskunst, slik tilfellet var i Tyskland.



Kunsthistorikeren Arild Hartmann Eriksen har analysert Onsagers utvelgelsesmetode.³⁵² Var det form- eller innhold eller politisk ståsted som kvalifiserte til «entartet»-stempelet? «Ukunst»-kategorien bestod hovedsakelig av verk fra 1920- og 30-tallet. Kai Fjell, Reidar Aulie, Willi Midelfart, Aage Storstein, Olav Strømme og Gert Jynge var blant de «degenererte» kunstnerne som alle, i større eller mindre grad, stod i gjeld til Onsagers uakseptable modernistiske retninger. Tematisk var imidlertid de fleste arbeidene ikke særlig kontroversielle, og kun få verk falt innunder det Onsager definerte som skadelig innhold; kommunistisk propaganda, angrep på kristne verdier og moral, samt framstillinger av deformerte eller sykelige kropper.

Ill. 73. Godkjent kunst.
Christian Krohg, «Mor og barn», 1883.
Nasjonalmuseets samlinger.
Foto: Nasjonalmuseet / Jacques Lathion.



Ill. 74. Godkjent kunst. J. C. Dahl, *Stugunøset på Filejell*, 1851.
Foto: Nasjonalmuseets samlinger / Jacques Lation.



Ill. 75. Gert Jynge, *Gårdbruker*, 1937.
Foto: Nasjonalmuseets samlinger / Børre Høstland.



Ill. 76. Willi Middelfart, *Politiet angriper*, 1932.
Foto: Nasjonalmuseets samlinger / Jacques Lathion.

I kategorien «svak kunst» ble det vist dårlige innkjøp av delvis gode malere. Her dominerte de nasjonalt orienterte Matisse-elevene, blant andre Henrik Sørensen, Jean Heiberg, Axel Revold, Per Deberitz, og Per Krohg. Også en del utenlandske malerier var med her. Verkene bestod hovedsakelig av noe mer naturtro framstillinger enn i «ukunst»-avdelingen og kjennetegnes ellers av helt harmløst innhold. At også bilder med en nasjonal og NS-vennlig ikonografi kunne stemples som svake, tyder på at formale kriter veide tyngst, konkluderer Hartmann Eriksen. Dette forsterkes av at arbeider av tre av kunstnerne, Per Krohg, Rudolph Thygesen og svensk-jødiske Isac Grünewald, både ble definert som «ukunst» og som «svak kunst».353



Ill. 77. Isac Grünewald, *Riddarholmskyrkan*, 1914. Nasjonalmuseets samlinger.
Foto: Nasjonalmuseet / Børre Høstland.



Ill. 78. Henrik Sørensen, *Fra Krøkje i Lom*, 1933. Nasjonalmuseets samlinger
Foto: Nasjonalmuseet / Jacques Lathion.

Ifølge NS sitt kunstsyn stod de klassiske idealene for skjønnhet, formsans og moral for fall, og hovedårsakene var på den ene side fransk dekadanse og på den andre side den jødiske rasens kulturelle infisering av samfunnet. Sett i lys av Onsagers kraftige antisemittiske retorikk lar han likevel her raseproblematikken underordne seg det formale ettersom «fullblodsjøden» Grünewald, ble kategorisert som både «entartet» og som «svak». I Tyskland var nemlig all kunst utført av jøder entartet per. definisjon, selv om det kun var seks stykker med jødisk bakgrunn på utstillingen i München. Politisk orientering var også av underordnet betydning, ettersom kunstnerne flest tilhørte venstresida, eller var i opposisjon til NS-regimet. Emil Nolde er et tysk eksempel på at ideologisk tilhørighet ikke nødvendigvis reddet kunstnerskapet. På den annen side, verken i Norge eller i Tyskland, opererte man med en fast estetisk mal eller konsistente ikonografiske konvensjoner for hva som skulle defineres som «entartet».

«Ukunsten» ble etter visningen i Oslo sendt på vandring til kunstforeningene i Trondheim, Bergen og Stavanger, også turneen var etter tysk mønster. På grunn av krigen var det bare selve «redselskabinettet» som ble sendt av gårde. Den akseptable, gode kunsten måtte derfor suppleres med tilsvarende verker lokalt.

Onsager håpet at utrenskningen i Nasjinalgalleriet skulle følges opp av andre museer og samlinger, og at utstillingen ville gi publikum en anledning til selv å ta standpunkt til hva som var rent og ekte i kunsten og hva som var produkter av «uheldig skoleri». Utstillingen rettet seg ellers i stor grad mot kunstnerne selv og var kommet i stand for å hjelpe «vill-ledte» unge malere til å komme seg bort fra de «entartete» retningene som hadde influert malerkunsten de siste årene.

Onsager innrømmet likevel «at de fleste norske kunstnere var sunde på bunnen». Norsk modernisme var utvilsomt mer konform og provinsial, mindre provokativ og langt mindre innflytelsesrik, enn i de fleste andre land. Utstillingen kunne imidlertid gi inntrykk av at norsk modernisme, det vil si opposisjonen til den dominerende franskorienterte tendensen, spilte en større rolle enn den faktisk gjorde i norsk kunstliv. I virkeligheten var det få norske kunstnere som tilhørte disse grupperingene. Ekspresjonisme, surrealisme, dadaisme og kubisme fikk tross alt meget beskjedent gjennomslag her til lands, ettersom de i for stor grad brøt med samtidens rådende kunstsyn. Dette avspeilet seg også i Nasjonalgalleriets innkjøpspolitikk. Det var først på 1970- og 80-tallet at Nasjonalgalleriet i større grad gikk inn for å supplere samlingene med verk fra mellomkrigstidens norske modernister.

Onsagers noe vilkårlige og banale utvalgskriterier hadde som premiss at all god kunst skulle være «sunn», eviggyldig og mer i tråd med klassiske akademitradisjoner. Disse normative og autoritære retningslinjene som fratok kunstfeltets dets autonomi, peker likevel på noen prinsipielle sider som også har relevans i dag: Når og hvor blir kunst en trussel? Har kunstneren et etisk og moralsk ansvar? Er det en forbindelse mellom estetikk og etikk? Noe av det mest foruroligende ved nazistenes kunstsyn var koblingen til rasehygiene, slik Onsager gjorde da han siterte fra Hitlers åpningstale ved utstillingen i München: «Disse stakkels entartete kunstneres mennesketype er alt sammen bare krøplinger og vanskapninger».

Onsagers nidkjære kunstpolitiske korstog må også ses i ly av at han nå fikk anledning til å slå tilbake mot den dominerende kunsteliten som han hadde vært i konflikt med siden midten av 1920-tallet. Kritikken rettet seg mot de fleste av hans samtidige kunstnerkollegaer og spesielt mot de såkalte Matisse-elevene. I særlig grad kom dette til uttrykk i forbindelse med det ledige professoratet etter Christian Krohg i 1925, som ble kuppet av «en overmektig klikk» av «kultursnobber og «spyttslikkere» til fordel for Axel Revold. Dette førte til en uoprettelig bitterhet hos søkerne som ikke nådde opp; Søren Onsager og Anders Svarstad. Striden rundt de «gotiske hoder» var en annen tapt kamp, hvor hovedingrediensene var – foruten ærekrenkelser og fornærmelser – rettet mot direktørens frankofile kunstsyn, pengeforbruk og ekstravaganse.

Norges nyreising og Hirdutstillingen

De to neste propagandautstillingene, «Norges nyreising» og «Hirdutstillingen», åpnet begge den 25. september 1942. Disse visualiserte i enda større grad bredden i de politiske, ideologiske og samfunnsmessige sidene ved nazistenes totalitære kulturkamp, samt de mer folkelige og folkloristiske sidene ved NS. Dette var rene NS-arrangementer som inngikk som en del av propagandaapparatet i anledning partiets 8. Riksmøte, og – som til Onsagers irritasjon – la beslag på hele museets utstillingsareal, både i første og andre etasje.³⁵⁴

Norges nyreising kom i stand på kulturminister Gulbrand Lundes forlangende, og skulle demonstrere hva NS hittil hadde utrettet innen ulike nærings- og samfunnssektorer og planene framover. Kunstnerisk ansvarlig for utstillingen var tegneren og reklamemannen Harald Damsleth, som også for øvrig visualiserte store deler av NS sin propagandavirksomhet. Han stod selv bak flere av de monumentale veggdekorasjonene i utstillingen, samt reklameplakater og logo.³⁵⁵ Ved Nasjonalgalleriets inngangsparti ble det satt opp en tredimensjonal gjenskapning av utstillingslogoen: En takstol, formet som en dobbel N, toppet med en granbusk, som symboliserte at det nye Norge nå feiret kranselag. Foajeens trappehall var flankert av to relieffer av Guttorm Pedersen, før publikum møtte Damsleths monumentale fondbilde, utført i et fargesprakende, surrealistisk og dynamisk formspråk, som igjen understreket kraftpotensialet og framtidsvisjonene til NS. Hovedmotivet var en liten gruppe menn og kvinner som ble utstyrt med passende attributter for samfunnsnyttig tjeneste, der kjernefamilien dannet sentrum.



Ill. 79. Kranselag. Nasjonalgalleriets inngangsparti, «Norges Nyreising».
Foto: Reichskommissariat Bildarchiv / Riksarkivet.

«Norges nyreising» ble lagt opp etter samme dramaturgiske logikk som i «Kunst og ukunst»: Etter å ha anskueliggjort forfedrenes rike arv fra vikingskip og kirke- og byggekunst, viste man fram forsømmelsene, forfallet og vanstyret.

Det var den russiske flyktningen, teatermaleren og avantgarde-kunstneren Alexey Zaitzow som fikk ansvaret for å visualisere elendigheten. Fondbildet viser en familie på vei mot en stadig mørkere framtid, truet av farlige krefter. Vi ser et skjelett i lystig dans, sammen med en påfallende krokneset mann med hov-lignende føtter, en delvis avkledd kvinne og en russisk soldat. Dette var ekstermaliseringen av det verdensomspennende jødiske komplottet: Den dødelige cocktailen av internasjonal kapitalisme, marxistisk bolsjevisme og et allment moralsk forfall. Forfallsrommet var også utstyrt med en statue av en mørkhudet mann og en menorah, den sjuarmede jødiske lysestaken, mens skjeve veggtekster, fotografier og avisclipp vitnet om den skakkjorte demokratiske samfunnsmodellen.³⁵⁶

I «Førersalen», som var utstillingens høydepunkt, åpenbarte nasjonalsosialistenes apokalyptiske kunst- og samfunnssyn seg. Som en frelsende Messias-skikkelse markerer Wilhelm Rasmussens byste av Quisling midtpunktet, foran Christian Krohgs maleri av Leiv Eriksson, som viser vei mot nytt land. I ny og vital form skulle storhetstida fra år 1000 nå få sin renessanse – igjen kunne Norge sette kurs mot ei ny og løfterik framtid med Føreren som garantist.



Ill. 80. Førersalen i «Norges Nyreisning», 1942.
Reichskommissar Bildarchiv / Riksarkivet.



Ill. 81. Konservator Nini Bø viser
miniterpresident Quisling og tyske offiserer
rundt i utstillingen «Norges Nyreisning».
Foto: Stillbilde fra *Filmavisen* 1942 / Vidar
Ibenfeldt. Gjengitt med tillatelse.



Ill. 82. Norges Nyreisning, Alexey Zaitzov, *Vegen vi gikk*, 1942.
Reichskommissariat Bildarchiv / Riksarkivet.

Hirdutstillingen var viet billedkunst, skulptur, håndverk og husflid. Hirden var partiets halvmilitære stormtropper, men var også tiltenkt en framtreddende posisjon som kulturelle rollemodeller i det nye Norge.



Ill. 83. Fra Hirdutstillingen, 1942.
Gjenstander fra Romsdal.
Gjengitt med tillatelse.



Ill. 84. Gudbrand Lunde (t. v.) beskuer norske arbeider. Gjengitt med tillatelse.



Ill. 85. Sigrun Fogstad, «Heil og sæl», ukjent årstall. Stillbilde, Filmavisen, NRK.
Foto: Vidar Ibenfeldt. Gjengitt med tillatelse.

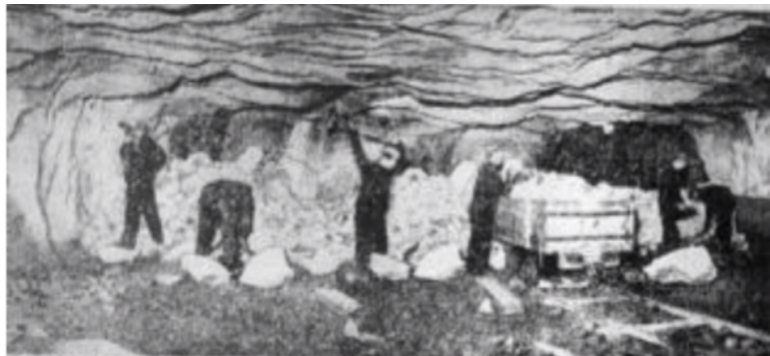


Ill. 86. Stillbilde, Filmavisen, NRK.
Foto: Vidar Ibenfeldt. Gjengitt med tillatelse.

Hirden skulle bidra til å vekke til live folkets åndelige fornyelse og gjenopprette troen på stammens og enkeltmenneskets kreative evner. Bortsett fra skulptørene Guttorm Pedersen og Jens Munthe Svendsen, var hirdutstillingen i all hovedsak amatørernes og bygdefolkets arena, der husflidsprodukter og folkekunst dominerte. Spesielt stod treskurd og vevnad høyt i kurs, ettersom dette var noe av det mest autentiske Norge kunne by på, med sine ubrutte tradisjoner tilbake til norrøn tid. Dyrkingen av norsk folkekultur var en nødvendig bestanddel i legitimeringen av den germanske rasens kulturelle overlegenhet og synet på nasjonen som en organisk enhet. Parallellene er her klare til den tyske anti-urbane Völkisch-bevegelsen, der interessene kretset rundt de germanske kulturelle og rasemessige røttene, kunsthåndverk, gamle byggetradisjoner og norrøn mytologi.³⁵⁷

Oppnådde Quisling-regimet det kunstpolitiske løftet de ønsket?

Nazistenes kunstsyn favnet bredere enn kun til estetiske preferanser. Kunstsynet var like mye koblet til politikk, folk og rase. Nasjon og folk ble gjerne oppfattet som et organisk hele, med en felles iboende åndelig essens, der de germanske blodsbandene garanterte for kulturell storhet, og hvor kunsten var tiltenkt en formativ rolle. For Gulbrand Lunde representerte kunsten det høyeste uttrykk for et lands kultur, det var gjennom kunsten at nasjonen skapte virkelige verdier som hadde betydning langt ut over folks eget liv. Slik ble kunstneriske uttrykk nærmest en lakmustest på nasjonens moralske helse og sjelelige sunnhet, der «renhet» var et nøkkelord, og biologi et felles paradigme.³⁵⁸



Ill. 87. Rom for evakuering av Nasjonalgalleriets kunst, arkiv - og boksamlinger. Kongens gruver, Kongsberg. *Aftenposten*, 15.05.1944. Gjengitt med tillatelse.

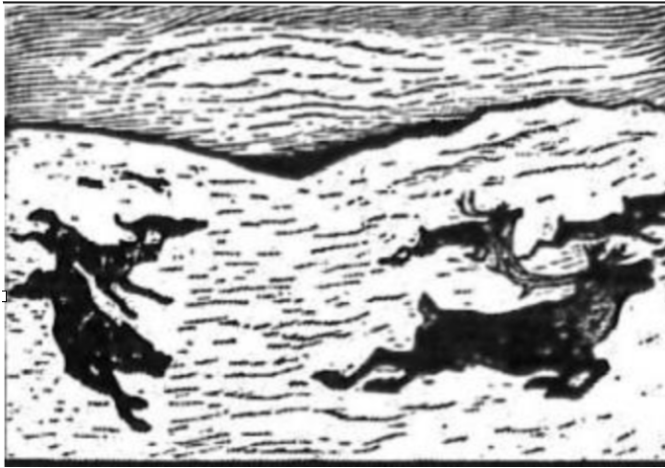
Det var først og fremst gjennom propagandautstillingene at nasjonalsosialistene skapte et bilde av seg selv som frelsere og frigjørere på sivilisasjonens vegne. Slik ble utstillingene også et ledd i den generelle nyordningen av samfunnet, både administrativt og ideologisk, som NS etablerte mellom 1940 og 1942. Kunstpolitikken fulgte NS sitt generelle deterministiske og apokalyptiske historiesyn om forfall og gjenreisning. Hensikten var å beskytte en truet kulturarv,

samt å gi legitimitet til det nye politiske systemet ved å understreke det angivelige forfallet under det demokratiske og partipolitiske førkrigsregimet, som var moralsk korrumpert og infisert av jødene.

Publikumsbesøket til utstillingene var også svært godt, ifølge de offisielle tallene. «Kunst og ukunst»-utstillingen hadde rekordoppslutning med 21.000 besøkende på tre uker, og de to partiutstillingene kunne også skilte med godt oppmøte. Likevel er det vanskelig å tro at disse utstillingene førte til noen politisk eller kunstnerisk omvendelse av sjeler som ikke allerede var overbevist, selv om nok mange, både i og utenfor NS, kunne stille seg bak det anti-elitistiske, antimodernistiske og folkelige kunstsynet. Estetisk konservatisme, antimodernistiske holdninger og romantikkens kunstsyn var ikke forbeholdt nasjonalsosialistene. Besettelsen for det nasjonale kan også, i bred forstand, ses som ytterpunktet i en samtidig nasjonalromantisk tradisjon, og en del av samtidens «Zeitgeist», som kunne romme ulike kunstneriske og politiske avskygninger. Som vi tidligere har sett var også toneangivende billedkunstnere opptatt av å komme fram til uttrykksformer som korresponderte med forestillingene om «det norske», og i hvor stor grad man skulle gi etter for internasjonale kunstneriske tendenser. Antisemittiske holdninger kunne også komme ganske åpenlyst til uttrykk, selv fra ikke-nazister. Konspirasjonsteorier sirkulerte i flere lag av befolkningen og fulgte ikke nødvendigvis en politisk venstre/høyre-akse. Dette så vi eksemplifisert i striden rundt de «gotiske hoder» på 1920-tallet. Langt på vei representerte NS sitt kunstsyn en polarisering av ulike konservative og antisemittiske ideer fra mellomkrigstidens mange kunstpolitiske avskygninger. Men NS var og forble en sekt, og samarbeidet med tyskerne bidro ikke til å øke tilliten i befolkningen. Likevel, etter 1942 falt NS sitt storstilte kunstprosjekt i Nasjonalgalleriet sammen, det ble ikke flere propagandautstillinger og krigslykken skulle snart snu. Gradvis ble museet tømt, og den 30. april 1945 rapporterer Onsager at evakueringen var ferdigstilt.

Hvilke konsekvenser medførte krigen for museets samlinger og bygning?

Normalt samlingsarbeid var umulig, kvalifisert fagpersonell var vanskelig å oppdrive, kunst kunne i liten grad vises og museet måtte hovedsakelig basere seg på å stille ut reproduksjoner. I all hovedsak gikk heller ikke forsøket på å supplere samlingene med NS-akseptabel kunst helt etter planen. Dessuten ble de fleste innkjøp og gaver under Onsager kjent ugyldige etter krigen, og verkene forsøkt returnert til selger, giver eller siste eier.³⁵⁹ Blant de verk som ble beholdt, var arbeidet av den samiske kunstneren John Savio, som døde i 1938. Nasjonalgalleriet var trolig den første offentlige



Ill. 88. John Savio, *Reinkalver II*, ant. 1920-årene.
Foto: Nasjonalmuseet / Jacques Lathion.

kunstsamling som ervervet samisk kunst her til lands, noe som er interessent med tanke på mellomkrigstidas harde minoritetspolitikk og i særdeleshet nazistenes ambivalente og innbyrdes motstridende syn på samefolket.³⁶⁰ Riktignok ble innkjøpet av 25 tegninger og syv tresnitt gjort i april 1941, under konservator Eli Ingebrigtsen Greve og Jens Thiis. Arbeidene kom likevel ikke i hus før i desember, men verken Onsager eller Kultur og Folkeopplysningsdepartementet hadde innsigelser, og pressen var regelrett begeistret.

Kunstsosiolog Dag Solhjell har pekt på en annen viktig arv etter Onsager og naziregimets kulturpolitikk:

omsetningsavgiften på kunst, der pengene skulle brukes til felles beste for kunstnerne og deres etterkommere. Loven ble opphevet etter krigen, men gjeninnført i 1948 til inntekt for Bildende Kunstneres Hjelpesfond. Under NS fikk Norge også for første gang et eget departement for kultur, det skulle gå 40 år før det sivile samfunnet skulle etablere noe tilsvarende.

Vi kan konkludere med at Norge, og norsk kunst- og kulturarv, kom godt ut av krigen, sammenlignet med mange andre okkuperte land. Kulturpolitikken ble riktignok utmeislet etter samme ideologiske og organisatoriske retningslinjer som i Hitler-Tyskland, med tanke på Norges innlemmelse i det storgermanske riket. Imidlertid stod Norge i en særlig gunstig stilling, takket være sitt relativt ubesudlede germanske opphav. Den norske «billedstormen» ble også atskillig mindre brutal enn tilfellet var mange andre steder under tysk okkupasjon, hvor verk ble solgt unna fra offentlige museer og private samlinger for å bidra til å finansiere krigsmaskineriet, eller for å berike nasjonalsosialistenes egne kunstsamlinger. Dette skjedde i ikke i Norge, med unntak av jødene, som fikk konfiskert hjem, eiendeler og formue.³⁶¹

Med henvisning til museets statutter, nektet Onsager å selge «ukunsten» og trolig var det få, eller ingen verk, som regelrett ble stjålet fra Nasjonalgalleriet. I dag savner Nasjonalmuseet åtte, relativt mindre betydelige verk, som en direkte følge av krigen. Antagelig skyldes dette mer krigens kaos, enn ran. Museumsbygningen fikk kun små skader og samlingene gjennomlevde krigsårene relativt påvirket av de dramatiske begivenhetene.³⁶²

Krigsoppgjør, desentralisering og byggeplaner

9. mai 1945 var Nasjonalgalleriets førkrigs-personale i all hovedsak tilbake på plass, og nazisympatisørene fra krigsårene suspendert. Søren Onsager ble arrestert og tiltalt for landssvik, men døde i 1946, før saken kom for retten. Inntil direktørstillingen ble besatt, fungerte konservator Johan H. Langaard som direktør. Den utlyste direktørstillingen, som også Langaard søkte, gikk til Sigurd Willoch som tiltrådte 1. februar 1946. Langaard ble tilbudt direktørstillingen ved den nyopprettede stillingen ved Oslo kommunes kunstsamlinger.³⁶³



Ill. 89. Tilbakeføring av kunst til Nasjonalgalleriet. Foto: Tidsskriftet «Bilder» nr. 4, 1946 / Universitetsbiblioteket.

Det tok en tid før samlingene igjen kunne vises for publikum. Tilbakeføringen av de evakuerte kunstverkene startet ikke før direktørstillingen var avgjort. Etter at bildene kom i hus, måtte de renses og salene istandsettes. Salene ble derfor gjenåpnet etappevis, og først i august 1946 kunne deler av samlingen åpnes for publikum. I påvente av at den faste samlingen skulle komme på plass, ble det vist temporære utstillinger.

En omfattende utstilling av Edvard Munchs testamentariske gave til Oslo by ble vist i 1945-46. I den første gjenreisningsperioden ble også flere utstillinger holdt til inntekt for diverse sosiale formål: I mars 1946 holdt «Den illegale

presse» en salgsutstilling av malerier og grafikk til inntekt for gjenreisningen av Finnmark.

Kunstverkene var gaver, gitt av svenske og norske kunstnere.³⁶⁴ Året etter avholdt Oslo Røde Kors Barnehjelp utstillingen «Oslo sett med Kunstnerøyne», der billettinntektene gikk til driften av Foreningens åndssvakehjem for barn.³⁶⁵

For øvrig var det eldre kunst som kom til å dominere utstillingene de første etterkrigsårene. En enestående anledning til å få se en rekke europeiske hovedverk var utstillingen «Kunstsatter fra Wien» i 1952», med verk fra de Østerrikske Habsburgernes samlinger. Kunsthistorisches Museum i Wien ble alvorlig ødelagt av krigshandlingene, og i påvente av gjenoppbyggingen ble verkene sendt på vandring til europeiske museer. I anledning Wiener-utstillingen bevilget Stortinget midler til å gjøre bygningen «presentabel», blant annet ble det installert et nytt lysanlegg, slik at museet kunne holde kveldsåpent to ganger ukentlig.



Ill. 90. I kø for Wienerutstillingen. Foto: Arbeiderbladet, 33. juni 1952.



Ill. 91. Den franske sal som kafé under Wienerutstillingen 1952. Møllhausen Konditori. Den franske sal. Foto: Oslobilder, Oslo Museum, Byhistorisk samling, 1952 / Leif Ørnelund.



Ill. 92. Stjålet kunst er kommet til rette. Foto: Arbeiderbladet, 13. september 1945.

1948 mottok Nasjonalgalleriet Theodor Kittelsens tegning *Peer Gynt på hvelvet* og to raderinger av 1700-talls kunstnerne Giovanni Battista Piranesi og Lugino Rossini.³⁶⁸ Sannsynligheten for at disse arbeidene stammer fra jødiske bo er stor. Nasjonalgalleriet ønsket opprinnelig å kjøpe tolv bilder, blant annet et Munch-litografi av Strindberg, men verket ble solgt sammen med resten av samlingen hos Oslo Auksjonsforretning, 25. oktober 1948.³⁶⁹ Videre ble flere arbeider fra kunstsamlingen til de før omtalte flyktingene Elias, vist på «Fransk utstilling» i Kunstnernes Hus. Blant annet nevner utstillingskatalogen to etsninger av Edgar Chanine. Nasjonalmuseet har to grafiske blad av Chanine med ukjent proveniens og disse kan ha tilhørt familien Elias.³⁷⁰ Nasjonalgalleriet ønsket for øvrig å kjøpe tre malerier fra Elias-samlingen: *Liten hund* av Manet, *Kvinne i haven* av Toulouse-Lautrec og *Mordet* av Cézanne.

Utstillingen, som bestod av malerier, glass, tekstil og skulptur opptok hele 1. og 2. etasje, og var en stor publikumsbegivenhet med hele 148.312 besøkende i løpet av den to måneder lange visningsperioden. Høsten 1959 bød museet igjen på en utstilling av eldre mesterverk: «Fra Rembrandt til Vermeer». Utstillingen var et ledd i en hollandsk-norsk kulturavtale og omfattet 91 malerier fra 1600-tallets nederlandske kunst.

Etter krigen måtte samlingsarbeidet revideres. Hvordan forholdt den nye ledelsen seg til innkjøp og gaver under okupasjonsstyret? Det ble et politisk og moralsk oppgjør. Nasjonalgalleriets råd anmodet direktøren og innkjøpskomiteene om å granske ervervelsene. Rent prinsipielt ønsket man å kjenne samtlige innkjøp ugyldige, men beholde testamentariske gaver. Rådet ønsket å følge BKS sin henstilling om at NS-tilknyttede kunstnere skulle miste sine rettigheter ved å utestenge verk av de kunstnere som hadde vært NS- eller Kulturrådsmedlemmer. 23 av innkjøpene ble kjent ugyldige, mens 49 verk ble beholdt.³⁶⁶ Samtidig ble kunst «utlånt» (rekvirert/stjålet) fra Nasjonalgalleriet under den nazifiserte ledelsen kalt tilbake eller forsøkt oppsporet.

I Oslo oppgjørskontor ble det holdt en utstilling over bilder som hadde vært i nazistenes varetekt, i håp om å oppspore eierne. Noen av verkene viste seg å tilhøre Nasjonalgalleriet, mens den vesentligste delen av de 600 kunstverkene trolig stammet fra beslaglagt jødisk eiendom, ettersom kun 150 stykker meldte seg etter utstillingsperiodens slutt.³⁶⁷ Justisdepartementet ga tillatelse til at mindre verdifullt løssøre kunne selges dersom eierne ikke lot seg oppspore.

Løssøresamlingen omfattet blant annet arbeider av Edvard Munch, Frits Thaulow, Johan Christian Dahl, Johan Fredrik Eckersberg og Hans Gude. I



Ill. 93. Den franske sal 1951.
Foto: Nasjonalmuseet / Sverre Rødsten Knutsen.



Ill. 94. Willochs monterning. 1950-tall. Lysere og enklere.
Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.

Kunstverkene ble imidlertid sendt til familiens slektninger i England, sommeren 1949.³⁷¹ Skjebnen til to andre verk: Monets *Rim* og Pissaros *Havnen i Dieppe*, er ukjent. Ytterligere sju malerier og pasteller befant seg i bobestyrers varetekt på Lillehammer, men heller ikke disse kan man gjøre rede for.



Ill. 95. Biblioteket, Nasjonalmuseets klipparkiv. Foto: *Fritt Folk*, 07.10.1943. Gjengitt med tillatelse.

En etisk gråsoner i krigsoppgjøret var Edvard Munchs maleri: *Ung kvinne under epletreet* (1904). Dette var et av mange «entartete» bilder som den tyske stat ville selge unna fra tyske museer. Opprinnelig tilhørte verket Schlesischen museum i Breslau, men ble i 1939 sendt til Nasjonalgalleriet i håp om at museet ville kjøpe det inn. Prisnivået gjorde at Nasjonalgalleriet ikke så seg i stand til innkjøp, men krigsutbruddet førte til at verket ble værende i Norge. I 1943 ble maleriet evakuert sammen med museets samlinger til Bagn Bygdesamling. Etter krigen overtok Direktoratet for fiendtlig eiendom bildet, som i 1949 solgte det til Nasjonalgalleriet for 3000 kroner. Samme året ble maleriet gjenstand for en byttehandel mellom museet og skipsreder Ragnar Moltzau: mot et mellomlegg på 40 000 kroner overtok Moltzau Munch-maleriet, mens Nasjonalgalleriet fikk Hans Heyerdahls maleri *Adam og Eva drives ut av Paradiset*.³⁷² Helt siden 1937

hadde museet forsøkt å få kjøpt dette viktige ungdomsverket av Heyerdahl, som hadde oppnådd en, for museet, uoverkommelig høy prisklasse.

Var det lettere å redde kunst enn mennesker fra nazi-Tyskland? Alt handlet om penger. I ettertid kan det virke noe uetisk å kjøpe kunst fra tyske museer og gallerier og kritiske røster fantes også den gang, men en mulig ødeleggelse av kunstverkene var en reell frykt.³⁷³ I ly av krigen ble også et av de mest sentrale verk i norsk historiemaleri utvekslet fra Tyskland til Norge. I 1941 lyktes det Harald Holst Halvorsen å bytte til seg Eilif Peterssens *Christian II underskriver dødsdommen over Torben Oxe*. (1876). Maleriet, som Peterssen malte i München som 24-åring, tilhørte de offentlige samlingene til Schlesien Museum i Breslau. I bytte mottok tyskerne et J.C Dahl-maleri som kunsthandleren hadde ervervet for en billig penge. Peterssens maleri skal siden ha havnet i skipsreder Ragnar Moltzaus eie, inntil det ble innkjøpt av Nasjonalgalleriet i 1977.³⁷⁴

Desentralisering og demokratisering av kunst

Etter frigjøringen var det tverrpolitisk vilje til å befeste den nasjonale solidaritet som var oppstått under krigen, og en naturlig konsekvens var å videreføre mellomkrigstidens tanker om demokratisering og sosial utjamning. Billedkunsten fikk en sentral rolle i den kulturelle demokratiseringen i statlig regi, ikke minst fikk grafikken en spesiell plass når det gjaldt nye kulturpolitiske og kunstpedagogiske framstøt.³⁷⁵ Nasjonalgalleriet ble en viktig medspiller for de nystartede organisasjonene Kunst i sykestuene (1948), Landslaget Kunst i Skolen (1948), Landslaget Aktuell Kunst (1953), og Kunst på Arbeidsplassen (1950) som ble sentrale for den store utbredelsen av grafikk i etterkrigstiden. Statens Folkeopplysningsråd gjenopptok sitt arbeid fra før krigen og oppfordret til en nasjonal dugnad for folkeopplysningens fremme. Statens vandrestillinger sendte ut sin første utstilling etter krigen i 1947. Og med Nasjonalgalleriet som aktiv medhjelper, ble Riksgalleriet opprettet i 1952. Statens vandrestillinger fra mellomkrigstida ble dermed videreført i ny form.

Museet ekspanderer

Etter krigen ble alle sider ved museets virksomhet utvidet, til tross for få personalressurser. En nyhet i museet var salg av brevkort med gjengivelse av kjente malerier fra Nasjonalgalleriets samlinger. Postkortsalget, sammen med kataloger, skulle bli en svært viktig inntektskilde.³⁷⁶ Biblioteket vokste fra å være et institusjonsbibliotek til å bli et offentlig tilgjengelig bibliotek. I 1947 ble det også for første gang siden 1908 gjenopprettet en egen avdeling for skulptur.³⁷⁷ Samtidig kom



Ill. 96. Bibliotekskontor (tidlig 50-tall).
Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.



Ill. 97. Omvisning i Romantikersalen, Den røde sal. Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.

formidlingsvirksomheten inn i fastere former ved ansettelsen av museets første museumslektor.³⁷⁸ Oslo kommune fortsatte sin praksis som økonomisk bidragsyter til Nasjonalgalleriets omvisninger, helt fram til slutten av 1970-tallet ble lektorstillingen del-finansiert av Oslo kommune. Omvisningene ble likevel begrenset av at søndre fløy ikke hadde elektrisk lys, en sak som stadig stod på museets dagsorden. En ny gruppe publikummere gjorde også for alvor sin entré i museet: husmødrene, som hadde sin glanstid i 1950- og 1960-årene: «Ikke noe er så morsomt som å vise kunst for husmødrene,» uttalte museumslektor Astrid Liberg (1911–?), i en ukebladreportasje fra 1955. «Jeg føler hvordan de nyter å fylle seg med inntrykk, de er som svamper, de har så lett for å gripes. Vi blir så snille når vi har vært på omvisning, sier de.»³⁷⁹

«Enten Tullinløkken—eller flytte helt!»³⁸⁰

Virksomheten ble mer differensiert og magasinene fullere, mens museets fysiske rammer forble de samme. Særlig samtidskunsten ble lidende under plassmangelen. «Katastrofen nærmer seg raskt», advarte Sigurd Willoch i 1962.³⁸¹

Det hadde allerede vært debatt om Nasjonalgalleriets trangboddhet og samtidskunstens stemoderlige behandling da Nasjonalgalleriet etter en selvpålagt fredningstid sendte den første formelle søknaden om utvidelse i 1959, sterkt påskyndet av andre aktørers interesse for Tullinløkka.³⁸² I 1961 behandlet byplanrådet et utkast fra arkitekt Jon A. Engh (1915–1996) til utvidelse av Nasjonalgalleriet, med en fløy langs Kristian Augusts gate.

Byplanrådet uttalte at det ville kunne godkjenne en utvidelse av Nasjonalgalleriet langs Kristian Augusts gate, men at den øvrige del av Tullinløkka måtte holdes ubebygget. I mellomtiden ventet Willoch på departementets avgjørelse. «Her hjemme tar det så uendelig lang tid alt mulig, man kan regne med ca. et år pr. uttalelse i de forskjellige instanser, og det er så mange av dem», var hans resignerte kommentar.³⁸³ Etter nye, langdryge forhandlinger mellom departementet, formannen i Nasjonalgalleriets råd og Nasjonalgalleriets direktør, gikk saken i 1963 endelig videre til Statens Bygge- og Eiendomsdirektorat, som ga Erling Viksjø (1910–1971) i oppdrag å utarbeide et forprosjekt som ble avsluttet i 1967.

Tanken om å integrere et underjordisk garasjeanlegg og en bensinstasjon i tilknytning til utvidelsen av museet var – som i 1930-årene – fortsatt en del av planene. Men i motsetning til



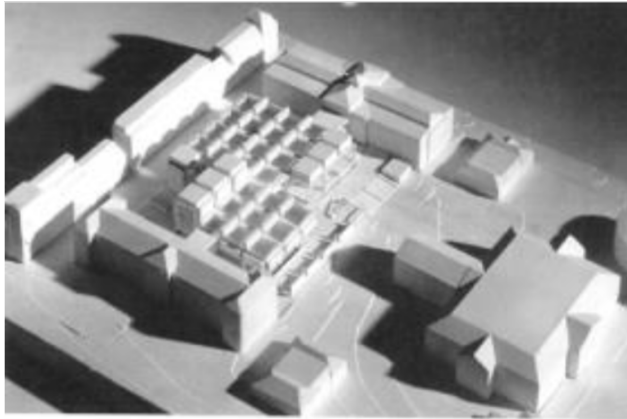
DAGENS LILLE OVERHØRTE FORTAUSREPLIKK

- Det er svært så Nasjonalgalleriet blir skjelt ut fordi de ikke skaffer fram verker som kan vise publikum hvordan kunsten var i 1970.
- Ja, det er for jævli — og stort bedre er det vel ikke i andre enden av Tullinløkka i Etnografiske, kunne banne på at det ikke finns én montre med voksfigur med langt hår, stønadsskjegg, bare tær, hasj og gitar!

Ill. 98. Hammarlund, Tullinløkka.

Foto: *Dagbladet*, 20. april 1971. Gjengitt med tillatelse.

Thiis, var Willoch motvillig til å blande kunst og bensin, som han mente ville innebære en «deklassering av museet som kulturinstitusjon på en måte som i den internasjonale museumsverden vil vekke pinlig oppmerksomhet og som den norske stat ikke kan være sig bekjent.»³⁸⁴ Heller ikke den departementsoppnevnte Byggekomiteen eller Byantikvaren var uten reservasjoner til Viksjøs prosjekt. Spørsmålet om et garasjeanlegg og bensinstasjon førte til full splittelse i Nasjonalgalleriets råd. Willoch var heller ikke spesielt ivrig etter å dele hus med universitetet, som krevde lokaler av en helt annen art: «Det ville være en uhørt deklassering av et lands Nasjonalgalleri å gjøre det til siamesisk tvilling med et institutt av total annen karakter.»³⁸⁵ Håpet om å få realisert et nybygg steg da Kirke- og undervisningsminister Kjell Bondevik, i Stortingets budsjettdebatt i desember 1968, uttalte at spørsmålet om Nasjonalgalleriets utvidelse ville få høy prioritet. Nasjonalgalleriet ønsket en åpen



Ill. 100. Modell av Lund og Slatto's
førstepremieutkast i arkitektkonkurransen i 1972.
Foto: Teigens Fotoatelier AS / Nasjonalmuseet.

arkitektkonkurranse, og etter en lengre tautrekking ble det i 1970 endelig avgjort at en konkurranse for et nybygg til Historisk Museum og Nasjonalgalleriet skulle lysnes ut. Imidlertid vedtok Kirke- og undervisningsdepartementet at dette først og fremst var et samarbeid mellom Statens bygge- og eiendomsdirektorat og universitetet. Nasjonalgalleriet ble utelatt fra juryen og henvist til å følge med fra sidelinjen, en klar indikasjon på at forholdet mellom departement og museum ikke var direkte hjertelig.³⁸⁶ Den manglende representasjonen førte til sterk kritikk fra flere hold. Først da Nasjonalgalleriets råd kunngjorde at de i protest ville nedlegge sine verv, ble «Kontaktutvalget» opprettet som et mellomledd, slik at juryen kunne holdes

løpende orientert om museets ønsker og behov. Nasjonalgalleriet godkjente derimot ikke programmet for konkurransen som forelå i 1971. Tretten år etter søknaden om utvidelse, ble arkitektkonkurransen for et nytt museumsbygg avholdt i 1972, der arkitektfirmaet Lund & Slaatto stod bak vinnerforslaget. Bygget skulle binde sammen Historisk Museum og Nasjonalgalleriet, og bygningsmassen var planlagt fordelt slik at deler av tomten dannet torg og plasser. Til tross for at et parkeringsanlegg ikke opprinnelig var en del av konkurranseteksten, ble det på oppdrag fra Trafikksjefens etat i Oslo prosjektert inn i et kommunalt parkeringsanlegg i kjelleretasjen med plass til ca. 250 biler.³⁸⁷ Dette vakte nye protester, både fra universitetet og Nasjonalgalleriet. Vinnerutkastet ble likevel nedfelt i en reguleringsplan i 1978, men det hele strandet på grunn av uenighet og pengemangel.



Ill. 101. Direktør Sigurd Willoch klager over plassmangel, 1963. Foto: Nasjonalmuseet / O. Væring.



Ill. 102. Kunstneren Arnold Haukeland og direktør Sigurd Willoch. Hasiors skulptur. Foto: *Aftenposten* 1. mars. 1969. Gjengitt med tillatelse.

«Et søtt provinsmuseum, intet annet»

Innkjøpspolitikken til Nasjonalgalleriet fortsatte å være en vedvarende kilde til konflikt, både internt og eksternt. Utover 1960-tallet tiltok kritikken, selv direktøren var misfornøyd. Han betegnet innkjøpsordningen fra 1920-årene som lite smidig for et moderne kunstmuseum og en begrensning på museets uavhengige stilling. Særlig hard ble kampen når det gjaldt Kobberstikk- og håndtegningsamlingen.

Allerede i 1938 hadde Bildende Kunstneres Styre satt fram krav om at det skulle etableres en innkjøpskomité for nyere grafikk og tegning i likhet med tilsvarende ordning for skulptur og maleri.³⁸⁸ Samlingens konservator, Eli Greve, støttet tanken, men Willoch gikk imot. I likhet med Thiis mente han at hele ordningen med innkjøpskomiteer svekket museet som helhet og Kobberstikk- og håndtegningsamlingen spesielt: «Jeg mener det har lite fornuft å utvide bruken av en innkjøpsordning som alt har vist seg å være så utilfredsstillende, og især når det dreier seg om en spesialsamling som Kobberstikksamlingen som det er vanskeligere å ha oversikt over og som nødvendigvis må fungere på en annen måte enn maleri- og skulpturavdelingene.»³⁸⁹

Willoch utarbeidet i 1947 et utkast til ny instruks for konservator ved Kobberstikksamlingen. Dette utløste en uforsonlig og bitter strid mellom direktør og konservator. Greve hevdet Kobberstikksamlingens selvstendige karakter og autonome ledelse, og mente at samlingens opprinnelige statutter fastslo en slik ordning:³⁹⁰ «Blir den nye instruks gjennomført, blir samlingens konservator i ett og alt en helt underordnet person.»³⁹¹ Etter Greves mening var instruksen i strid med stifternes gave og til skade for Kobberstikksamlingens vekst og trivsel.³⁹² Departementet bekreftet imidlertid Willochs instruks og påpekte at Kobberstikksamlingen verken hadde, eller skulle ha, noen administrativ særstilling innenfor museet.³⁹³ Innkjøpskomiteer for moderne grafikk og tegninger ble innført i 1960, tretten år etter at debatten startet.³⁹⁴ Stadig skiftende kunstnere i innkjøpskomiteene vanskeliggjorde en planmessig oppbygging av samlingene, mente Willoch: «Vi forsømmer de vesentlige oppgavene for alle de små, dagsaktuelle kjøpene».³⁹⁵

Etter hans mening hadde museet særlig forsømt innkjøpene av moderne utenlandsk kunst, og han ga kunstnerorganisasjonene skylden for at Nasjonalgalleriet framstod som et «søtt provinsmuseum, intet annet.» Direktøren hevdet dessuten at kunstnerorganisasjonene, gjennom sine representanter i

innkjøpskomiteene, «kunne lure norsk kunst inn bakveien.»³⁹⁶ Den noe mer beskjedne, årlige tilveksten av utenlandske arbeider omfattet fortsatt i all hovedsak skandinavisk og noe fransk kunst. I 1964 ble museets nye statutter vedtatt, men det forhindret ikke en ny strid rundt museets innkjøpspolitikk få år seinere.³⁹⁷

Protester, opprør og aksjoner

Kollektiv, politisk aktivisme kom til å prege 1960 - og 1970-tallet. En ny og opprørsk generasjon av kunst- og kulturarbeidere satte fagpolitikk, samfunnskritikk, og kulturinstitusjonenes rolle og prioriteringer på dagsordenen. Protestene og aksjonene rettet seg mot store deler av det etablerte kunst- og kulturlivet, og i 1969 havnet Nasjonalgalleriet i begivenhetens sentrum.

En utstilling på Galleri F15 i Moss, med arbeider av de polske samtidskunstneren Wladislaw Hasiør, utløste en av de mest opphetede kunstdebatter i nyere norsk historie. Da de moderne material- og montasjeskulpturene ikke falt i smak hos Nasjonalgalleriets innkjøpskomité, gikk flere kjente og sentrale kunst- og kulturpersonligheter til aksjon. For egen regning kjøpte aksjonistene Hasiørs skulptur *Engelens budskap*, som under full pressedekning og iscenesatt som en performance, ble overrakt Nasjonalgalleriet som en symbolsk markering av ulike syn på kunst og moderne skulptur spesielt. Dette var også et politisk stunt for å rette oppmerksomheten mot samtidskunstens vilkår og plass i museet. Illustrerende nok var salene i tredje etasje, der den faste samlingen av samtidskunst var utstilt, fortsatt uten elektrisk lys. Først i 1971 ble museet fullt ut elektrifisert. Aksjonen hadde også til hensikt å utfordre til debatt om institusjonens vanskelige situasjon og mange uløste oppgaver. Den evige plassmangelen førte til at gipsavstøpningene nok en gang kom i søkelyset. *Dagbladet* hadde allerede i 1954 gjort nye framstøt for å forvise «den skitne gipsen som alle andre museer kvitter seg med», og som opptok plassen til fordel for så mange andre nødvendige formål i et allerede overfylt museum.³⁹⁸

Willoch forsvarte gipsen berettigelse av kunstneriske og pedagogiske hensyn, og dens tilhørighet i museet som en del av samlingenes opprinnelige grunnstamme. Museet ble dessuten anklaget for å være gammelmodig og i utakt med moderne kunstformidling. Åpningstidene var begrensede og publikumsfasilitetene mangelfulle, for eksempel manglet museet en kafé.³⁹⁹ Til sammenligning hadde man det nyåpnede Munch-museet (1963) og Henie-Onstad Kunstsenter (1968), som begge var moderne kulturhus i vid forstand. Foruten kafé- og restauranttilbud kunne disse også tilby et bredt grenseoverskridende program som blant annet omfattet konserter, performancekunst og teater. Hasiør-affæren ble, uansett hva man måtte mene om aksjonen, et omdreiningspunkt for en bredere debatt om hvordan Nasjonalgalleriet skulle ivareta sin rolle: både som et museum for historisk og nasjonal kunst, og samtidig være en arena for dagsaktuell og utenlandsk kunst.

Omorganiseringer, arbeidsoppgaver og nye byggeplaner

Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet i forening?

I sammenheng med at direktørstillingene både ved Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet i nær framtid ville bli ledige, ble det i september 1972 nedsatt et departementalt utvalg, den såkalte «Wilhelmsenkomiteen», under ledelse av Leif Jarmann Wilhelmsen.

Komiteens mandat var å vurdere disse institusjonenes formål, funksjon og plass når det gjaldt formidling av billedkunst og et mulig samarbeid dem imellom. Utvalget fikk stor betydning for Nasjonalgalleriet, da komiteen viste seg svært lydhør for museets ønsker og behov etter de siste årenes kritikk.⁴⁰⁰ Utvalget gikk inn for en kraftig økning av museets innkjøpsmidler, og behovet for større utstillingsplass ble også sterkt understreket, ikke minst for å kunne vise et bredere utvalg av samtidskunst og større nasjonale og internasjonale utstillinger. Nasjonalgalleriets rolle som en nasjonal forsknings- og formidlingsinstitusjon ble videre poengtert, og komiteen foreslo opprettelsen av et dokumentasjonsarkiv som skulle bli et kompetansesenter over norsk kunst. Riksgalleriet direktør, Per Rom, ønsket på sikt å inkorporere Riksgalleriet i Nasjonalgalleriet, under forutsetning av at museet ble bygget ut. Willoch var derimot skeptisk til «å gjøre Nasjonalgalleriet til et magasin for Riksgalleriet.» Utvalget konkluderte med å fraråde en sammenslåing mellom de to institusjonene, men oppfordret til et nært samarbeid. Heller ikke Kirke- og undervisningsdepartementet ønsket en sammenslåing av Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet, men vektla tett samarbeid og det ble forutsatt at Riksgalleriet ville få plass i et framtidig nybygg på Tullinløkka.

Direktørskifte og nysatsninger

I 1973 ble Knut Berg (1925–2007) direktør, mens Sidsel Helliesen overtok Bergs jobb som leder av Kobberstikk- og Håndtegningsamlingen. Knut Berg revitaliserte og moderniserte museet, og den utadrettede og internasjonale virksomheten økte betraktelig. Berg hadde åpenbart større evne til å oppnå departemental velvilje og gjennomslag enn forgjengeren. Antallet ansatte økte, det samme gjorde utlånsvirksomheten som kom til å utgjøre en betydelig og viktig del av museets virksomhet. Videre ble det mulig å motta store utenlandske utstillinger etter at museet fikk en stående statsgaranti. De statlige bevilgningene til innkjøp ble forhøyet, i tråd med Wilhelmsenkomiteens anbefalinger. Museet fulgte også opp anbefalingene med oppbyggingen av et dokumentasjonsarkiv. Nye statutter ble innført i 1978, i samsvar med museumsledelsens ønske og utvalgets anbefalinger.⁴⁰¹ Det viktigste nye var at Nasjonalgalleriets råd ble erstattet av et styre som institusjonens øverste organ, og at styret og innkjøpskomiteene ble atskilt.⁴⁰² Ifølge tidligere vedtekter utgikk innkjøpskomiteene fra rådsmedlemmene.

Utstillinger og økt besøkstall

Utstillingsaktiviteten økte betydelig fra midten av 1970-tallet, men med den følge at deler av den permanente monteringen stadig måtte vike til fordel for skiftende utstillinger. Også vandretstillinger som omfattet emner utenfor den tradisjonelle vestlige kulturkrets ble hentet inn, som den svært populære «Solens rike» (Aknaton, Nefertiti, Tut-ank amon) i 1975. I nyoppussede saler, og med et moderne audiovisuelt program ble utstillingen en stor suksess. Den ambisiøse utstillingen «Dahls Dresden» ble vist samme år. Dette var et samarbeidsprosjekt med Staatliche Kunstsammlung, Dresden og Nationalmuseum i Stockholm. Knut Berg var aktiv i det nordiske samarbeidet, og initierte og gjennomførte flere utstillinger i samarbeid med nordiske museer. Et viktig prosjekt var den store nordiske forskningsbaserte utstillingen «Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting» i 1982. I 1987 feiret museet sitt 150-årsjubileum med en stor utstilling av Christian Krohgs



Ill. 103. Kobberstikk - og håndtegingsamlingen.
Leder Knut Berg til venstre. Foto: *Aftenposten* 23.11.1968.
Gjengitt med tillatelse.

Grafikk» i 1996, ble den mest besøkte utstillingen i Nasjonalgalleriet i nyere tid, med 105 000 besøkende. Bare Wienerutstillingen i 1952 trakk flere besøkende. Den neste storsatsningen samme år, var en omfattende Harriet Backer-utstilling som åpnet 1. november. Kobberstikk- og håndtegningsamlingen økte også utstillingsaktiviteten, og viste mellom fire og elleve utstillinger årlig. Avdelingens eget jubileum i 1997 ble markert med utstillingen «100 mesterverk. Europeisk grafikk», inkludert en fyldig katalog. Et annet omfattende prosjekt var «Tegnekunst. Fra forarbeid til ferdig kunstverk» i 1991.

Wilhemsenkomiteen hadde understreket betydningen av å satse mer aktivt på «informasjons- og opplysningsvirksomheten» og besøktallet ble nær fordoblet fra midten av 1980- og utover 1990-tallet.⁴⁰³ Først og fremst skyldtes økningen at besøket av barn og unge, en prioritert målgruppe, steg. Kobberstikk- og håndtegningsamlingen startet med årlige juleutstillinger spesielt myntet på barn, og den første utstillingen av større format rettet mot de yngste var «Eventyrtegninger» i 1973-74. Året etter fylte Torbjørn Egners arbeider hele sørfløyens 1.etasje. «Mummitrollet, illustrasjoner og modeller» i 1983 var en annen populær «barnevennlig» utstilling.

I tillegg var det jevnlig visninger for barn i studiesalen, i nært samarbeid med barnehager og skoletjeneste. Museet satsing på de yngste førte også til opprettelsen av barnekunstklubben «Griffen» i 2002.

malerier. Dette ble en av de største publikumssuksesser i Nasjonalgalleriets historie med over 80 000 besøkende. Våren 1988 var det en stor-mønstring av J.C. Dahls verker i forbindelse med kunstnerens 200-års jubileum. Det ble vist malerier, tegninger og skisser, sammen med en fyldig forskningsbasert katalog. Den tverrfaglige utstillingen «Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet» i 1994-95 var nok et stort løft. «Francisco Goya. Maleri. Tegning.



Ill. 104 og 105. Goyautstillingen. Publikumskø ute og inne.
Foto: Nasjonalmuseet / Årsberetning 1996.





Ill. 106. Mummiutstilling i 1983.
Foto: Privat / Nasjonalmuseet.



Ill. 107. Besøkstallet økte markant på 1990- tallet. Møyfrid Tveit viser fram eventyrtegninger. Foto: Privat / Nasjonalmuseet.



Ill. 108. Midtgangen, Kobberstikk- og håndtegningssamlingen. Utstilling av Fegersten-samlingen. Tysk ekspresjonisme. Foto: Nasjonalmuseet, 1978 / Ukjent.

Innkjøp og gaver. Museet for samtidskunst og Riksgalleriet.

Mellomkrigsårenes modernisme vakte stadig større anseelse og interesse fra 1970-årene av. Dette markerte en kursendring i forhold til tidlige år, spesielt under Thiis sin direktørtid.

Flere norske kunstnere som hadde vært mindre påaktet i norsk kunsthistorie som Thorvald Hellesten, Ragnhild Keyser, Charlotte Wankel og Ragnhild Kaarbø og andre nonfigurative kunstnere ble nå innkjøpt. I 1989 satte et stort fellesnordisk utstillingsprosjekt søkelyset på mellomkrigstiden: «Modernismens gjennombrudd. Nordisk maleri 1910 - 1920.»

Rundt årtusenskiftet var det nok en revitalisering av mellomkrigsperioden, både av dem som fulgte de kunstneriske hovedlinjene og avantgardistene.

Innkjøpspolitikken ble likevel ikke vesentlig endret under Berg, norsk og skandinavisk kunst dominerte fortsatt, men samtidskunsten opptok en større del av budsjettet. Fram til etableringen av Museet for samtidskunst i 1988 dominerte norsk samtidskunst innkjøpene. Deretter overtok det nye museet ansvaret for innkjøp av arbeider produsert etter 1945. Kobberstikk- og håndtegningsamlingen fortsatte imidlertid å kjøpe inn samtidig norsk og utenlandsk kunst på papir. Eldre norsk og skandinavisk kunst ble ellers Nasjonalgalleriets nye satsningsområde. Ifølge museets statutter var et av formålene å vise bakgrunnen for norsk billedkunstutvikling i sammenheng med andre lands billedkunst. Fransk 1800-tallets kunst var naturlig nok derfor stadig et prioritert område. Museet mottok i tillegg fransk kunst fra museets venneforeninger, som heretter hovedsakelig konsentrerte seg om å fylle «hull» i Nasjonalgalleriets samlinger av eldre internasjonal kunst.

Utvidede arbeidsoppgaver

Innsamling, dokumentasjon og forskning ble vesentlig styrket i Bergs direktørtid. To ganger var Nasjonalgalleriet kandidat til Norges allmennvitenskapelige forskningsråds utmerkelse for fremragende forskning.⁴⁰⁴ I 1981 overtok Nasjonalgalleriet redaksjonen av tidsskriftet *Kunst og Kultur*, som ble utgitt i samarbeid med Universitetsforlaget. Berg tok videre initiativet til *Norges kunsthistorie I-VII* (1981-83) hvor museets egne fagansatte var sentrale forfattere. Han var også drivkraften bak *Norsk Kunstnerleksikon*, (1982-1986) og en revidert og gjennomillustrert katalog over malerisamlingene. Berg satt i flere styrever, utvalg og komiteer, og hans omfattende kontaktnett, nasjonalt og internasjonalt, ble en viktig ressurs for museet.

Tre tyverier

I 1976 ble tyverialarm installert på alle kjellervinduer, men dette forhindret ikke tyverier få år etter. Natten mellom 10. og 11. oktober 1982 ble Nasjonalgalleriet frastjålet åtte av sine mest verdifulle malerier. Rembrandts *Portrett av kunstnerens bror* og *Landskap med rytter*. Francisco Goyas *Nattlig scene fra Inkvisisjonen*, Paul Gauguins *Portrett av Mette Gauguin* og *Blomsterkurv*, Pablo Picassos



Ill. 109. Tyveriet av *Skrik*, *Dagningen*, 14.2.1994. Foto: NTB/Scanpix / Stig B. Hansen. Gjengitt med tillatelse.

Gitar og glass og *Gitaren*, og Vincent van Goghs *Selvportrett*. Alle bildene kom etter hvert til rette, og i de påfølgende år gjennomførte museet omfattende sikkerhetsarbeider. Trass i nye foranstaltninger, som døgnbemannet sikkerhetssentral, ble Edvard Munchs portrettstudie fra 1887 stjålet 20. august 1983, midt i åpningstiden. Bildet er fortsatt ikke funnet. Og da nasjonens oppmerksomhet var rettet mot åpningen av de olympiske leker på Lillehammer 12. februar 1994, ble Edvard Munchs mest kjent verk *Skrik* (1893), stjålet fra den nymonterte Munch-utstillingen i Nasjonalgalleriets første etasje. Innbruddet var særdeles spektakulært: via en stige tok tyvene seg inn gjennom det usikrede vinduet og plukket verket ned fra veggen. Hele operasjonen tok 50 sekunder. *Skrik*, som både var uomsettelig og uerstattelig, ble gjenfunnet 2. mai samme år. I

etterkant av denne skandalen ble ytterligere sikkerhetstiltak iverksatt, blant annet knus-sikkert laminert glass i sørfløyen, gitter på innsiden av hovedinngangen og døgnvakt i vestibylen.⁴⁰⁵

Museum på Tullinløkka?

Fra midten av 1980-tallet kom forslagene til bebyggelse av Tullinløkka på løpende bånd, både fra offentlig og privat hold. Håpet om en utvidelse av Nasjonalgalleriet viste seg imidlertid å være fjernere enn på lenge. I stortingsmelding nr. 23 *Kulturpolitikk for 1980-åra* het det: «I den nåværende økonomiske situasjonen og med den store byggjeaktiviteten vi ellers har i Oslo på kulturområdet i åra framover, reknar ikkje departementet med at utbygginga på Tullinløkka kan bli gjennomført på nokså mange år. Det vil difor bli nødvendig å finne andre mellombels løysningar for å unngå stagnasjon i verksemda til galleriet». Det ble derfor foreslått en trinnvis utvidelse av museet på Tullinløkka og å opprette en egen avdeling for moderne kunst utenfor Nasjonalgalleriets vegger. Tollpakkehuset på Akershus var en stund aktuelt, men statsbevilgningene uteble og Forsvarsdepartementet besluttet å overta bygningen. I 1983 åpnet det seg en mulighet for å overta den gamle bygningen til Norges Bank, og ideen om en forening av Riksgalleriet og Nasjonalgalleriet ble igjen aktualisert.⁴⁰⁶ Imidlertid ble det nå vedtatt at den moderne kunsten, med unntak av kunst på papir, skulle skilles ut fra Nasjonalgalleriet. Den 1. januar 1988 ble Museet for samtidskunst og Riksgalleriet opprettet som en frittstående statlig institusjon, med husrom i Norges Banks gamle lokaler på Bankplassen. Høsten 1993 tok kulturminister Åse Kleveland og undervisningsminister Gudmund Hernes et nytt initiativ til å reise et nybygg for museene rundt Tullinløkka. Året etter ble bensinstasjonene revet og i 1995 ble det utlyst en ny arkitektkonkurranse for Nasjonalgalleriet og Universitets oldsaksamling. Arkitektfirmaet Telje-Torp-Aasen Arkitektkontor A/S vant førstepremie med «Duett II». Dette var et rektangulært glassbygg i tre etasjer, tenkt plassert på tomtas nordside, hvor en glassbro skulle føre inn til den gamle museumsbygningen. Nybygget skulle romme publikumsarealer, kafé, utstillingssaler,

auditorium, kontorplasser og magasiner.⁴⁰⁷ Men både vinnerforslaget og premissene for gjennomføringen av konkurransen, utformet av Statsbygg, fikk sterk kritikk. Vernemyndighetene kritiserte brudd på vernefaglige kriterier, Byens Fornyelse påklaget formelle feil ved selve gjennomføringen av konkurransen og Byrådet ville ikke godkjenne det vinnende utkastet.⁴⁰⁸ I etterkant av konkurransen brøt det ut en voldsom mediestorm, vinnerutkastet ble kritisert for «volumsyke» og for å være lite tilpasset omgivelsene, mens andre ville bevare Tullinløkka som en grønn lunge.

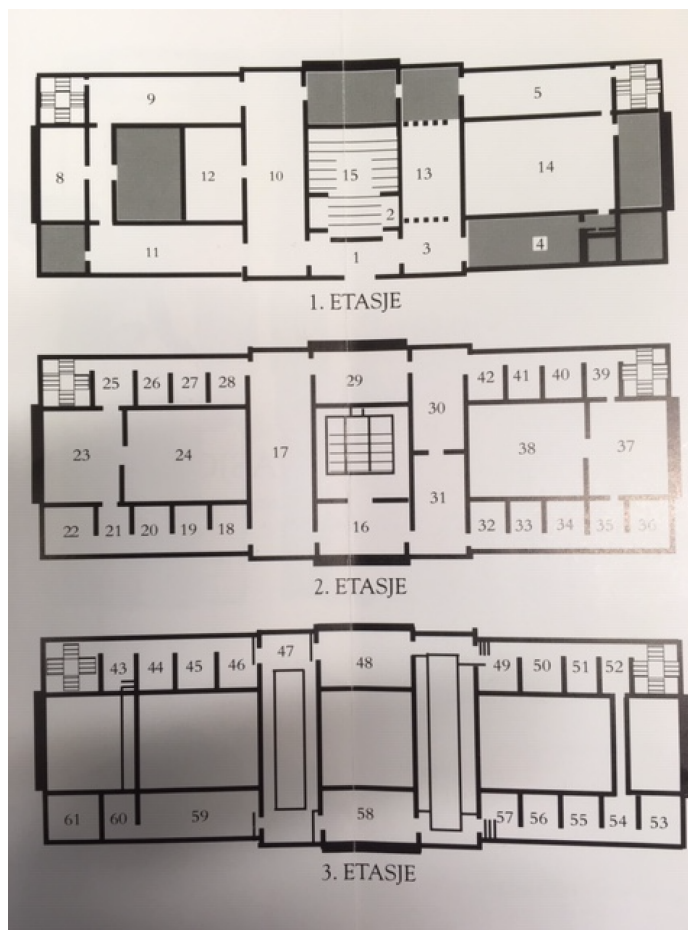


Ill. 110. Telje, Torp og Assen: Førstepremieutkast, arkitektkonkurransen i 1995. Thore Svingen, perspektivtegning. Foto: Nasjonalmuseet.

Et halvår etter konkurransen blusset diskusjonen for alvor opp da et nytt forslag i saken ble lagt fram som et alternativ til det vinnende utkastet: stiftelsen Byens Fornyelse ønsket å reise et nyklassisistisk monumentalbygg i stedet for det modernistiske vinnerforslaget. Bygget skulle i første rekke være en minnehall for Edvard Munch, og den store kuppelen skulle romme livsfrisen og utstillingshaller. Forslaget skapte storm i arkitektkretser og et overveldende offentlig og folkelig engasjement om klassisisme versus modernisme.⁴⁰⁹ En nyorganisering av det norske museumslandskapet var for øvrig allerede under planlegging.

Bygningen «gror» igjen.

Fjernmagasiner og omfattende ominnredninger ble løsningen for å bøte på museets desperate plassmangel og for å kunne følge opp Wilhelmsenkomiteens anbefalinger om visninger av store, temporære utstillinger. I samarbeid med vinnerne av arkitektkonkurransen i 1972, Lund & Slaatto, ble utallige ombygninger utført mellom 1974 og 1984. Arkitekt Kjell Lund og Statens Bygge- og Eiendomsdirektorat stod ansvarlige for gjennomføringen. Salene 9 til 12 i sørfløyen fikk ny veggbekledning og taket ble senket. Med unntak av sal 12, ble disse salene forbeholdt samtidskunst, som ikke hadde vært permanent utstilt på årevis, samt til å vise skiftende utstillinger. Sal 22 ble kontor for museumslektoren, hvis tilholdssted tidligere hadde vært bak en bokhylle i Kobberstikk- og håndtegningsamlingen. Plassproblemene i «Kobberstikkens» hovedrom, (sal 8) tiltok ut over 1970-tallet: samlingen ble oppbevart i skap langs øst- og vestveggen, samt på «hemsen», mezzanin-etasje. Bortsett fra utstillingsvirksomheten, foregikk all aktivitet i samme rom. Dette gjaldt også publikumsbesøkende, som ble betjent via en disk innenfor døren. I 1983 ble gangen utenfor avdelingen stengt med dører mot salene 9 og 11, og utstillingssalen fra 1937 omgjort til magasin. Hovedrommet ble ominnredet, publikumsfasilitetene forbedret og det ble ny publikumsadgang fra sal 9, som for øvrig ble tatt i bruk til skiftende utstillinger.⁴¹⁰



Ill. 111. Grunnplan før ombygninger på 1980 - og 1990-tallet. Foto: Anita Kongssund.



Ill. 112. Tullinløkka, Historisk Museum og bensinstasjon. Foto: *Dagbladet*, 10.03.1969. Gjengitt med tillatelse.

«Kjerka», den tidligere utstillingssalen for middelalderskulptur, ble omkring 1975 avstengt (med et forheng!) og benyttet som «roterom» og reserveplass for lagring av ymse.⁴¹¹ Samme år ble Den franske sal (sal 4), ominnredet til kontorer. De antikke originalene ble flyttet til toppetasjen, hvor det samtidig ble opprettet et studiemagasin for antikk skulptur. Allerede i 1957 ble originalveggene i Den franske sal tildekket og avstøpningene byttet ut med antikke originaler. Antikksamlingen ble supplert med deponerte verk fra etnografisk museum, skulpturer som var av mer «kunstnerisk enn etnografisk interesse.»⁴¹² Sørfløyens sal 12, Olympiasalen, ble omgjort til auditorium med et moderne audiovisuelt utstyr, og utsmykket med materialbilder av Rolf Nesch. Da gipsen ble fjernet fra sørfløyen, ble deler av gipsavstøpningene fjernmagasinert på Sollihøgda, mens et utvalg ble flyttet til den tidligere foredragssalen i nord (sal 14). Salens opprinnelige publikumsinngang fra Den franske sal ble stengt, og gangen innlemmet som en del av direktørens forværelse. Ny publikumsinngang ble lagt til salens sørvegg, mot Donatello salen (sal 13). På salens repos ble det i 1979 innredet kontorplasser i to høyder for dokumentasjonsarkiv og museumslektorer, arbeidsplasser som erstattet to tidligere «kontorbåser», det vil si lettvegger eller spanskvegger, som muligens ble satt opp allerede på 1930-tallet.⁴¹³



Ill. 113. Foredragssalen/ gipsen. Innredet med fire nye kontorer i enden. Foto: Nasjonalmuseet / Jacques Lathion.

Bak tilsvarende spanskvegger i renessansesalens nordøstlige hjørne, vis a vis inngangen til biblioteket, (sal 5) holdt maleriavdelingens konservator til.⁴¹⁴ De provisoriske avlukkene i utstillingssalene innebar for øvrig at også publikum ble innviet i konservatorens samtaler. Da «Kjerka» i 1984 ble ominnredet til kontorer, fikk maleriavdelingen og registrar plass på «trevet», og i underetasjen ble det pauserom for oppsynet (vaktene), kontor for sikkerhetssjef, samt et nærmagasin for kunstverk.

I årene 1989 -1991 gjennomgikk museet omfattende nyopphegninger og oppussingsarbeider i alle etasjer, inkludert vestibyle, trapperom og yttertak, som nå fikk glasstak over overlysene.⁴¹⁵ I tredje etasjes sal 47 ble det satt inn vegger som lukket omgangen eller galleriet fra 1932. Berg synes det var «ubehagelig» at man i sal 17 ikke visste når det var «noen over hodet på en».⁴¹⁶ Samtidig ble det innredet utstillingsrom for grafikk og tegning i tredje etasjes saler, 43 til 47. Kobberstikk- og håndtegningsamlingen ble i 1997 ytterligere utvidet med ny studiesal (sal 11) langs Universitetsgata. Den siste store endringen skjedde i 2008 da også sal 12 ble innlemmet som en del av avdelingens magasin. Salgsdisken, opprinnelig plassert til venstre for hovedinngangen i en trekkfull vestibyle, ble

på 1980-tallet flyttet til Michelangelorummet (sal 3) i renessansesalen.⁴¹⁷ Sentralbord ble innført svært sent, først i vestibylens sørvestre hjørne, utenfor publikumsgarderoben, og siden flyttet til kjelleren.

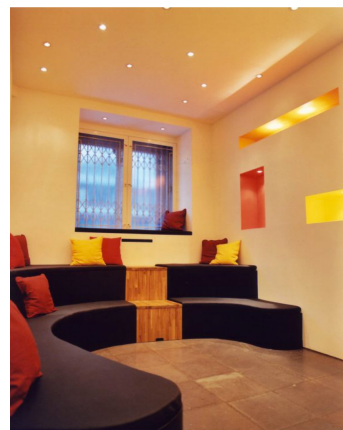
Underetasjen gjennomgikk tilsvarende store forandringer. I 1977 ble vestibylen i nordfløyen omgjort til fotoatelier og personalrom.⁴¹⁸ Et samlokalisert pauserom var nytt, og endret sosial praksis ved at hele personalet nå kunne samles rundt et felles langbord, siden småbord. Lunsjpausen, eller «te», hadde inntil da vært delt mellom ansatte som henholdsvis holdt til i nord- eller sørfløyen: På repositet i foredragssalen spiste direktør, kontorsjef, sekretær, konservatorene for maleri og skulptur, museumslektor og bibliotekarene. I sør samlet «Kobberstikken» og «Teknisk» (Konserveringsavdelingen) seg i konservatoratelieret, etter mange år å ha inntatt lunsjpausen i en kafé over gaten.⁴¹⁹

I 1983 ble fotoavdelingen utvidet, og firmaet O. Væring måtte flytte sitt arkiv med fotografiske plater av kunstverk og utstillingssaler.⁴²⁰ Et betydelig bygningsmessig inngrep var innstalleringen av heis, som i 1978 ble lagt til sørfløyens trapperom. Den gamle trappen måtte rives og en ny bygges rundt heisen.⁴²¹ Inngang for rullestolbrukere ble lagt samme sted, via vareleveringen på bygningens bakside. Etter protester fra Handicapforbundet, som foretrakk inngang fra forsiden, ble det i 1995 slått hull under hovedtrappen med passasje inn til kjelleren.⁴²² Et svært viktig sikkerhetsmessig tiltak i 1983-84 var opprettelsen av en vaktsluse og en felles alarmsentral for Historisk Museum og Nasjonalgalleriet i den tidligere vaktmesterleiligheten. Magasinene ble ytterligere utvidet og dermed mer funksjonelle, det ble etablert nytt varemottak i vaktmesterens garasje, nytt verksted, større restaureringsatelier, nye garderober, rekvisita-lager, arkivrom, studio for audiovisuelle opptak og kontor for vaktmester i det tidligere søppelrommet. En stor og etterlengtet forbedring var flere publikumstoalletter (mot tidligere ett!) i det gamle fyrrommet.⁴²³

I 2001 flyttet administrasjonen til nye lokaler i Kristian Augusts gate 15 A, og Den franske sal ble tilbakeført til original utforming. Rommet ble innredet til kafé, etter tegninger av arkitekt Kristin Jarmund. Kjøkken ble anlagt i det tilliggende rommet, det tidligere direktørens forværelse. Siden flyttet også de fleste av Nasjonalgalleriets gjenværende stab til Kristian Augustgate 23, og midtbygningens gamle saler, renessansesalen og «Kjerka» kunne frigjøres til butikk- og utstillingslokaler. Etter etableringen av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design ble gipsavstøpningene magasinert, og den tidligere foredragssalen gjenopptatt til sitt opprinnelige formål. I 2006 «transformerte» kunstneren Marianne Heier det dunkle og spartanske pauserommet i kjelleren til kunstverket: *Construction site*: et nytt og moderne spiserom, etter tegninger av arkitektene Jim Dodson og Mikael Pedersen.⁴²⁴



Ill. 114. Nasjonalgalleriets gamle spiserom.
Foto: Marianne Heier. (C) Heier,
Marianne / BONO. Gjengitt med tillatelse.



Ill. 115. Marianne Heier,
Construction Site, 2006.
Foto: Marianne Heier. (C)
Heier, Marianne / BONO.
Gjengitt med tillatelse.



Ill. 116. *Kyss Frosken!*
Foto: Nasjonalmuseet / Børre Høstland.

De siste direktørskifter og nytt nasjonalt kunstmuseum

I 1995 hadde Berg nådd pensjonsalderen, og lederen av Nasjonalgalleriets maleri- og skulpturavdeling, Tone Skedsmo, (1946–2002) overtok direktørstolen. Etter fire år måtte Skedsmo forlate direktørstillingen grunnet sykdom. Kobberstikk- og håndtegningsamlingens leder, Sidsel Helliesen, ble fungerende direktør inntil Anniken Thue fikk stillingen i 2001. Thue arvet museets årelange byggesak og fikk hånd om det store nye prosjektet, Nasjonalt kunstmuseum. I Kulturdepartementets

Stortingsmelding nr. 22 (1999–2000) ble det varslet at Nasjonalgalleriet skulle konsolideres med Kunstindustrimuseet, Museet for samtidskunst, Norsk Arkitekturmuseum og Riksutstillinger. I 2003 ble Stiftelsen Nasjonalmuseet for kunst opprettet, med svenske Sune Nordgren som direktør. Først den 1. juli 2005 ble også Riksutstillinger en del av fusjonen.

Nordgrens direktørperiode ble en av de mest turbulente i museets historie. Motstanderne sådde tvil om Nordgrens kunstfaglige breddekompetanse og evne til å ivareta de oppgaver som de mente at et nasjonalt kunstmuseum burde ha.⁴²⁵ Til forskjell fra sine forgjengere som hadde solid museumsfaglig bakgrunn, hadde kunstneren, forleggeren, kunstsribenten og den tidligere journalisten Nordgren erfaring fra kunsthaller i Malmø og Newcastle.⁴²⁶ Nordgrens slagord «alle snakker om museet» skulle vise seg å slå til over all forventning da Nasjonalmuseets presenterte sin nye basisutstilling «Kunst 1». Et spennende og nyskapende brudd med tradisjonen eller en museumsfaglig skandale? Her var meningene delte og følelsesladde på begge sider. Fram til etableringen av Nasjonalmuseet hadde en viss kontinuitet og forutsigbarhet kjennetegnet monteringen av Nasjonalgalleriets samlinger. I første rekke gjaldt dette byggets annen etasje, med sine historiske saler; «åttårssalen», og salene fra 1924 og 1937. Det nye utstillingskonseptet var hovedsakelig tema-basert og uavhengig av materiale og teknikk, skoler og stil, perioder og kronologi. Særlig vakte sammenblandingen av historisk - og samtidskunst harme. Andre derimot, synes at utstillingsgrepet åpnet opp for nye og interessante måter å formidle kunst på. Oppløsningen og nymonteringene i Munch- og Langaard-salene førte også til kraftige reaksjoner, og salene måtte etter en relativ kort periode re-monteres. Gipsavstøpningenes «forvisning» til containere i Kværnerhallen skapte derimot ingen mediestorm. Imidlertid ble gipsen etterspurt av mange publikummere, spesielt savnet av lærere og kunststudenter.

Nasjonalmuseets åpningsutstilling og museets bidrag til feiringen av 100-årsjubileet for unionsoppløsningen fra Sverige i 2005, var storsatsningen «Kyss Frosken! Forvandlingens kunst». Utstillingstittelen henspilte på at noe helt nytt var på gang: Nasjonalstatens forvandling i en globalisert og flerkulturell tid, fusjoneringen av fire separate institusjoner til ett museum, forvandling og utvidelse av estetisk praksis gjennom tverrfaglighet og endring av plassen Tullinløkka.⁴²⁷ Kunsthistorikeren Kari Brandtzæg ble engasjert som ekstern kurator for prosjektets tverrfaglige del, som omfattet design, arkitektur og billedkunst. Hovedtyngden av verkene bestod av norsk og internasjonal samtidskunst, samt noe kunst fra årene før, rundt og etter unionsoppløsningen. Del to av «Frosken» tematiserte Tullinløkkas lange og trøblete historie, og de omkringliggende museenes mange byggeplaner: «Tullinløkka – forslag, slag og forvandling». Sistnevnte startet som et samarbeidsprosjekt mellom Nasjonalgalleriet og Norsk Arkitekturmuseum.

«Kyss Frosken» var et av de største utstillingsprosjektene i museets historie. Til tross for 90 000 besøkende, ble det hele et underskuddsprosjekt. Utstillingen bidro likevel i høy grad til å sette opprettelsen av Nasjonalmuseet på det kunstfaglige kartet og behovet for et nytt museumsbygg på dagsordenen.

Arkitektfirmaet «MWM», Magne Magler Wiggen stod ansvarlig for utstillingshallene: den amorf og oppblåsbare paviljongen, «Frosken» og den semi-permanente kunsthallen «Munnspill», som artikulerte museets fysiske og håndfaste krav på tomte. Samtidig ble dette en visualisering av selve museumskonsolideringen. Utstillingen innebar også en mulighet til å få vist fram potensialet til et av byens mest omdiskuterte byrom.

Metamorfosen av Tullinløkka skulle endelig realiseres, men i en uventet retning: I mai 2008 varslet kulturminister Trond Giske at det nye Nasjonalmuseet skulle lokaliseres til Vestbanetomta. I 2010 vant det tyske arkitektfirmaet Kleihues + Schuwert den internasjonale arkitektkonkurransen med sitt prosjekt *Forum Artis*. I 2013 vedtok Stortinget byggeplanene, men med den konsekvens at Nasjonalgalleriets bygning ikke lenger skulle være en del av Nasjonalmuseet. Avgjørelsen medførte et stort engasjement for at Nasjonalgalleriet fortsatt skulle bestå som visningssted for kunst. I Jeløya-plattformen til regjeringen Solberg i 2018 ble det nedfelt at man skulle «bevare Nasjonalgalleriet som kunstgalleri tilknyttet Nasjonalmuseet, forutsatt at det ikke påløper store kostnader til rehabilitering.»⁴²⁸ I 2019 tok Sparebankstiftelsen DNB på seg å utforme et forprosjekt til rehabilitering og framtidig bruk av Nasjonalgalleriets fredede bygning i Universitetsgata.

Etterord

Etableringen av et nasjonalt kunstmuseum var en del av et overordnet sivilisasjonsprosjekt. Folkeopplysning, allmenndannelse og behovet for symboler på nasjonal identitet lå bak opprettelsen av Nasjonalgalleriet i 1830-årenes økonomisk og kulturelt fattige Norge. Nasjonalfølelsen vokste under innflytelse fra romantikken, og ikke minst bidro kunstnerne til å visualisere og befeste forestillingene om «det norske». I kjølvannet av de sosiale og kulturelle brytninger på slutten av 1800-tallet, med nye kunstneriske idealer, ofte i kombinasjon med et radikalt politisk syn, førte kunstnerne sine profesjonskamper og gjorde krav på medbestemmelse i kunstanliggender. Denne posisjonen



Ill. 116. kjARTan Slettemark
kysser frosken.
Foto: Nasjonalmuseet.

befestet kunstnerne gjennom årene, og profesjonskampen med museets skiftende direktører har vært en tilbakevendende kilde til strid. I 1882 fikk det hjemløse Nasjonalgalleriet, sammen med Kobberstikk- og håndtegningsamlingen (opprettet i 1877), et permanent og verdig tilholdssted i hovedstadens nye Skulpturmuseum, henholdsvis i 1882 og 1883. Bygget stod ferdig i 1881, finansiert og reist av Christiania Sparebank. I 1885 ble også skulpturmuseet offentlig da Sparebanken ga både bygningen og samlingen til Kristiania kommune. En ny tid for museet startet da de tre samlingene ble opprettet som en ny institusjon i 1903, og fra 1908 under ledelse av en felles direktør. I de første årene av 1900-tallet etter opprettelsen av det nye integrerte museet, ble gaver og økonomisk hjelp fra privatpersoner og foreninger et viktig supplement til utilstrekkelige statsbevilgninger. Ikke minst ga jobbetiden under første verdenskrig nye muligheter til å skaffe til veie den kapital som tidligere hadde manglet til å erverve viktige arbeider av både norske og utenlandske kunstnere. I 1924 var bygningen endelig fullført, etter en tre trinns byggeprosess som hadde vedvart i nærmere 50 år.

I mellomkrigstiden tok Nasjonalgalleriet for alvor spranget fra å være en kunstsamling til å bli et moderne museum. På 1920- og 30-tallet gjennomgikk museet en økende profesjonalisering. Administrative tjenester som ulønnende volontører og stillinger som kombinerte flere ulike oppgaver ble skilt ut med egne stillinger. Museet satset også i økt grad på vitenskapelig arbeid og formidling. Tekniske forbedringer som elektrisk lys ble innført gradvis, motivert av hensyn til den arbeidende del av befolkningen, som sammen med skolebarn tidlig ble definert som særlige målgrupper. Desentralisering av kunst og kulturtilbud og statens stadig mer aktive medvirkning førte blant annet til opprettelsen av Statens Vandretstillinger for Kunst, Riksgalleriets forløper, der Nasjonalgalleriet var en sentral aktør. Krigen representerte en dramatisk epoke i museets historie, hvor Nasjonalgalleriet ble et nedslagsfelt for storpolitikk og forsøkt omgjort til spydspiss for en fascistisk politisk ideologi og kunstsyn. Etter krigen ble den kulturelle demokratiseringsprosessen videreført og museets virksomhet for øvrig utvidet på alle nivåer. Nasjonalgalleriet ble en aktiv medspiller i flere av de nye landsdekkende organisasjonene for spredning av kunst. Museets innkjøpspolitikk og plassmangel var imidlertid stadig på dagsordenen og en kilde til konflikt. Den lengste vedvarende enkeltsaken i museets historie, byggesaken, fikk et midlertidig pusterom etter opprettelsen av Museet for samtidskunst i 1988, men plassproblemet var fortsatt ikke løst.

De omkringliggende museenes plassbehov har i årenes løp måttet konkurrere med mange andre og store byggeprosjekt i landet for øvrig og i Oslo spesielt. I flere årtier var det bilen som vant kampen om Tullinløkka. De ulike forslagene til bruk og utbygging som gjennom årene er blitt lansert, bærer alle preg av sin samtid. Dagens tre vernede monumentalbygg rundt Tullinløkka er i seg selv minnesmerker over framveksten av Oslo som hovedstad og Norge som en selvstendig og demokratisk nasjon. Nasjonalgalleriets lange historie og museets tradisjonsrike bygning tok en ny omdreining i 2003 etter museumskonsolideringen, og siden det påfølgende vedtaket om et nybygg på Vestbanetomten.

I våre dager er nok opplysningstidens tro på kunstens foredling av sinnet forlatt, og idrettsutøvere har langt på vei overtatt oppgaven med å bringe «vort Navns Ære i Udlandet.» Åpningen av et nytt fusjonert nasjonalt kunstmuseum på Vestbanen reflekterer likevel kan hende vår tids behov for å reise nye, store nasjonale symboler. Vestbanebygget er et strålende nytt museum, med gode, harmoniske rom, magasiner og andre fasiliteter. Nasjonalgalleriets arkitektur og museets lange historie vil på sin side kunne tilby andre kvaliteter enn et nybygg, og gi en unik publikumsopplevelse og en særegen ramme rundt visningen av kunst. Bygningen representerer et viktig symbol over en sentral del av Norges historie, identitet og kollektive hukommelse.

Referanser

- ¹ Simon Knell, *National Galleries: The Art of Making Nations* (London: Routledge, 2016), 78.
- ² Knell, *National Galleries*, 81.
- ³ Riddervold la fram forslaget på vegne av en anonym forslagstiller, antagelig Henry Emil Fearnley. Sigurd Willoch, *Nasjonalgalleriet gjennom hundre år*, (Oslo: Gyldendal, 1937), 21. Det er gjengitt i [Den Constitutionelle, 28. april, 1836](#).
- ⁴ Mari Hvattum, «Drømmen om et Nasjonalgalleri», i *Nasjonalgalleriet*, red. Audun Eckhoff (Oslo: Fagbokforlaget, 2016), 42–44.
- ⁵ Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 15–28.
- ⁶ «Innstilling angående en offentlig kunst- og malerisamling», 19. april 1837. Nasjonalmuseet, NMFK/NG-1000/C/Ca/L0001 (J.nr. 170/1837).
- ⁷ Lorentz Dietrichson, *Det norske Nationalgaleri: dets tilblivelse og udvikling i anledning af dets 50-aarige tilværelse* (Kristiania: Alb. Cammermeyer, 1887), 10.
- ⁸ «Kunstskolens årsmelding for 1837–1838», [Departements-tidende 11 \(nr. 23, 1839\)](#): 412; Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 28.
- ⁹ «At det naadigst tillader Directionen for den kongelige norske Kunstscole i Christiania indtil Videre at benytte 3 Værelser i Kongeboligens øverste Etage for der at opstilde de Malerier m.V. som for Statskassens Regning ere eller vorde anskaffelse til et Nationalmusæum, samt at dette maa efter Overenscomst med Commissionen for Kongeboligens Opførelse, og naar det uten Hinder for Bygningsarbeidet kan ske, være paa det omhandlede Sted og til visse Tider tilgjængeligt for Enhver, der matte ønske at besøge det.» Kongelig resolusjon av 29. juli 1841 (nr. 904). Riksarkivet, RA/S-1001/A/Ab/L0054.
- ¹⁰ «Angaaende den paabegyndte offentlige Kunst- og Malerie-samling ...», [Den Norske Rigstidende, 7. oktober 1842](#).
- ¹¹ [Fortegnelse over de National-Museet tilhørende Kunstværker](#) (Christiania, 1842).
- ¹² «At det naadigst tillades Directionen for den Kongelige norske Kunstscole i Christiania indtil Videre at benytte foruden de den ved Kongelig Resolution af 29. Juli 1841 overlagte 3 Værelser i Kongeboligens øverste Etage; endvidere 2 Værelser som i Kongeboligen matte kunne tages i Brug, for der at oppstille de Malerier m. V. Som for Statscassens regning ere eller vorde anskaffede til et Nationalmusæum, og iøvrigt under de i den nævnte Resolution anførte Betingelser.» Kongelig resolusjon av 1. april 1844 (nr. 355). Riksarkivet, RA/S-1001/A/AB/L0059.
- ¹³ Thomas Risåsen, *Det Kongelige Slott: Med utgangspunkt i slottsforvalter Thomas Willochs forarbeider*, (Oslo: Andresen & Butenschøn, 2006), 113–115.
- ¹⁴ [Den Constitutionelle, 20. april, 1845](#).
- ¹⁵ [Morgenbladet, 25. mai, 1845](#).
- ¹⁶ [Departements-Tidende 21, nr. 48 \(1849\)](#): 767.
- ¹⁷ For mer om gårdens historie, se Lars Roede, «Fire gårder fra det eldste Christiania», i 4 Christiania-Hus i Norges Banks kvartal, red. Elisabeth Seip (Oslo: Norges Bank, 1989), 69–87.
- ¹⁸ Antagelig Emil Tidemand, «Nationalgalleriet II», [Morgenbladet, 30. juli, 1849](#).
- ¹⁹ Tidemand, «Nationalgalleriet II».

- ²⁰ Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 47.
- ²¹ For mer om nasjonaliseringen av Eidsvollbygningen og arbeidet med portrettgalleriet, se Geir Thomas Risåsen, *Eidsvollbygningen: Carsten Anker og grunnlovens hus*, (Oslo: N.W. Damm & Søn, 2005), 218–222.
- ²² Dietrichson, *Det norske nationalgalleri*, 31–32.
- ²³ Dietrichson, *Det norske Nationalgaleri*, 33.
- ²⁴ «Regjerings-Indstillinger fra Finants- og Told-Departementet hørende til den Kongelige Proposition til Statsbudgetet for Terminen 1ste April 1869 til 1ste April 1872», S. No. 7, [Stortingsforhandlinger, 1868, del 1](#), 70.
- ²⁵ [Morgenbladet, 12. mai, 1859](#).
- ²⁶ Anders Munch, «Efterklang af den nordiske Kunstudstilling 1857» i *Samlede Skrifter* (København: Gad, 1887), 1:423–425
- ²⁷ Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 52–53.
- ²⁸ Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 54.
- ²⁹ Det første var beregnet til å koste 36.613 spesidaler, det andre 56.729, se «Om Nationalmuseet», [Morgenbladet, 3. august, 1860](#). Nordan selv fikk 300 spesidaler i honorar for arbeidet.
- ³⁰ [Morgenbladet, 30. september, 1859](#).
- ³¹ [Morgenbladet, 1. november, 1859](#).
- ³² [Morgenbladet, 30. oktober, 1859](#).
- ³³ «Architect Nordans Tegning til Bygning for Nationalgalleriet», *Illustreret Nyhedsblad* 8, nr. 43 (23. oktober 1859): 188.
- ³⁴ Den utsendte innbydelsen er gjengitt i [Morgenbladet, 3. august, 1860](#).
- ³⁵ «Om Udlodningen for Nationalgalleriets Byggefond», [Morgenbladet, 10. februar, 1864](#).
- ³⁶ [Morgenbladet, 23. februar, 1866](#).
- ³⁷ «Om Nationalmuseet», [Morgenbladet, 3. august, 1860](#).
- ³⁸ *Stortingsforhandlinger*, ([vol. 17 nr. 2, 1862/1863](#)): 126.
- ³⁹ Departement for Kirke og Undervisnings Væsenet til Tegne- og Kunstscolens direktion, 15. mai 1859. Nasjonalmuseet, NMFK/NG-1000/D/Da/L0002.
- ⁴⁰ Afskrift af Kirkedepartementets skrivelse til det akademiske Collegium af 14. Mai 1859. Nasjonalmuseet, NMFK/NG-1000/D/Da/L0002.
- ⁴¹ Universitetsbibliotekar Keyser til Det akademiske collegium, Christiania, 29. Mai 1859. Riksarkivet, SAO/A-10583/01/H/Ha/L0005.
- ⁴² Fra innberetning om perioden 1857–1859, [Departemets-Tidende 32, nr. 4 \(23. januar 1860\)](#): 62–63.
- ⁴³ Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 58.

⁴⁴ «Da Tegne- og Kunstsolen blev opsagt i sist gamle Lokale i Malthes Gaard i Theatergaden, indbød Direktionen for samme offentlige Bygherrer til at melde sig, for at afslutte Kontrakt om længere Tids Leie. Apotheker Ditten har nu paataget sig paa endel av sin Tomt, Assessor F. Motzfeldts forrige Have [...] at opføre en treetages Bygning, omtrent 62 Alen lang og 25 Alen bred, for Kunst- og Tegneskole og Nationalgaleri, det førstnævnte Institut i første og anden Etage og Nationalgaleriet i tredje. Bygningen, der blev paabegynt i Mai Maaned, skal være tør og beboelsesfærdig i de tvende nederste Etager inden Udgangen av September. Tegneskolens Direktion har leiet for 10 Aar for 1400 Spd. aarlig: deraf betaler Nationalgaleriet 500 Spd. aarlig i det samme Tidsrum.» [Morgenbladet, 30. juli, 1866.](#)

⁴⁵ Se [Næsers kart over Christiania fra 1860.](#)

⁴⁶ «Et Marmorpalads var ubestridelig at foretrække for den røde Bagbygning i Apothekergaden, hvor nu Nationalgalleriet er ophængt [...]». «Literatur-Tidende», [Dagbladet, 22. november, 1879.](#)

⁴⁷ [Morgenbladet, 26. september, 1866.](#)

⁴⁸ [Aftenposten, 6. mars, 1868.](#)

⁴⁹ Fra [Kivle-slaaten: et polemisk digt. \(Christiania, 1879\).](#)

⁵⁰ «Ang. Bidrag til Nationalgalleriet i Christiania m. V.», *Stortingsforhandlinger*, [Sth. Prp. No. 1. A \(1881\)](#), 66.

⁵¹ Nils Messel, «Skulpturmuseet i Kristiania 1881–1902: Et spørsmål om gips eller klassisk dannelse?», *Kunst og kultur* 76, nr. 1 (1993): 3–4.

⁵² Marcus Jacob Monrad, «Om et archæologisk Museum», [Morgenbladet, 25. januar, 1860](#); [2. mars, 1860](#); [7. mars, 1860.](#)

⁵³ Ludvig Vibe, «Om et Skulptur-Museum for Christiania By», [Morgenbladet, 23. mars, 1869.](#)

⁵⁴ Messel, «Skulpturmuseet i Kristiania 1881–1902», 7–9.

⁵⁵ «Rektor Vibes Andragende af 7de Marts», [Morgenbladet, nr. 85 A, 26. mars, 1871.](#)

⁵⁶ «Rektor Vibes Andragende af 7de Marts», [Morgenbladet, nr. 85 A, 26. mars, 1871.](#)

⁵⁷ «Rektor Vibes Andragende af 7de Marts», [Morgenbladet, nr. 85 A, 26. mars, 1871.](#)

⁵⁸ Sitert etter Nils Vogt, «Christiania Sparebank» i *Christiania Sparebank gjennom hundrede aar*, (Kristiania, 1922), 131.

⁵⁹ «Angaaende Afstaaelse af Tomt til Opførelse af et Skulpturmuseum i Christiania», [Stortingsforhandlinger, dokument nr. 71](#) (1871).

⁶⁰ Sparebank-direksjonen nedsatte følgende bygningskommissjon for Skulpturmuseet: assessor Maribo, billedhugger Middelthun, byggmester Binneballe og statsråd Segelecke. Dessuten ble komiteen bemyndiget til å «tilkalde andre kyndige Mænd som konsulenter».

⁶¹ [Morgenbladet, 1. februar, 1873.](#)

⁶² [Morgenbladet, 1. februar, 1873.](#)

⁶³ Tegningene er tapt, men avfotograferinger er bevart i Riksarkivet.

⁶⁴ Se også Mari Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer: Kosmopolittenes arkitekt* (Oslo: Pax Forlag, 2014), 192–200.

⁶⁵ H.E. Schirmer «Angaaende Carl Johans Monumentet», [Stortingsforhandlinger, dokument nr. 66 fra Budgetkomiteen \(1875\).](#)

- ⁶⁶ Schirmer var ikke den første som foreslo denne plasseringen. Se Erik Mørstad, «Fra politikk til politur: Carl Johan-monumentet og det offentlige monumentets funksjon og betydning på 1800-tallet» (magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1980), 137–140.
- ⁶⁷ Mari Hvattum, «Drømmen om et Nasjonalgalleri», i Audun Eckhoff, red., «Nasjonalgalleriet», 51-53.
- ⁶⁸ [Morgenbladet, 1. februar, 1873.](#)
- ⁶⁹ «Jeg forelagde ham Sagen og spurgde ham, om han var villig til at gjøre Tegninger og Overslag til et saadant Bygverk. Jeg bemerkede derved, at jeg vistnok ikke kunde sikre ham noget Honorar for et saadant Arbeide, men at jeg dog antog, at hvis hans Forslag vandt Bifald og blev endelig vedtaget, var der al Rimelighed for, at ogsaa Udførelsen vilde blive ham overdragen. Han gik beredvillig ind paa Tingen.» «Rektor Vibes Andragende af 7de Marts»,. [Morgenbladet, nr. 85 A, 26. mars, 1871, nr. 85 A.](#)
- ⁷⁰ Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 84–86, Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 200–201.
- ⁷¹ Maribo, «Kort historisk Fremstilling af Christiania Skulpturmuseums Oprettelse», i «Protokoll for Indretningen og Bestyrelsen af Christiania Skulpturmuseum 1879». Nasjonalmuseet, NMFK/NG-0003/A/L0001/0001.
- ⁷² Maribo, «Kort historisk Fremstilling af Christiania Skulpturmuseums Oprettelse», 7.
- ⁷³ Messel, «Skulpturmuseet i Kristiania 1881–1902», 10.
- ⁷⁴ Maribo, «Kort historisk Fremstilling af Christiania Skulpturmuseums Oprettelse», 7-8.
- ⁷⁵ Maribo, «Kort historisk Fremstilling af Christiania Skulpturmuseums Oprettelse», 7-8.
- ⁷⁶ Maribo, «Kort historisk Fremstilling af Christiania Skulpturmuseums Oprettelse», 9.
- ⁷⁷ Maribo, «Skulpturmusæet», [Morgenbladet, nr. 294 A, 25. oktober, 1881.](#)
- ⁷⁸ Maribo, «Skulpturmusæet», [Morgenbladet, nr. 294 A, 25. oktober, 1881.](#)
- ⁷⁹ Maribo, «Skulpturmusæet III», [Morgenbladet, nr. 336 A, 6. desember, 1881.](#)
- ⁸⁰ For en grundig redegjørelse av innkjøpene og prosessen rundt dem, se Messel, «Skulpturmuseet i Kristiania 1881–1902», 10–15.
- ⁸¹ Messel, «Skulpturmuseet i Kristiania 1881–1902», 13.
- ⁸² Maribo, «Skulpturmusæet III», [Morgenbladet, nr. 336 A, 6. desember 1881.](#)
- ⁸³ Maribo, «Skulpturmusæet II», [Morgenbladet, nr. 333 A, 3. desember, 1881.](#)
- ⁸⁴ Maribo, «Skulpturmusæet II», [Morgenbladet, nr. 333 A, 3. desember, 1881.](#)
- ⁸⁵ Messel, «Skulpturmuseet i Kristiania 1881–1902», 26.
- ⁸⁶ Maribo, «Skulpturmusæet III», [Morgenbladet, nr. 336 A, 6. desember 1881.](#)
- ⁸⁷ [Morgenbladet, nr. 337 A, 7. desember, 1881.](#)
- ⁸⁸ [Morgenbladet, nr. 337 A, 7. desember, 1881.](#)
- ⁸⁹ [Morgenbladet, nr. 337 A, 7. desember, 1881.](#)
- ⁹⁰ Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 94.

- ⁹¹ Om kobberstikksamlingen, se Victor Plahte Tschudi, «Verdensgalleriet: kobberstikksamlingen og kunstens tilblivelse», i Eckhoff, red., *Nationalgalleriet*.
- ⁹² «Fra Hovedstaden», [Fædrelandsvennen, 19. mai, 1882.](#)
- ⁹³ Lorentz Dietrichson, *Nationalgalleriets Samling af Malerier og Billedhuggerarbejder: en historisk-kritisk Beskrivelse*, (Christiania, 1882).
- ⁹⁴ Hermann Schirmer, «Nationalgalleriet», [Dagbladet, nr. 307, 10. desember, 1880.](#)
- ⁹⁵ Sisyfus, «Nationalgalleriet», [Dagbladet, 7. februar, 1882.](#)
- ⁹⁶ *Stortingsforhandlinger, Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. (1890)*, «Kap. 3 Kirke-Departementet. Ang. Bevilgning til videnskabelige, literære og kunstneriske Formaal», 20.
- ⁹⁷ Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 114–119.
- ⁹⁸ Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 130–131.
- ⁹⁹ «Grunden hertil er at søge i den Omstendighed, at Lokalet allerede efter de i Løbet af de sidste to Aar, eller efter Indflytningen i det nye Lokale, skeede Nyerhvervelser af Kunstværke begynder at vise sig altfor indskrænket, hvorfor man maa skride til Opførelse af saakaldte spanske Vægge i de med Sidelys forsynede Sale.» «Ang. Bev. Til videnskabelige, literære og kunstneriske Formaal», *Stortingsforhandlinger, Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV (1885)*, 22.
- ¹⁰⁰ «Beretning om Nationalgalleriets Virksomhed i Treaaret 1894–96.» (Christiania, 1897), 6-7.
- ¹⁰¹ «Nationalgalleriets Lokale i Skulpturmuseet», *Morgenbladet*, 18 juni, 1896, nr. 352.
- ¹⁰² «Storthinget igaar Eftermiddag», [Morgenbladet, nr. 237, 15. april 1898.](#)
- ¹⁰³ Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 138.
- ¹⁰⁴ Se arkiv etter byggekomiteen av 1902. Nasjonalmuseet, NMFK/NG-0012/A.
- ¹⁰⁵ «Statens kunstmuseum», [Morgenbladet, nr. 706, 30. desember, 1905.](#)
- ¹⁰⁶ Adolf Schirmer til Kirkedepartementet, Kristiania 25. januar 1906. Nasjonalmuseet, NMFK/NG-0012/B/L0001.
- ¹⁰⁷ «Statens kunstmuseum», [Morgenbladet, nr. 706, 30. desember, 1905.](#)
- ¹⁰⁸ «Statens kunstmuseum», [Morgenbladet, nr. 632, 29. november, 1905.](#)
- ¹⁰⁹ «Kunstmuseet», [Aftenposten, nr. 39, 20. januar, 1907.](#)
- ¹¹⁰ Carl Wille Schnitler, «Udlændinges Forbløffelse. Indlændingers Anskueliggjørelse af Norges moderne Udviklingshistorie. Naar Samlingerne er gaaet i Hi.», [Aftenposten, nr. 53, 27. januar, 1907.](#)
- ¹¹¹ *Stortingsforhandlinger, Indst. S. XXVI (1906/1907)*, 12.
- ¹¹² *Stortingsforhandlinger, St. prp. Nr. 1, hovedpost V (1906/1907)*, 28–29.
- ¹¹³ *Stortingsforhandlinger, St. prp. Nr. 1, hovedpost V (1906/1907)*, 29.
- ¹¹⁴ «Kunstmuseet», [Morgenbladet, nr. 354, 24. juni, 1907.](#)
- ¹¹⁵ «Statens kunstmuseum», Verdens gang, 24. juni, 1909. Sitert etter Nils Messel, «‘Den smakfuldeste dekoratør i Norden’: Jens Thiis i Nasjonalgalleriet», *Kunst og Kultur* 95, nr. 4 (2012): 205.

- ¹¹⁶ «Statens kunstmuseum», [Morgenbladet, nr. 344, 19. juni, 1907.](#)
- ¹¹⁷ «Statens kunstmuseum», [Morgenbladet, nr. 344, 19. juni, 1907.](#)
- ¹¹⁸ Nils Messel, «'Den smakfuldeste dekoratør i Norden': Jens Thiis i Nasjonalgalleriet», [Kunst og Kultur 95, nr. 4 \(2012\), 202.](#)
- ¹¹⁹ Messel, «'Den smakfuldeste dekoratør i Norden'», 203–204.
- ¹²⁰ Sitert etter Messel, «'Den smakfuldeste dekoratør i Norden'», 204.
- ¹²¹ n–, «Kunstmuseet i sin nye Skikkelse. En Ilfart gjennom Samlingerne», [Morgenbladet, nr. 351, 23. juni, 1907.](#)
- ¹²² n–, «Kunstmuseet i sin nye Skikkelse», [Morgenbladet, nr. 351, 23. juni, 1907.](#)
- ¹²³ Se «Kunstmuseet i sin nye Skikkelse», [Morgenbladet, nr. 351, 23. juni, 1907](#) og Messel, «'Den smakfuldeste dekoratør i Norden'» for mer informasjon om denne monteringen.
- ¹²⁴ n–, «Kunstmuseet i sin nye Skikkelse», [Morgenbladet, nr. 351, 23. juni, 1907.](#)
- ¹²⁵ «Statens kunstmuseum», [Morgenbladet, nr. 706, 30. desember, 1905.](#)
- ¹²⁶ [Landsbladet, 23. august, 1909.](#)
- ¹²⁷ Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 142–146.
- ¹²⁸ «Hvad direktør Thiis vil», [Social-Demokraten, 25. september, 1908.](#)
- ¹²⁹ Messel, «'Den smakfuldeste dekoratør i Norden'», 206.
- ¹³⁰ «Hos den nye Direktør for Statens Kunstmuseum, Jens Thiis», [Morgenbladet, nr. 746, 31. desember, 1908.](#)
- ¹³¹ Messel, «'Den smakfuldeste dekoratør i Norden'», 206.
- ¹³² Sitert etter Messel, «'Den smakfuldeste dekoratør i Norden'», 206.
- ¹³³ «Nationalgalleriets omordning. Hvad direktør Thiis har utrettet», [Dagbladet, 2. juni, 1909.](#)
- ¹³⁴ Messel, «'Den smakfuldeste dekoratør i Norden'», 207–208.
- ¹³⁵ b., «Kunstmuseet», [Morgenbladet, nr. 310, 2. juni, 1909.](#)
- ¹³⁶ Sitert etter Messel, «'Den smakfuldeste dekoratør i Norden'», 209.
- ¹³⁷ Jens Thiis, *Norsk malerkunst i Nationalgalleriet* (Kristiania: Mittet, 1912), 7.
- ¹³⁸ b., «Kunstmuseet», [Morgenbladet, nr. 310, 2. juni, 1909.](#)
- ¹³⁹ Sitert etter Messel, «'Den smakfuldeste dekoratør i Norden'», 210.
- ¹⁴⁰ Messel, «'Den smakfuldeste dekoratør i Norden'», 210–212.
- ¹⁴¹ «Kunstmuseets skulpturafdeling aabnes», [Aftenposten, nr. 320, 28. juni, 1913.](#)
- ¹⁴² Kristian Haug, «Kunstmuseets avstøpnings-samling», [Social-Demokraten, 3. juli, 1913.](#)
- ¹⁴³ «Kunstmuseet i ny skikkelse», [Tidens Tegn, 21. juni, 1914.](#)
- ¹⁴⁴ «Kunstmuseet er igjen blit nyt. Jens Thiis viser rundt og fortæller», [Dagbladet, 21. juni, 1914.](#)

- ¹⁴⁵ Anita Kongssund, «Moderne, historiserende og tidstypisk: Oppføring av Nasjonalgalleriets nordre fløy 1918–1924», *Kunst og kultur* 88, nr.1 (2005): 45.
- ¹⁴⁶ Se Nils Messel, *Franske forbindelser. Kunst, kapital og konjunkturer i Norge rundt 1. verdenskrig* (Oslo: Messel forlag, 2016)
- ¹⁴⁷ Christian Langaard var også medstifter av foreningene Fransk Kunst og Nasjonalgalleriets Venner, sistnevnte tok han også initiativet til.
- ¹⁴⁸ Kongssund, «Moderne, historiserende og tidstypisk», 45.
- ¹⁴⁹ *Morgenposten*, 3. januar, 1917.
- ¹⁵⁰ Kongssund, «Moderne, historiserende og tidstypisk», 47.
- ¹⁵¹ Rapport fra Bärnholdt, sendt byggekomiteen, Jnr. 66/1919. Byggekomiteen av 1918. NMFK/NG-0011/DL0001.
- ¹⁵² Møteprotokoll, 1919. NMFK/NG-0011/A.
- ¹⁵³ Kopibok, 5. august 1919. NMFK/NG-0011/B.
- ¹⁵⁴ Brev fra Christiania Cementstøperi, H. Musculus A/S, 06.09. 1920. Avskrift av svensk svarbrev fra Kinnekulle. Ikke jnr.ført. NMFK/NG-0011/DL0001.
- ¹⁵⁵ Datert 18. oktober 1919. Ikke jnr. ført. NMFK/NG-0011/D/L0001.
- ¹⁵⁶ Jnr. 75/1918. NMFK/NG-0011/D/L0001.
- ¹⁵⁷ Journalbok 29. desember 1919. NMFK/NG-0011/C.
- ¹⁵⁸ Møteprotokoll, 1920 og Reiseberetning, jnr. 28/ 1920. NMFK/NG-0011/ D/L0001 og A.
- ¹⁵⁹ Møteprotokoll 27.3.1920. NMFK/NG-0011/A.
- ¹⁶⁰ Reiseberetning til byggekomiteen. 25. februar, 1920. NMFK/NG-0011/D/L0001.
- ¹⁶¹ Brev til Kirkedepartementet, 29. desember 1919. Jnr. 93/1919. NMFK/NG-0011/D/L0001.
- ¹⁶² Hjorth til Statens bygningsinspektorat, 19. juli 1924. Mappe 1919–1924, NMFK/NG-0011/D/L0004.
- ¹⁶³ Brev fra ingeniørfirmaet Borgen og Holter, april 1921. NMFK/NG-0011/D/L0002.
- ¹⁶⁴ Møteprotokoll, 8. september 1920. NMFK/NG-0011/A.
- ¹⁶⁵ Møteprotokoll, 26. juni 1920. NMFK/NG-0011/A.
- ¹⁶⁶ Glassbetong er en kombinasjon av glassbyggestein og armert betong.
- ¹⁶⁷ Møteprotokoll, 15. desember 1920. NMFK/NG-0011/A.
- ¹⁶⁸ Møteprotokoll, 29. mars, 1919. NMFK/NG-0011/A.
- ¹⁶⁹ Brev til byggekomiteen. Jnr. 70/ 1919. NMFK/NG-0011/DL0001.
- ¹⁷⁰ Brev til byggekomiteen. Jnr. 70/ 1919. NMFK/NG-0011/DL0001.
- ¹⁷¹ Møteprotokoll 8. desember 1921. NMFK/NG-0011/A.

- ¹⁷² Samlingen bestod av i alt 78 verk, 63 malerier, 9 skulpturer og noen kunstindustrigjenstander.
- ¹⁷³ Byggekomiteens arkiv, mappe 1922, jnr. 321- 408. NMFK/NG-0011/D/0002.
- ¹⁷⁴ Jens Thiis til byggekomiteen, 10. januar 1922. Jnr.272/1922. Serie D-002.
- ¹⁷⁵ Jappe Nilssen i *Dagbladet*, 16. mai, 1924. Regning fra Tassinari & Chatel: Brocatelle, 54 cm, usee vert, argent & creme, 63 cm. Bilag 440. Oversatt av Françoise Hanssen-Bauer. Fargene er ikke dokumentert ved veggprøver.
- ¹⁷⁶ Fargene var lys grønn og gul og grått. Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 148. Tapetseringen ble utført av sadelmaker og tapetserer Joh. H. Flattum.
- ¹⁷⁷ Møteprotokoll 19. juli 1922. NMFK/NG-0011/A.
- ¹⁷⁸ Hulkil er en profil med konkav tverrsnitt, krum utheving.
- ¹⁷⁹ Jens Thiis til byggekomiteen for Nasjonalgalleriets nordre fløy, 20. februar 1922. NMFK/NG-0011/D- 002.
- ¹⁸⁰ *Stortingsforhandlinger* nr. 6. (1922) Tillegg til innst. S. XXVI-1922, 3.
- ¹⁸¹ Siden Langaard ervervet verkene, er mange av kunstnerattribusjonene forandret, noen få har også vist seg å være forfalskninger. Mange av bildene regnes likevel fortsatt som viktige arbeider av kjente mestere.
- ¹⁸² Noe usikkerhet knyttet til hvor gipsavstøpingene ble støpt.
- ¹⁸³ Kopibok, 12. april 1921–22. april 1926, 33–36. NMFK/NG-0011/B.
- ¹⁸⁴ Jnr. 272/ 1922. NMFK/NG-0011/L0022.
- ¹⁸⁵ Skåret av snekker- og treskjæremester Johs Borgersen.
- ¹⁸⁶ Utført av dekorasjons- og bygningsmaler Aksel Johnsen.
- ¹⁸⁷ Også utført av Johs. Borgersen etter tegninger av Arneberg.
- ¹⁸⁸ Møteprotokoll 8. januar 1923. NMFK/NG-0011/A.
- ¹⁸⁹ Møteprotokoll 20. februar 1922. NMFK/NG-0011/A.
- ¹⁹⁰ Møteprotokoll 20.2.1922. NMFK/NG-0011/A.
- ¹⁹¹ Møteprotokoll 15.05.1922. NMFK/NG-0011/A.
- ¹⁹² Møteprotokoll 3.1.1923. NMFK/NG-0011/A.
- ¹⁹³ Brev fra ingeniørene Bonde & co. Bygningstekniske konsulenter. NMFK/NG-0011/D/L004.
- ¹⁹⁴ Stolene brukes fortsatt i Nasjonalgalleriets tidligere Kobberstikk- og håndtegningsamling.
- ¹⁹⁵ Kopibok 1908- 1925. NMFK/NG-0011/B. Stolene ble kassert da det nye auditoriet i sørfløyen fikk nye stoler med purpurfarget trekk. De gamle stolene kunne festes i rader, dette var et krav for stoler i en forsamlingsal–de skulle ikke kunne velte i tilfelle evakuering.
- ¹⁹⁶ Se Helge Thiis' tegningssett *Nasjonalgalleriet* i Nasjonalmuseets samling, NAMT.hth053.
- ¹⁹⁷ Jnr. 314/1922. NMFK/NG-0011/D/L0002. Smedmesteren var Wilhelm Lund.
- ¹⁹⁸ Muntlig opplysning fra Jon Brønne, 16. juni 2004.

- ¹⁹⁹ Tre saler i Nordenfjeldske kunstindustrimuseum ble dekket med japansk sivtapet, under ombygningen av museet i 1908. E-post fra Morten Spjøtvold, 2019.
- ²⁰⁰ Hvit og grå, eller grå og gråblå, nyansene her er ikke sikre dokumentert. Jnr. 365/1922. NMFK/NG-0011/D/L0002.
- ²⁰¹ Muntlig opplysning fra Jon Brønne, 16. juni 2004.
- ²⁰² Jens Thiis til byggekomiteen, 19. september 1922. Jnr. 368/1922. NMFK/NG-0011/D/L0002.
- ²⁰³ Dører, listverk og brystninger ble utført av snekkermester A. Jensen.
- ²⁰⁴ Brev til Kirkedepartementet, 26. juni 1922: Jnr. 336/ 1922.NMFK/NG-0011/D/L0002; møteprotokoll 20.mars 1922. NMFK/NG-0011/A.
- ²⁰⁵ Jent Thiis til byggekomiteen, 17. mars 1922. NMFK/NG-0011/D/L0002.
- ²⁰⁶ *Stortingsforhandlinger* nr. 6. (1922) Tillegg til innst. S. XXVI-1922, 3.
- ²⁰⁷ Møteprotokoll 4. april 1921. Byggekomiteen nordre fløy, NMFK/NG-0011/A.
- ²⁰⁸ Kopibok 4. april 1921. NMFK/NG-0011/B.
- ²⁰⁹ Brev fra I. O. Hjorth, 24. september 1923. NMFK/NG-0011/D/L0003.
- ²¹⁰ Kopibok, 30. juni 1919. Byggekomiteen nordre fløy, NMFK/NG-0011/B.
- ²¹¹ *Aftenposten*, 10. desember, 1921.
- ²¹² *Stortingsforhandlinger* nr. 322 (1922) Efterm. 28 juni - om etterbevilgning til Nationalgalleriet, (1922) 2575.
- ²¹³ *Stortingsforhandlinger* volum 71, nr. 6. (1922) Tillegg til innst. S. XXVI (1922), 4.
- ²¹⁴ *Stortingsforhandlinger* nr. 322 Efterm. 28 juni - om etterbevilgning til Nationalgalleriet (1922), 2572.
- ²¹⁵ *Stortingsforhandlinger*, nr. 322. Efterm.28 juni- om etterbevilgning til Nasjonalgalleriet. (1922), 2570.
- ²¹⁶ Brev, 30. mars 1922 til Kirkedepartementet. Byggekomiteen nordre fløy, Jnr. 300/1922. NMFK/NG-0011/D/L0002.
- ²¹⁷ *Stortingsforhandlinger* nr. 322. Efterm. 28 juni - om etterbevilgning til Nationalgalleriet. (1922), 2570.
- ²¹⁸ Brev til Kirkedepartementet, 14. desember 1922. Byggekomiteen nordre fløy, NMFK/NG-0011/D/L0002.
- ²¹⁹ Jens Thiis til byggekomiteen, 17. mars 1922. Jnr. 282/1922. NMFK/NG-0011/D/L0002.
- ²²⁰ Brev til Kirkedepartementet 19. juli 1922. NMFK/NG-0011/D/L0002.
- ²²¹ *Social-Demokraten*, 1. juli, 1922.
- ²²² *Dagbladet*, 23. mai, 1923.
- ²²³ I.O. Hjorth til byggekomiteen, 28. april 1923. Jnr. 404B/1923. NMFK/NG-0011/D/L0002.
- ²²⁴ I.O. Hjorth til Byggekomiteen, 8. desember 1922. Mappe 1922, jnr. 321-408, NMFK/NG-0011/D/L0002.
- ²²⁵ Sluttregnskap for Nasjonalgalleriets nordre fløy, avgitt 24. november 1925. Jnr. 613/ 1925, mappe 1924- 25. Byggekomiteen nordre fløy, NMFK/NG-0011/D/L0003.

- ²²⁶ Byggekomiteen til Kirkedepartementet, 5. mai 1925. NMFK/NG-0011/D/L0004.
Det var for øvrig ikke første gang Arneberg viste sin generøsitet overfor museet: Renaissance-salen i museets første etasje, som ble utført etter tegninger av Arneberg i 1912, var hans gave til museet.
- ²²⁷ Jnr. 617/1926, oppstilling etter Hjorth. NMFK/NG-0011/D/L0004.
- ²²⁸ Brev av 29. april 1925 til Kirkedepartementet, jnr. 578/1924. Byggekomiteen nordre fløy, NMFK/NG-0011/D/L0003.
- ²²⁹ Byggekomiteens protokoll, 1918-1925, NMFK/NG-0011/A, 9.
- ²³⁰ *Social-Democraten*, 7. juni, 1922.
- ²³¹ Anita Kongssund, «Tullinløkka – en fornem bakgård», i *Kunst og kultur* årgang 88, nr. 1 (2005), 3.
- ²³² Willoch, *Nasjonalgalleriet*, 170.
- ²³³ *Aftenposten*, 21. mars, 1921.
- ²³⁴ *Arbeiderbladet*, 21. mars, 1924.
- ²³⁵ *Aftenposten*, 24. april, 1924.
- ²³⁶ *Dagbladet*, 25. mai, 1924.
- ²³⁷ *Tidens Tegn*, 21. mars, 1924.
- ²³⁸ Se også Ulf Grønvold, *Priset arkitektur 1904–2000: Bygninger belønnet med A.C. Houens fonds diplom* (Oslo: Arkitekturforlaget, 2000), 46.
- ²³⁹ *Stortingsforhandlinger* nr. (1923), s.1499. *Nationen*, 14. mai, 1923.
- ²⁴⁰ *Stortingsforhandlinger* nr. (1923), s. 1500.
- ²⁴¹ *Madonnahode*, NG.S.01156 og *Apostelen Petrus*, NG.S. 01157.
- ²⁴² Datert 6. desember 1924. Boks: «Protest mot innkjøp av to gotiske hoder». RA/S-1021/E/Ej/L0758.
- ²⁴³ *Morgenbladet*, 3. september, 1925.
- ²⁴⁴ Finn Olstad, *Frihetens århundre: Norsk historie gjennom de siste hundre år* (Oslo: Pax Forlag, 2010), 17.
- ²⁴⁵ *Hardanger Arbeiderblad*, 21. februar, 1925.
- ²⁴⁶ *Aftenposten*, 14. januar, 1925.
- ²⁴⁷ *Dagbladet*, 9. september, 1925.
- ²⁴⁸ Johannes Rød, *Dramaet om de gotiske hoder* (Oslo: Solum Forlag, 1996), 116. (Rød opererer med tallet 32 000 kr i innkjøpsbudsjett. *Stortingsforhandlinger* 1925, vol. 74 nr. 1 a. St.prop. nr 1 side 17.)
- ²⁴⁹ *Morgenbladet*, 3. september, 1925.
- ²⁵⁰ *Arbeidet*, 2. september, 1925; Jens Thiis til Kirke- og undervisningsdepartementet, 5. mai 1925. RA/S-1021/E/Ej/L-0758.
- ²⁵¹ *Middagsavisen*, 2. februar, 1925.

²⁵² *Tidens Tegn* 5. september 1925; Anita Kongssund, «Saaledes slumrer vist ogsaa hos os mangt et Geni under Koften: Nasjonalgalleriets vei fra samling til museum», *Kunst og Kultur*, 89, nr. 2 (2006), 104. For utdypende lesning se Messel, *Franske forbindelser* og Børre Haugstad, *Krig, kunst & kollaps* (Oslo: Schreibtsch Verlag, 2015).

²⁵³ *Haugesunds Dagblad*, 10. oktober, 1925.

²⁵⁴ Thiis skriver i budsjettforslaget 1913–14 (kopibok 1898–1920 NMFK/NG-1000/B) «Navnlig skal en forhøyelse av bevilgningene under post b til nyere *fremmed* kunst, fremhæves som særlig påtrængende». A. Bakke opplyser i brev til Nasjonalgalleriet om at det er mange franske bilder til salgs til sterkt reduserte priser p.g.a. krigen. Jnr. 71, 10-1914.15. Peter Sundt, Lausanne, skriver at en rekke franske mesterverk tilhørende firmaet Bernheim i Paris selges til betydelig nedsatte priser. 11/2-1915. Jnr. 84, 1914-15. NGs arkiv.

²⁵⁵ Thiis tilsvar til anklagene fra Rasmussen. «Anklagene og innvendingene» s. 10, RA/S-1021/E/Ej/L0758.

²⁵⁶ De ordinære statsbevilgningene ble i hovedsak brukt til innkjøp av norske kunst, men noe fransk og skandinavisk kunst ble mellom 1914 og 1924 også innkjøpt over det ordinære innkjøpsbudsjettet. Innkjøp 1884 1924. NMFK/NG-1000.

²⁵⁷ Beretning om galleriets virksomhet 1916-17. NMFK/NG-1000/D/Da/L0011. Skipsreder Tryggve Sagen Sagen skjenket NG fire franske mesterverk i 1917. Se også Budsjettermin 1918-19: kopibok. Brev til Kirke- og undervisningsdepartementet. Beretning 1918-22.

²⁵⁸ *Stortingsforhandlinger* nr. (1923), s.1499. Og *Stavanger Aftenblad*, 4.september, 1925.

²⁵⁹ *Morgenbladet*, 11 april, 1932.

²⁶⁰ Jnr. 182/1937. NMFK/NG-1000/D/Da-L0019.

²⁶¹ Jens Thiis redegjørelse, 1935. Nasjonalgalleriet. NMFK/NG-1000/D/Da/L0018.

²⁶² Jens Thiis redegjørelse, 1935. Nasjonalgalleriet. NMFK/NG-1000/D/Da/L0018.

²⁶³ Journalnummer 6/49. Nasjonalgalleriet. NMFK/NG-1000/D/Da/L0041 og 42 og NMFK/NG-1000/Ia/L-0009. Greves notat i forbindelse med den såkalte «Instrukssaken» på 1940-og 1950-tallet. Etter eget utsagn var Greve først ute i landet med omvisninger for barn.

²⁶⁴ *Aftenposten*, 24. april, 1924.

²⁶⁵ I 1923 ble det montert elektriske «dagslyslamper» i Nasjonalgalleriets Kvadratsal.

²⁶⁶ *Dagbladet*, 24. mars, 1928.

²⁶⁷ *Dagbladet* 8. juni, 1927.

²⁶⁸ *Dagbladet* 8. juni, 1927.

²⁶⁹ Utstillingskatalog *Edvard Munch*, Nasjonalgalleriet (1927), s. 6

²⁷⁰ *Arbeidet* 14. juni, 1927.

²⁷¹ Jens Thiis, «En betraktning over Nasjonalgalleriets framtid», 1935, Nasjonalgalleriet. NMFK/NG-1000/ D/ Da/L0018.

²⁷² *Aftenposten*, 24. april, 1924.

- ²⁷³ I 1928 ble lønningene til offentlige tjenestemenn nedsatt. Brev fra Kirkedepartementet, jnr. 155, 1927; *Arbeideren*, 6. desember, 1931.
- ²⁷⁴ *Morgenbladet*, 21. februar, 1931.
- ²⁷⁵ *Morgenbladet*, 6. mars, 1931.gav
- ²⁷⁶ *Dagbladet*, 28. april, 1931.
- ²⁷⁷ Erik Rudeng, «En nøkkelinstitusjon i norsk samfunnsliv», i *Nasjonalgalleriet*, red. Afun Eckhoff (Oslo: Fagbokforlaget, 2017), 215.
- ²⁷⁸ *Dagbladet*, 2. mars, 1937.
- ²⁷⁹ Journalnummer 18/1936, NMFK/NG-1000/D/Da/L0019.
- ²⁸⁰ *Nationen*, 29. januar, 1935.
- ²⁸¹ Mappe: Statens Vandreutstillinger for kunst, «utvalgarkiv.» 1951-1952. NMFK/NG-1000/Y/Ya/L0005.
- ²⁸² *Arbeiderbladet*, 27. september, 1928, 5. november 1932.
- ²⁸³ *Aftenposten*, 14. november, 1932.
- ²⁸⁴ Jnr. 207/1932. NMFK/NG-1000/ D/Da/L0016.Vedrørende elektrisk belysning.
- ²⁸⁵ S. Eitrem, *Antikkensamlingen* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1927).
- ²⁸⁶ *Tidens Tegn*, 14. november, 1932.
- ²⁸⁷ *Arbeiderbladet*, 15. november, 1932.
- ²⁸⁸ Rolf E. Stenersen til Jens Thiis, 6. februar 1933. NMFK/NG-1000/D/Da/L0017.
- ²⁸⁹ Mustad testamenterte ytterligere ti bilder til Nasjonalgalleriet i 1970. NMF/NG-1000/D/Da-L0053.
- ²⁹⁰ Kongssund, «Saaledes slumrer vist ...», 107.
- ²⁹¹ *Morgenbladet*, 27. april, 1937
- ²⁹² *Dagbladet*, 25. september, 1923.
- ²⁹³ *Dagbladet*, 24. desember, 1935.
- ²⁹⁴ *Dagbladet*, 28. desember, 1935.
- ²⁹⁵ *Nordlands framtid*, 3. mai, 1937.
- ²⁹⁶ Sørfløyens 2 etasje, der blant annet 1880-årenes mesterverker hang, manglet fortsatt elektrisk belysning,
- ²⁹⁷ Willoch *Nasjonalgalleriet*, 20–21.
- ²⁹⁸ J. Langaard til Kirkedepartementet, 7. mai 1936. NMFK/NG-1000/D/Da-L0019. Se også Forhandlingsprotokoll 22/3-1920-19/12-1939. Møte i Nasjonalgalleriets råd. NMFK/NG-1000.
- ²⁹⁹ *Dagbladet*, 29. oktober, 1938.
- ³⁰⁰ *Morgenbladet*, 1. november, 1938.

- ³⁰¹ Jens Thiis til det akademiske kollegium og universitetets rektor Oslo, «Ad bygningsplanen på Tullinløkken, efter Beers prosjekt». 1938, NMFK/NG-1000/D/Da/L0020.
- ³⁰² *Aftenposten*, 10. desember, 1921.
- ³⁰³ Kongssund, «Tullinløkka –en fornem bakgård», 10.
- ³⁰⁴ *Arbeiderbladet*, 21.mai, 1937; Kongssund «Tullinløkka- en fornem bakgård», 10–11.
- ³⁰⁵ *Dagbladet*, 12. desember, 1933.
- ³⁰⁶ *Nationen*, 21.mars, 1937.
- ³⁰⁷ Forhandlingsprotokoll, 1920-1939, NMFK/NG-1000; Arne Eggum: *Rolf E. Stenersens gave til Oslo by – Akersamlingen* (Oslo: 1974), 30.
- ³⁰⁸ *Nationen*, 21. mai 1937.
- ³⁰⁹ *Porsgrunns Dagblad*, 24.mai, 1937.
- ³¹⁰ Edvard Munch, Brevutkast til Jens Thiis, ikke datert. Munch-museet, NM N 2075, eMunch.no.
- ³¹¹ *Dagbladet*, 29. oktober, 1938.
- ³¹² *Dagbladet*, 29. oktober, 1938.
- ³¹³ Notat fra Jens Thiis til Det akademiske Kollegium og universitetets Rektor, 16. januar 1939. Ikke journalført notat, plassert mellom jnr 26/1939 og jnr 27/1939, NMFK/NG-1000/ D/Da/L0021.
- ³¹⁴ Bente Aass Solbakken, «Nicolai Beers galleribygning på Holmenkollen», i *Kunst på Høyden: Sejersted Bødtkers samling*, red. Nils Messel (Oslo: Nasjonalmuseet, 2010), 66.
- ³¹⁵ Telefonsamtale med Beers sønn, Nikolai Beer, 16.10.2009.
- ³¹⁶ *Tidens Tegn*, 31. oktober, 1938.
- ³¹⁷ Brev til universitetet i Oslo 16. januar 1939, nr. 1-187. Nasjonalgalleriet. NMFK/NG-1000/ D/Da/L0021.
- ³¹⁸ Jens Thiis, Brev til universitetet i Oslo, 7. februar 1938. Nasjonalgalleriet. NMFK/NG-1000/D/Da/L0020.
- ³¹⁹ Brev fra Jens Thiis, 7. februar, 1938. Nasjonalgalleriet. NMFK/NG-1000/D/Da/L0020.
- ³²⁰ Anita Kongssund, «Modernisme på Tullinløkka. Et forsøk på flerbrukshus», *Kunst og kultur* 97, nr. 2 (2014), 78–87.
- ³²¹ Brev av 4. april 1939 fra rektor Didrik Arup Seip til Hr. advokat Severin Finne, UiO, Kollegiet Kopibok 28.10.1938–25.5.1939. S-2860/B/L0063, Riksarkivet.
- ³²² Brev av 7. februar, 1938, NMFK/NG-1000/D/ Da/L0020.
- ³²³ Nasjonalbiblioteket. Privatarkiv: Henrik Grevenor 1896-1937.
- ³²⁴ Journalnummer 386/1937. Brev 12.12.1937. Alma Mahler-Werfel ber om hjelp til å finne andre kjøpere, dersom Nasjonalgalleriet ikke vil ha bildet. Hun ber om at salget må foregå i hemmelighet. Nasjonalgalleriet, NMFK/NG-100-L0021.
- ³²⁵ Gerd Woll, *Edvard Munch: samlede malerier*, (Lubljana: Cappelen Damm, 2008), 2:568.

- ³²⁶ Maleriet befinner seg i dag i Kunsthhaus, Zürich, Sveits. Brevet til Nasjonalgalleriet om tilbud om kjøp er datert fire dager før nazistene angivelig brant om lag 5000 kunstverk den 20 mars. Se ellers provenienshistorikk i Woll, *Edvard Munch: samlede malerier*, 182.
- ³²⁷ Mappe «Kulturell krigsberedskap» 1935-1940. NMFK/NG-1000/E/Eg-L001.
- ³²⁸ Størrelsen var også av betydning for den tidlige evakueringen.
- ³²⁹ *Arbeiderbladet*, 2. februar, 1940.
- ³³⁰ Hartmut Pätzke. «Julius Elias und die Berliner Kunstwelt.» 20. Jahrgang. Nummer 18. 28. August 2017. <https://das-blaettchen.de/2017/08/julius-elias-und-die-berliner-kunstwelt-41122.html>
- ³³¹ Opplysningen stammer fra Nasjonalgalleriets inventarieprotokoll og telefonsamtale med sønnen til Elias`familiens advokat: Ole Henrik Moe, 2005. Julie Elias gav i 1940-årene bort Paul Signacs akvarell til sin advokat Eilif Moe på Lillehammer. Bildet ble siden solgt til Nasjonalgalleriets Venner.
- ³³² Anita Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», i *Nasjonalgalleriet*, red. Audun Eckhoff (Oslo: Fagbokforlaget, 2017), 158.
- ³³³ Reidar Aulie, Stinius Fredriksen, Ulrik Hendriksen, Per Krohg, Håkon Stenstadvold og Dagfinn Werenskiold.
- ³³⁴ Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», 156.
- ³³⁵ Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», 156.
- ³³⁶ Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», 158.
- ³³⁷ Nasjonalgalleriets råds- og innkjøpsprotokoll. 1940-64, s. 14. NMFK/NG-1000/A/0001.
- ³³⁸ Brev til Nasjonalgalleriet fra Der Reichskommissar für die Besetzten Norwegischen Gebiete, Oslo 11.12. 1940. Jnr.193/1940. NMFK/NG-1000/D/Da/L0022.
- ³³⁹ Ifølge *Dagbladet*, 15. mai, 1945 spilte det ingen rolle for Qusling om Onsager var 8. grads frimurer, svar til kulturminister Lunde angående utnevnelsen til Nasjonalgalleriets direktør.
- ³⁴⁰ *Norwegische Maler von J.C. Dahl bis Edvard Munch*. Kilde: <https://www.worldcat.org/title/norwegische-maler-von-jc-dahl-bis-edvard-munch/>
- ³⁴¹ Kathrine Lund, «I solkorsets glans. Nini Bø og Nasjonalgalleriets Kobberstikk- og håndtegningsamling», i *Førti år for faget: Festskrift til Sidsel Helliesen på 70-års dagen* (Labyrinth Press, 2014), 96.
- ³⁴² Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», 160.
- ³⁴³ Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», 162.
- ³⁴⁴ Kathrine Lund og Kjetil Jakobsen, *Krigsbilder. Kunst under okkupasjonen 1940–45* (Bomuldsfabriken Kunsthall, 2015), 58.
- ³⁴⁵ *Aftenposten* 23. september 1943.
- ³⁴⁶ Kulturtinget var et rådgivende organ for Kultur- og folkeopplysningsdepartementet.
- ³⁴⁷ Seks kasser stod tilbake på Hadeland, to i Bagn bygdesamling.
- ³⁴⁸ Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», 164.
- ³⁴⁹ Lund, «I solkorsets glans», 88, 91.

- ³⁵⁰ Brev fra Edvard Munch til Søren Onsager: jnr./298/299 /1943. NMFK/NG-1000/D/Da-L0024.
- ³⁵¹ Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», 171.
- ³⁵² Arild Hartmann Eriksen, «Kunst og ukunst: aspekter ved nyordningen av kunstlivet i Norge 1940–1945», hovedoppgave i kunsthistorie (Universitetet i Bergen, 1990).
- ³⁵³ Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», 172.
- ³⁵⁴ 2. etasje ble leid ut til Norsk Nyreising, Hirdutstillingen i 1.
- ³⁵⁵ Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», 186.
- ³⁵⁶ Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», 188.
- ³⁵⁷ Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», 194.
- ³⁵⁸ Kongssund, «Nasjonalgalleriet under solkorset», 194.
- ³⁵⁹ Dag Solhjell, *Fra Akademiregime til fagforeningsregime; Kunstpolitikk 1940–1980* (Oslo: Unipub, 2005), 49.
- ³⁶⁰ Kjøpet ble foretatt i april 1941 fra Per Kvibergs samling, på minneutstillingen i Oslo kunstforening. *Aftenposten*, 23. desember 1941. Kjøpet ble foretatt av Jens Thiis, mens innkomsten til Nasjonalgalleriet var i desember 1941, da under den nazifiserte direktøren Søren Onsager.
- ³⁶¹ Lov av 27. oktober 1942, om inndragning av formue som tilhører jøder.
- ³⁶² Ifølge rapport fra kaptein Guthorm Kavli (MFA&A, Spec.Offr.) savnet Nasjonalgalleriet 29 kunstverk i juli 1945. 21 av disse skal ha blitt rekvirert av Josef Terboven, de resterende av Einsatzstab. Tre av maleriene ble gjenfunnet i Terbovens leilighet. Referanse: National Archives (T 209/20/3) London. Kopier tilsendt fra Robert Pearson, UK.
- ³⁶³ Årsberetning 1946/48. NMFK/NG-1000/X/Xa/L0002.
- ³⁶⁴ *Aftenposten*, 1. mars, 1946; årsberetning 1946-1948. Nasjonalgalleriet, NMFK/NG-1000/X/Xa/L0002.
- ³⁶⁵ *Morgenbladet*, 29.mai, 1947.
- ³⁶⁶ Antall verk beholdt var totalt 41, medregnet tresnitt og tegninger som ble innkjøpt av Savio.
- ³⁶⁷ *Dagbladet*, 2. august, 1945.
- ³⁶⁸ Årsmelding 1948/49. Nasjonalgalleriet, NMFK/NG-1000/X/Xa/L0002.
- ³⁶⁹ Journalnummer 100/ 1948 og «Katalog over malerier, akvareller, tegninger og litografier som selges for Oppgjørskontoret». I denne katalogen stod det oppført noen flere bilder enn i Landskatalogen fra 1947. Bare to av de tolv bildene Nasjonalgalleriet ville ha, hadde kjente eiere. NMFK/NG-1000/D/Da/L0029.
- ³⁷⁰ Julie og Ludvig Elias flyktet til Norge fra Tyskland i 1939. Julie døde på sykehus i 1945, Ludvig ble drept i Auschwitz.
- ³⁷¹ Bildene ble trolig sendt til slektninger i London.
- ³⁷² Kongssund, «Saaledes slumrer ...», 111. I strid med avtalen i byttehandelen, førte Moltzau Munch-maleriet ut av landet i 1949.
- ³⁷³ I mars 1939 skal det angivelig ha blitt satt fyr på en rekke «entartete» kunstverk i Berlin.

³⁷⁴ En omfattende maleri- og grafikkauksjon gikk av stabelen i Wangs kunsthandel i Oslo i januar 1939. Harald Holst Halvorsens 14 Munch-malerier, innkjøpt fra tyske offentlige museer, gikk under hammeren. Jens Thiis var sendt ut som Oslo kommunes representant for å sikre maleriet *Livet* for byen og Rådhuset. Tilslaget gikk imidlertid til en anonym privat kjøper. Schlesisches Museum eide maleriet fra 1887 til 1941. Bekreftet 26.06.2020 av Nasjonalmuseet i Wrocław, ved direktør Piotr Oszanowski. Skipsreder Moltzau kjøpte maleriet i 1950-årene: Se Jan Kokkin: *Eilif Peterssen mellom stemninger og impresjoner*, 2009. *Aftenposten* 24.01.1939, *Stavanger Aftenblad* 24.01.1939.

³⁷⁵ Sidsel Helliesen, *Norsk grafikk gjennom 100 år* (Oslo: Aschehoug, 2000), 228.

³⁷⁶ Opplysning fra Sidsel Helliesen.

³⁷⁷ Ny skulpturkonservator ansatt.

³⁷⁸ Aslaug Blytt (1899–1966) første museumslektor.

³⁷⁹ Ukjent tidsskrift, 1955. Nasjonalgalleriets arkiv.

³⁸⁰ *Aftenposten*, 21. desember, 1961.

³⁸¹ *Arbeiderbladet*, 3.mars, 1962.

³⁸² Kongssund, «Tullinløkka- en fornem bakgård», 16–17.

³⁸³ *Aftenposten* 21. desember, 1961.

³⁸⁴ Kongssund, «Tullinløkka- en fornem bakgård», 17.

³⁸⁵ Kongssund, «Tullinløkka – en fornem bakgård», 17.

³⁸⁶ Årsberetning Nasjonalgalleriet, 1970, NMFK/NG-1000/X/XA/L0005.

³⁸⁷ Årsberetning Nasjonalgalleriet, 1975, NMFK/NG-1000/X/Xa/L0006.

³⁸⁸ Journalnummer 194/1939. NMFK/NG-1000/D/Da/L0021.

³⁸⁹ «Instrukssaken». Notat fra S. Willoch til Rådsmøte 20. juni 1955. NMFK/NG-1000/D/Da-0032 og Da-0033. Instruks av 19. juni 1947 skulle erstatte instruks for Kobberstikksamlingens konservator av 1927.

³⁹⁰ Brev til departementet 19. juni 1947. Instruksen var en revidering av den instruks som ble utarbeidet ved ansettelsen av Eli Ingebretsen (Greve) i 1927.

³⁹¹ Greves notat, «Instrukssaken» jnr. 6/49, NMFK/NG-1000/D/Da/L0041 og 0042.

³⁹² Notat av Eli Greve, s. 9, «Instrukssaken», jnr.6/49. NMFK/NG-1000/Ia/L0009.

³⁹³ Brev av 16. desember 1948 fra Kirkedepartementet, NMFK/NG-1000/D/Da/L0031.

³⁹⁴ Årsberetning Nasjonalgalleriet, 1959/1960. NMFK/NG-1000/X/Xa/L0003. I brev av 15. februar 1949 meddelte Kirkedepartementet at reglene for innkjøp til Kobbestikksamlingen var endret, slik at innkjøp til samlingene av moderne norsk grafikk og tegning og innkjøp av utenlandsk grafikk og tegning skulle foretas av direktøren i samråd med Kobberstikksamlingens konservator, samt en av de stemmeberettigede grafikere/tegnere for henholdsvis norsk grafikk og tegning og utenlandsk grafikk og tegning. Vedtaket ble påklaget av Nasjonalgalleriet.

³⁹⁵ Rådsmøte 1955, innlegg av Willoch. Jnr. 6/1949, NMFK/NG-1000/X/Xa/L0003.

- ³⁹⁶ *Dagbladet*, 6. desember, 1962.
- ³⁹⁷ Statuttene innebar at to, mot tidligere fire, malere skulle være medlemmer av Rådet og innkjøpskomiteen, og at de to grafikere og tegnere som var med i innkjøpskomiteen, også skulle sitte i Rådet.
- ³⁹⁸ *Dagbladet*, 12. mars, 1954.
- ³⁹⁹ *Aftenposten*, 29. mars, 1969; *Dagbladet*, 10. mars, 1971.
- ⁴⁰⁰ NOU 1974:11: *Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet. Vurdering av organisasjonsplaner m.v. og samarbeid.* (Oslo: Universitetsforlaget, 1974), s. 39.
- ⁴⁰¹ Årsberetning Nasjonalgalleriet 1978. NMFK/NG-1000/X/Xa/L0008.
- ⁴⁰² I 1987 ble det fastsatt nye vedtekter for Nasjonalgalleriet.
- ⁴⁰³ Kongssund, «Saaledes slumrer...», 117.
- ⁴⁰⁴ Kongssund, «Saaledes slumrer...», 117.
- ⁴⁰⁵ Styreprotokoll, Nasjonalgalleriet, NMFK/NG-1000/A/Ai-0016. 28.2.1994.
- ⁴⁰⁶ I St.meld.nr.27 (1983-1984) «Nye oppgaver i kulturpolitikken».
- ⁴⁰⁷ Kongssund, «Tullinløkka – en fornem bakgård», 19.
- ⁴⁰⁸ Kongssund, «Tullinløkka – en fornem bakgård», 19.
- ⁴⁰⁹ Solveig Askildsen og Tore Slaatta, «Arkitektur og journalistikk. Nyhetsmedienes rolle i Tullinløkke-saken». *Kunst og kultur*, nr. 1 (2005), s. 26-30.
- ⁴¹⁰ Opplysning fra Sidsel Helliesen, 11. oktober 2019; Årsberetning Nasjonalgalleriet, 1983, NMFK/NG-1000/X/Xa/L0010.
- ⁴¹¹ Opplysning fra Sidsel Helliesen, 23. oktober 2019.
- ⁴¹² Årsberetning 1957/58, Nasjonalgalleriet, NMFK/NG-1000/X/Xa/L0003.
- ⁴¹³ Årsberetning 1979. Nasjonalgalleriet, NMFK/NG-1000/Xa-L0008 og Sidsel Helliesen, e-post, 11. oktober.
- ⁴¹⁴ Opplysninger fra Sidsel Helliesen, 23. oktober 2019.
- ⁴¹⁵ Årsberetning 1991. Nasjonalgalleriet, NMFK/NG-1000/X/Xa/L0014.
- ⁴¹⁶ Opplysning fra Sidsel Helliesen, 11. oktober 2019.
- ⁴¹⁷ Opplysninger fra Sidsel Helliesen. En periode ble sentralbordet betjent av Hjørdis Spydevold i «oppsynet». Datter av vaktmester Hans Olsen.
- ⁴¹⁸ Årsberetning 1977. Nasjonalgalleriet, NMFK/NG-1000/X/Xa-0007.
- ⁴¹⁹ Opplysning fra Sidsel Helliesen 11. oktober 2019.
- ⁴²⁰ Årsberetning 1983, Nasjonalgalleriet, NMFK/NG-1000/X/Xa/L0010.
- ⁴²¹ Årsberetning 1978, Nasjonalgalleriet, NMFK/NG-1000/X/Xa/L0008.

⁴²² Opplysning fra Sidsel Helliesen, 11. oktober 2019.

⁴²³ Årsberetninger Nasjonalgalleriet, NMFK/NG-1000/X/Xa/L0009 og 0010.

⁴²⁴ Byggingen og betaling til arkitektene ble betalt av Heier, mens innredning og materialer ble bekostet av Nasjonalmuseet. Heier var ansatt som museumsvert, (som erstattet de tidligere securitasvektene). Utformingen var basert på ønsker fra Heiers kollegaer, museumsvertene, som også var rommets fremste brukere. Verket ble donert til Nasjonalmuseets driftsavdeling som en del av hennes performance. Nettside: <http://marianneheier.no/?project=construction-site>

⁴²⁵ Knut Berg, «Nasjonalmuseet for kunst: Faglig inkompetanse», *Aftenposten*, 13. mai, 2005.

⁴²⁶ Norgren er utdannet ved Grafiskskolan Forum i Malmø og arbeidet i mange år som kunstner, illustratør og formgiver. Også utgiver av kunstdidsskriftet *Kalejdoskop*, kunstkritiker og journalist.

⁴²⁷ Kari Brandstzæg *Kyss frosken! Forvandlingens kunst*. Utstilling Tullinløkka/Nasjonalgalleriet 28.05-18.09. (2005), 7.

⁴²⁸ Politisk plattform for en regjering utgått av Høyre, Fremskrittspartiet og Venstre, 14.1.1918 «Jeløya-erklæringen», 52 <https://www.regjeringen.no/contentassets/e4c3cfd7e4d4458fa8d3d2bb1e43bcbb/plattform.pdf>