

# Galleriet av Christianiaborgere

*Hvorfor det oppstod og hvordan det ble bygget opp*

Julian Nils Albin Moro von Vosgraff



MUSKUL4590 – Masteroppgave i museologi og kulturarv

30 studiepoeng

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2017







# Galleriet av Christianiaborgere

*Hvorfor det oppstod og hvordan det ble bygget opp*



Stian Herlofsen Finne-Grønn (1869 – 1963)

”Hvad synes De om Oslo? spurte jeg Bymuseets direktør.

– Ganske uten tradisjon, svarte Finne-Grønn, jeg forsikrer Dem altså ganske h e l t uten tradisjon. Oslo er en by av bestepappaer. Hvordan k a n det bli tradisjon bare på bestepappa? Umulig!”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> OB.FS0354, byhistorisk samling ved Oslo Museum. Direktør Stian Herlofsen Finne-Grønn holder en omvisning på Oslo Bymuseum i 1950. Foto: ukjent person / Oslo Museum. Fotografiet er digitalt tilgjengelig på [www.oslobilder.no: http://www.oslobilder.no/OMU/OB.FS0354](http://www.oslobilder.no: http://www.oslobilder.no/OMU/OB.FS0354) (åpnet 22.05.2017)

<sup>2</sup> Tidens Tegn 25.08.1934, ”Finne-Grønn intervjues av Sven Elvestad om tradisjon”, bilag, lørdagsnummer.



© Julian Nils Albin Moro von Vosgraff

2017

Galleriet av Christianiaborgere: Hvorfor det oppstod og hvordan det ble bygget opp

Julian Nils Albin Moro von Vosgraff

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo











# Sammendrag

Denne oppgaven i museologi og kulturarv handler om historien til Christiania Bymuseums portrettsamling som ble bygget opp av genealog Stian Herlofsen Finne-Grønn (1869 – 1963) mellom 1912 og 1950. Den allmenne oppfatningen har vært at portrettsamlingen stort sett var et resultat av gaver. Samlingen fikk derfor i samtiden og i ettertiden kritikk for å være planløs og tilfeldig bygget opp. Jeg har ønsket å finne ut hvordan det egentlig forholdt seg. Jeg har derfor analysert kildematerialet (årsberetninger, aviser, brev og andre arkivalia) ved å gå inn på to punkter, henholdsvis spørre om det er mulig å spore en plan i Finne-Grønns innsamling av portretter, og i forlengelsen av dette undersøke hvilke innsamlingsmetoder han brukte for å samle inn portrettene ved hjelp av publikum, portrettmalere og pressens representanter. Oppgaven kan ses på som et bidrag til norsk museologi og samlingshistorie i første halvdel av 1900-tallet.





# Forord

Tusen takk til min veileder Anne Eriksen for å holde min motivasjon oppe og for fabelaktig rettleiding fram mot ferdigstilling av masteroppgaven. I tillegg vil jeg takke de ansatte ved Oslo Museum for gode samtaler om masteroppgaven gjennom min praksisplass høsten 2016. Jeg fikk dessuten lov til å studere kildematerialet i Bymuseets bibliotek og arkiv også utenfor de ordinære åpningstidene våren 2017. Til slutt vil jeg takke min familie og min kjære kone, Julie Fivrelde von Vosgraff, for kjærighet og tålmodighet. Nå håper jeg bare hun snart kan komme til Norge.







# Innholdsfortegnelse

<b>1 Innledning .....</b>	<b>1</b>
1.1 Bymuseet på Frogner.....	4
1.2 Finne-Grønns bymuseum.....	6
1.3 Tidligere forskning.....	7
1.3.1 Oslo bymuseum og forskning på bymuseer .....	10
1.3.2 Museologi.....	12
1.4 Kilder og metode.....	13
1.4.1 Metode.....	13
1.4.2 Kilder.....	14
1.4.3 Hjelpemiddel .....	16
<b>2 Planen om et portrettgalleri .....</b>	<b>19</b>
2.1 Det historiske portrettgalleriet .....	23
2.2 Det politiske portrettgalleriet .....	24
2.3 Gavebegrepet.....	26
2.4 Den moderne malekunst og "mændene fra 1905" .....	27
2.5 De stilriktige interiørene .....	28
2.6 Portrettenes dokumentasjons- og kunstverdi .....	29
2.7 Den riktige tidsfølge .....	30
2.8 Kompletteringstanken.....	31
2.9 Bymuseumstanken.....	31
2.10 Bymuseets to rammer .....	35
<b>3 Metodene for å samle portretter .....</b>	<b>37</b>
3.1 Finne-Grønns innsamlingsmetoder .....	38
3.2 Finne-Grønns plan endret seg over tid.....	44
3.3 Original og kopi, maleri og fotografi.....	45
3.4 Betydningen av portrettet som historisk dokument.....	47
<b>4 En museumshistorisk innramming .....</b>	<b>50</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>55</b>
Kildemateriale / Arkivalia i Oslo Museums arkiv .....	56
Publiserte kilder .....	56
Upubliserte kilder .....	57

# 1 Innledning

Det har i de siste årene vært ytret et ønske om å gjøre Nasjonalgalleriet til et portrettgalleri når Nasjonalmuseet flytter inn på Vestbanen i 2020. Oppfyllelsen av dette ønsket kan i tillegg til å gi historiske personer et ansikt ”også bidra til å gi innsikt og perspektiv på historien” som kunsthistoriker Jorunn Sanstøl ved Oslo Museum skrev i *Aftenposten*<sup>3</sup> i 2009, og dessuten ses som et bidrag til fortsatt bruk av den historiske bygningen som kunstmuseum. For over hundre år siden var det også personer som argumenterte for fordelene ved å etablere et norsk nasjonalt portrettgalleri ut fra den samme tanken om at portretterte personer tilfører historien en ekstra dimensjon. I dag er det ikke nasjonsbygging som er drivkraften bak ønsket, selv om Sanstøl legger vekt på en portrettert histories fordeler for samfunnet, men kanskje heller hva som skal gjøres med alle de magasinerte portrettene som er i Oslo Museums samling, samt den publikumssuksess portrettgallerier har kunnet vise til andre steder i verden.

I tidsskriftet ”Museumsnytt” fra 2006 skriver konservator Janike Sverdrup Ugelstad ved Norsk Folkemuseum at viktigheten av å opprette et norsk portrettgalleri neppe kan overvurderes.<sup>4</sup> Ugelstad trekker frem at Norsk Folkemuseums grunnlegger Hans Aall allerede i jubileumsåret 1914 hadde sin første portrettutstilling med tittelen ”Til Fædrenes Minde 1814 – 1914”. I forordet til portrettutstillingens katalogbok sier Hans Aall at boken og utstillingen er et lite, ”(...) bidrag til mindet om de avdøde, mest fremskudte personligheter i vort lands utvikling i de forløpne hundre aar, (...)”<sup>5</sup>

Min motivasjon for å skrive en masteroppgave om historien til Oslo Museums portrettsamling kommer delvis fra min interesse for å male portretter, og delvis fra en fascinasjon for fenomenet ”portrettgallerier” som ble vekket da jeg leste Jorunn Sanstøls bok *Fjes før Facebook* (2012). Denne boken gir først og fremst et kunsthistorisk innblikk i portrettsamlingen ved Oslo Museum. Jorunn Sanstøl har vært konservator ved Oslo Museum, avdeling Bymuseet, i en årrekke, og har hatt særlig ansvar for kunst- og malerisamlingen. Det er derfor ingen som kjenner portrettsamlingen bedre enn henne.

Høsten 2016 hadde jeg praksisplass ved Bymuseet som en del av masterprogrammet i museologi og kulturarvstudier. I denne perioden ble jeg godt kjent med institusjonen og fikk anledning å observere portrettsamlingen slik den fremstår i dag. Jeg har hatt samtaler om

---

<sup>3</sup> Sanstøl, ”Legg et portrettgalleri på Tullinløkka” i *Aftenposten* 16.06.2009. (åpnet 16.03.2017):

<http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Legg-et-portrettgalleri-pa-Tullinlokka-6617479.html>

<sup>4</sup> Ugelstad, ”Et norsk portrettgalleri: Innlegg” i *Museumsnytt*, 19

<sup>5</sup> Aall, [”Forord”] i *Til Fædrenes Minde: 1814 – 1914*, 3

portrettsamlingen med Jorunn Sanstøl og andre ansatte ved Bymuseet. Mitt praksisopphold ved Bymuseet har også lært meg å bruke det digitale katalogverktøyet Primus for å søke etter objekter i samlingene. Det er nærmest utenkelig å skulle skrive en oppgave om historien til portrettsamlingen uten kjennskap til institusjonen fra innsiden. Kildene er spredt rundt på museet, og det tok derfor en stund før jeg klarte å lokalisere alle sammen. Det som under lesningen av kildematerialet etter hvert fascinerte meg mest med portrettsamlingen ved Oslo Museum var historien om opprettelsen av portrettgalleriet ved Christiania Bymuseum under direktør Stian Herlofsen Finne-Grønn (1869 – 1963).

Portrettene er samlet inn av Finne-Grønn i perioden 1912 til 1950. Før 100-årsjubileet for Norges grunnlov i 1914 og før 300-årsjubileet for Kristiania-by i 1924, samlet Finne-Grønn inn mange portretter til Bymuseets lokaler i Frogner Hovedgård. En betydelig del av disse portrettene var et resultat av kopiering etter enten originaler eller fotografier. Før Norges uavhengighet fra Sverige i 1905 og fra Danmark i 1814 endte malte portretter av historiske personer med tilknytning til Norges historiske fortid som regel ikke opp i en norsk samling, men heller i Danmark, Sverige eller i privat eie. På grunn av disse historiske forutsetningene, måtte Finne-Grønn betale portrettmalere for å male portretter etter fotografier eller lage kopier etter originale portrettmalerier som ofte befant seg utenfor Norge, for eksempel på danske slott.

Det som etter Finne-Grønns tid ble omtalt som ”gubbegalleriet” på Bymuseet, var og er ikke et fysisk rom, men en intern sjargong på de mange portrettene av dresskledde menn med og uten skjegg, og med og uten ordensmerker.<sup>6</sup> I dag er langt de fleste av portrettene trygt forvart i malerimagasinet under museets gårdstun, selv om utvalgte portretter stadig spiller en fremtredende rolle i Bymuseets samlinger, utstillinger, forskning, profil og øvrige formidling. Men en gang hadde portrettsamlingen en fremtredende plass og funksjon på Bymuseet under Finne-Grønns ledelse.

Jeg begynte å jobbe med kildematerialet i praksisperioden ved Bymuseet høsten 2016. Jeg fant fort ut at den allmenne forståelsen av portrettsamlingen har vært at portrettene i stor utstrekning kom til museet som et resultat av gaver. Det har vært antydning både i Finne-Grønns egen tid, hos direktør Harald Hals II og i den allmenne forståelsen på museet at portrettsamlingen var planløst og tilfeldig bygget opp, og at innsamlingsmetodene i stor grad bestod i å takke ja til alle gaver som ble tilbudt.

---

<sup>6</sup> Roede, *Frogner Hovedgård*, 209

I lesningen av kildematerialet ble jeg gradvis interessert i hvordan jeg skulle forholde meg til denne oppfatningen som kan sies å ha preget forståelsen av portrettsamlingen fra 1920-tallet til i dag. Etter hvert som jeg fikk økende kjennskap til dette kildematerialet, begynte jeg å legge merke til at Finne-Grønn faktisk hadde en plan med innsamlingen av portretter, samt at innsamlingsmetodene som regel ikke bestod av å forholde seg passiv inntil gavene ble tilbudt museet. Denne iakttagelsen har jeg vært interessert i å forfølge i oppgaven.

I fortsettelsen av dette har jeg undersøkt Finne-Grønns innsamlingsmetoder. Det har særlig vært brevene som har kunnet si noe interessant om dette. Sammenholder man brevene med årsberetningene og avisene blir gavebegrepet mer problematisk enn jeg først trodde. For hva betyr det at noe er en gave i de ulike kildene? En undersøkelse av innsamlingsmetodene har også betydning for å spore en plan bak opprettelsen av portrettgalleriet ved Christiania Bymuseum. Det er også lettere å argumentere for at Finne-Grønn hadde en plan ved å vise hvordan han faktisk samlet inn portrettene, for eksempel at han aktivt henvendte seg til privatpersoner og institusjoner heller enn passivt vente på gaver å takke ja til. Etter hvert begynte jeg derfor å lese kildematerialet nesten utelukkende for å finne svar på hvorfor Finne-Grønn hadde opprettet et portrettgalleri på Christiania Bymuseum. Dette spørsmålet vil jeg besvare ved å gå inn på to punkter:

1. Er det mulig å avdekke planen i Finne-Grønns innsamling av portretter?
2. Hvilke innsamlingsmetoder brukte han for å bygge opp portrettsamlingen?

Oppgaven har to analysekapitler der jeg leser kildematerialet for å besvare de to spørsmålene ovenfor. I det første kapittelet skal jeg argumentere for at Finne-Grønn hadde en plan med å opprette portrettgalleriet og samle inn portretter til Bymuseet. I det andre kapittelet skal jeg undersøke hvordan Finne-Grønn samlet inn portrettene, og hvordan andre aktører og publikum bidro til innsamlingsarbeidet. Gjennom denne undersøkelsen av F-Gs innsamlingsstrategier vil jeg samtidig utdype forståelsen av planene hans. I det avsluttende kapittelet skal jeg oppsummere funnene fra de to foregående analysekapitlene og gi dem en museumshistorisk innramming.

Christiania Bymuseum under Finne-Grønns ledelse samlet ikke bare portrettmalerier i oljefarger, men i tillegg tegninger, litografier, marmor- og bronsebyster, miniatyrportretter og små byster i bisquit-porselen. Det var med få unntak portrettet som maleri som får mest plass og som anses som viktigst ved siden av de modellerte portrettene i marmor og bronse. Jeg har avgrenset eksemplene til portrettmalerier fordi jeg mener denne gjenstandskategorien alene kan besvare oppgavens problemstilling. Det kildematerialet jeg har studert i Bymuseets bibliotek og arkiv har bare i svært liten grad vært brukt i forskning tidligere, og det er da stort

sett det samme intervjuet med Finne-Grønn som siteres fra gang til gang. De primærkildene jeg har gått gjennom er med få unntak ikke blitt presentert før, langt mindre sitert, og analysert fra en historisk og museologisk synsvinkel.

## 1.1 Bymuseet på Frogner

I dag har bymuseer byens kulturhistorie som tema og er normalt oppkalt etter byen den ligger i. Kulturhistoriker Anne Eriksen har vist at det ikke alltid har vært en selvfølge at bymuseer skal ha lokalbyen som tema for samling og formidling. Ifølge Anne Eriksen er det 1890-årenes folke- og bygdemuseumsparadigme som i all hovedsak var grunnen til at de eldre vitenskapelige universalmuseene på 1800-tallet ganske raskt ble lokalhistoriske i samling og formidling. Det nye var blant annet at, ”De lokale aktørene bidrar til det nasjonale prosjektet ved å ta ansvar for denne lokaliseringen, det vil si for å bygge de aktuelle institusjonene på sitt sted.”<sup>7</sup> Det skjedde ifølge Anne Eriksen to ting: 1) de eksisterende museene endret seg fra å være universalmuseer til å bli lokalhistoriske museer; 2) de nye museene ble etablert for å være lokalhistoriske museer. Det lokalhistoriske imperativet skapte nye forestillinger om hva et museum skulle samle, bevare, forske på og formidle.

I arkeolog Haakon Shetelig (1877 – 1955) nå klassiske bok *Norske museers historie* fra 1944 ble Oslo Bymuseum omtalt som et bymuseum som i det vesentlige var anlagt som billedgallerier med tegninger og kart over det gamle Christiania, og med en portrettsamling av byens fortjente menn, kunstnere og personligheter fra det politiske liv.<sup>8</sup> Haakon Shetelig setter bymuseer geografisk og tematisk i kontrast til det som kalles bygdemuseer som fortalte om folkeliv og bondekultur i bygdene. De by- og kulturhistoriske museene som Haakon Shetelig omtaler i kapittelet ”Museer for by og bygd” ble etablert omkring 1900-årene og har det til felles at de skulle verne historiske minner i lokalbyen, og eventuelt omland. Jeg mener at Oslo Bymuseums historie kan bidra med viktige nyanser til kunnskapen om hva et bymuseum har vært og hva det er blitt forstått som gjennom tidene.

Bymuseet i Frognerparken var intet unntak da det åpnet dørene for publikum i 1909 etter initiativ av arkitekt Fritz Holland (1874 – 1959). Formålet med stiftelsen av museumsforeningen ”Det gamle Christiania” i 1905 hadde vært, slik det står i Haakon Sheteligs fremstilling, å virke for oppmåling av byens historiske bygninger og innsamling av

---

<sup>7</sup> Eriksen, *Museum*, 63

<sup>8</sup> Shetelig, *Norske museers historie*, 247

bilder og gjenstander til belysning av byen i eldre tid.<sup>9</sup> Konservatorene Else Boye og Anne Wichstrøm ved Oslo Bymuseum skrev i ”Byminner” fra 1985 (nr. 2/3) at, ”Det var i realiteten en uvanlig start for et museum, fordi hovedvekten lå på å verne og dokumentere gammel arkitektur, mens gjenstandsinnsamlingen foreløpig var av underordnet betydning.”<sup>10</sup> Finne-Grønn, derimot, snur om på dette og satser stort på gjenstandsinnsamlingen, særlig bybilder av Christiania og portretter av fremstående Christianiaborgere. Bymuseet på Frogner Hovedgård ble fram til 1950 beskrevet som byens portrettgalleri takket være Finne-Grønns pasjon for portretter og slektshistorie.

I samtale med arkitekt Lars Roede, tidligere direktør ved Bymuseet, fikk jeg høre om en teori om hvorfor Christiania Bymuseum så raskt hadde utviklet seg til et portrettgalleri over byens ”fortjente mænd (og kvinder)” under Finne-Grønns ledelse fra 1912. Lars Roede pekte på at Christiania Bymuseum ville unngå å bli en konkurrent til Norsk Folkemuseum på Bygdøy og derfor planla å spesialisere samlingen og utstillingene til malte portretter, heller enn å følge i fotsporene til arkitekt Fritz Holland, Bymuseets første direktør. Konservatorene Else Boye og Anne Wichstrøm kretser også inn på denne teorien i en artikkel fra tidsskriftet ”Byminner” (1985): ”Man ønsket en grenseoppgang mellom de to museers arbeidsområder. Folkemuseet skulle samle på gjenstander, mens Bymuseet skulle konsentrere seg om modeller og bilder.”<sup>11</sup> Dette kan ha vært én av grunnene til at Bymuseet få år senere skulle bli omtalt som billedgallerier, sågar som byens eget portrettgalleri. Finne-Grønn hadde den nødvendige kunnskapen når det gjaldt Christianias og Norges personallhistorie. Han var på denne tiden Norges fremste genealog og slektsforsker.

Den kulturhistoriske utstillingen på Bygdøy i 1901 hadde gitt økt oppslutning og interesse for museumssaken i hele landet.<sup>12</sup> Christiania Bymuseum var ikke det eneste bymuseum som fortalte om borgerlig nasjonalisme og høyerestandskultur på denne tiden; Drammens Museums ”Det gamle Marienlyst” ble innredet som stilhistoriske interiører av konservator Anniken Pettersen (1877 – 1970), hun ble senere Norges første kvinnelige museumsdirektør i 1946;<sup>13</sup> Porsgrunn Museum samlet på bybilder til belysning av byens historie;<sup>14</sup> Flekkefjord Bymuseum er et annet eksempel på et museum som vokste ut av

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Boye og Wichstrøm, ”Byminner” (2/3 1985), 13

<sup>11</sup> Ibid. 16

<sup>12</sup> Shetelig, *Norske museers historie*, 258-9

<sup>13</sup> Ibid. 261-2

<sup>14</sup> Ibid. 272

kombinasjonen by- og overklassegjenstander, og rike interiører fra 1700-årene som museumslokaler.<sup>15</sup> Bymuseer som museumstype kan romme ulike kunnskapsprosjekter, også innenfor ett og samme tidsrom, som denne oppgaven skal demonstrere ved å presentere og analysere kildematerialet.

I 1901 fikk København sitt første *lokalhistoriske* bymuseum, og allerede samme år sendte Kunstindustrimuseets i styre en henvendelse til de kommunale myndighetene om ”ønskeligheden, ja nødvendigheden af uopholdelig at tage skridt til dannelsen av et bymuseum, et samlingssted for ethvert minde om Kristianias historie og udvikling.”<sup>16</sup> Mer eller mindre samtidig hadde styret i Norsk Folkemuseum sendt en henvendelse om å opprette et nytt lokalhistorisk museum som en selvstendig avdeling av Folkemuseet på Bygdøy. Dermed var splidens frø sådd med det resultat at bystyret til slutt henla saken. Uavhengig av dette arbeidet Fritz Holland for å opprette en forening som skulle verne bygninger, fortidsminner og løse gjenstander av byhistorisk interesse.<sup>17</sup>

Fritz Holland bebreidet senere Finne-Grønn for å ha miskjent Bymuseets historie før 1912. Han sa det slik: ”(...) naar den nye leder tar ned av veggene hvad jeg hadde samlet og hengt op (opstillet) og magasinerer alt, for saa neste aar (1913) aa sette alt op igjen, bare paa en anden maate, efter vinterens dvale, saa er det et langt stykke derfra til aa søke aa faa publikum til aa tro, at det er han [Finne-Grønn] som har anlagt Bymuseet.”<sup>18</sup> Det var tross alt Fritz Holland som hadde vært Bymuseets første direktør og initiativtakeren bak foreningen ”Det gamle Christiania”, men det var Finne-Grønn som ble den store samleren i Bymuseets historie ved å samle portretter og bybilder til utstillinger i herregården Frogner Hovedgård.

## 1.2 Finne-Grønns bymuseum

Et museum må ha en plan, en idé og samlende tanke de ansatte og de besøkende kan begripe, om enn ikke nødvendigvis gi sitt bifall til. Det har vært mange ulike museumsplaner i norsk historie, og mange forskjellige begrunnelser har forsvart opprettelsen av museene. Bymuseer som sjanger er en museumstype med mange ulike tilnærminger til det å samle, bevare, forske

---

<sup>15</sup> Ibid. 279

<sup>16</sup> Sitert i Morgenbladet 26.10.1976 av konservator Else Boye ved Oslo Bymuseum.

<sup>17</sup> Morgenbladet 26.10.1976 (Else Boye)

<sup>18</sup> Fritz Holland, sitert i ”Byminner” (2005) av Lars Roede, s. 21



på og formidle gjenstander.<sup>19</sup> Det har derfor også vært svært forskjellige meninger om hvilke planer og ideer som er de mest fordelaktige for et bymuseum å forfølge. Christiania Bymuseum under direktør Finne-Grønn var et museum som befant seg i spenningsfeltet mellom ulike forestillinger om hva et bymuseum skulle være. Portrettgalleriet som Finne-Grønn opprettet ved Christiania Bymuseum gikk, som vi skal se i analysekapitlene, ofte ut over sine lokallhistoriske rammer, og kom derfor til å utfordre forestillingen om hva et bymuseum var i perioden 1912 til 1950.

I et intervju i Morgenbladet i 1931 forteller Finne-Grønn om alt som var bedre i det forrige århundres Christiania. Det var for eksempel mindre spetakkel, alle kjente alle på Carl Johan, og folk gikk fremdeles med flosshatt og spaserstokk. Journalisten sier at: ”Det er neppe noget som er ham kjærere enn å dvele ved forrige århundres Christiania, for den byen elsker han med stor og opriktig kjærlighet. Oppe i Bymuseet har han den omkring sig og der liker han sig også best.”<sup>20</sup> Finne-Grønn og hans krets av likesinnede så åpenbart med frykt på at den borgerlige høyerestandskulturen fra det forrige århundres Christiania var i ferd å smuldre hen, og ser det derfor som sin oppgave å bevare deler av den innenfor rammene av Bymuseets vegger.

### 1.3 Tidligere forskning

Et portrettgalleri er en museumstype som har sin opprinnelse i antikkens pantheon, men som utover på 1800-tallet fikk en stadig større betydning for ulike yrkesgrupper i samfunnet. Det var ikke lenger bare historiens ubestridte helter, konger og adelige, men også ulike menn (og kvinner) fra det borgerlige yrkeslivet som skulle representeres på et portrettgalleri. De portrettede ble gode representanter for sitt yrke og dermed for sin by. De var eksemplariske innenfor sitt virkeområde, men det var fortrinnsvis eierne på toppen og ikke arbeiderne, som ble representert. Et portrettgalleri menneskeligjør historien og forteller samtidig hvem som hadde makt og innflytelse i samfunnet på et bestemt tidspunkt. Det er slik portrettgallerier tradisjonelt har blitt brukt, eller det er i alle fall slik de kan leses i dag fra vårt ståsted.

I et portrettgalleri står vi ansikt til ansikt med en utvalgt gruppe personer fra historien. Vi kan vandre fra den ene historiske skikkelsen til den neste i rekken som om det var den selvfølgeligste ting i verden. Denne tankegangen om at historien drives fremover av heltene ble popularisert på 1800-tallet av Thomas Carlyle i boken *On Heroes, Hero-Worship, and the*

---

<sup>19</sup> Anne Eriksen, *Museum*, 13

<sup>20</sup> Morgenbladet 27.11.1931

*Heroic in History* (1840/41). I denne boka populariserte Thomas Carlyle "The Great Man Theory". Teorien går i korthet ut på at historien kan bli forklart ut fra hva innflytelsesrike menn i historien har klart å få til: "The History of the World, [...], was the Biography of Great Men".<sup>21</sup> Thomas Carlyle var dessuten en av initiativtakerne til The National Portrait Gallery i London i 1860-årene. Carlyle sier at, "We cannot look, however imperfectly, upon a great man, without gaining something by him. He is the living light-fountain, which it is good and pleasant to be near."<sup>22</sup> Disse tankene om nasjonens og historiens helter kan ses på som et bakteppe for å forstå den store fascinasjonen som Finne-Grønn, og mange av hans samtidige, hadde ved å samle portretter av fortjente menn og stille dem ut i portrettgallerier. De britiske kunsthistorikerne Marcia Pointon og Paul Barlow trekker også frem Thomas Carlyle og hans tanker om historiens helter som en viktig innflytelse på utviklingen av ideen om nasjonale portrettgallerier i Storbritannia.

I bokkapittelet "Facing the past and present: the National Portrait Gallery and the search for 'authentic' portraiture" i *Portraiture: Facing the subject* (1997) skriver kunsthistoriker Paul Barlow om den viktorianske tanken om det "autentiske portrettet" og dets historiske forbindelser til skriftene til Thomas Carlyle og etableringen av The National Portrait Gallery i London i 1856.<sup>23</sup> Paul Barlow forteller at Carlyle hadde skrevet om "(...) the great value of 'bodily likenesses' of historical figures, going on to claim that portraits transformed 'vague historical name(s)' into recognisable human beings."<sup>24</sup> I Carlyles øyne trengte derfor ikke et godt portrett å være stor kunst, men at det gjennom sin portrettlikhet kunne bli å regne som et historisk dokument: "visual primary sources".<sup>25</sup> The National Portrait Gallery (heretter bare NPG) ble etablert ut fra ideen om å lage et "Pantheon" over de nasjonalhistoriske heltene, men historikeren Philip Henry Stanhope (1805 – 1875) ville i tillegg knytte den britiske nasjonalhistorien til de politiske institusjonene, "The individuals whose portraits were included would be a kind of historical analogy to Parliament itself, prominent members of the public brought together to represent the nation."<sup>26</sup> Om bakgrunnen til etableringen av NPG, sier Paul Barlow, "In an age in which culture is experienced as fragmented and unstable, the portrait provides a link with an imaginary community of lost

---

<sup>21</sup> Carlyle, "The Hero as Divinity". I *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, 30

<sup>22</sup> Ibid. 21

<sup>23</sup> Barlow, "Facing the past and present", 219

<sup>24</sup> Ibid. 220

<sup>25</sup> Ibid. 221

<sup>26</sup> Ibid. 221

cultural intimacy.”<sup>27</sup> NPG hadde en innsamlingsplan som krevde at portrettet var ”autentisk”, det vil si at kunstneren selv hadde malt portrettet etter levende modell. Kunstneren måtte altså ha sett og opplevd den portrettede med sine egne øyne under portrettering.

I epilogen ”’Saved From the Housekeeper’s Room’: the Foundation of the National Portrait Gallery, London” i boka *Hanging the Head* fra 1994 skriver kunsthistoriker Marcia Pointon at, ”The national portrait gallery is a phenomenon exclusive to the industrialized west, to the English speaking nations, and to the modern period commencing around the mid-nineteenth century, a period characterized in Britain by increasing parliamentary power, constitutional debate and colonial expansion. Portrait galleries were founded as state-controlled enterprises in London in 1856, Edinburgh in 1882 and Dublin in 1884.”<sup>28</sup> Dette er altså den umiddelbare bakgrunnen for fenomenet og fascinasjonen for ”portrettgallerier” på 1800-tallet, selv om det å samle på portretter i ulike gallerier har en mye lengre historie som går tilbake til antikkens pantheon og renessansens fyrstesamlinger.

Kunsthistoriker Shearer West sier dette om portrettsamlinger: ”A focus on the identity of the sitter, independent of questions of aesthetic value, is a leitmotif in the history of portrait collections. (...). Although portrait collections were displayed as art works, the motivation behind their exhibition was more often dynastic, national, or institutional.”<sup>29</sup> Og videre: ”As soon as a group of portraits is put together, the viewer is invited to see them as a collection of people, rather than a display of art works.”<sup>30</sup> West er av den oppfatning at autentisitetsspørsmålet ikke har vært avgjørende for å bygge opp portrettsamlinger, bortsett fra innsamlingspolitikken til NPG i London. Likevel er det portrettet som historisk dokument, det vil si enten ved å være autentisk i NPGs betydning av ordet eller ved å være en god gjengivelse (original eller kopi) av de ytre trekkene ved den portrettede. Sagt på en annen måte: Portrettets dokumentasjonsverdi er viktigere enn kunstneren bak det.

Det finnes mange forskjellige portrettyper. I ulike tidsepoker har visse portrettyper vært mer framtrepende enn andre. I renessansen var det fyrsteportrettet og det idealiserte kvinneportrettet som var de mest utbredte portrettypene, selv om blant annet Hans Holbein den yngre også har malt det vi i dag kaller yrkesportretter. På 1800-tallet gjennom industrialiseringen og fremveksten av den borgerlige offentligheten ble det stadig mer populært og alminnelig å male portretter.

---

<sup>27</sup> Ibid. 226

<sup>28</sup> Pointon, *Hanging the Head*, 228

<sup>29</sup> West, *Portraiture*, 45

<sup>30</sup> Ibid. 49

### 1.3.1 Oslo bymuseum og forskning på bymuseer

I denne oppgaven bygger jeg videre på kunsthistoriker Jorunn Sanstøls fremstilling av historien til Bymuseets portrettsamling i *Fjes før Facebook. Osloportretter* (2012), særlig på det hun skriver under overskriften ”Bymuseets samling” (Sanstøl 2012: 9 – 12). Jorunn Sanstøl sier at, ”Bymuseets grunnleggelse i 1905 må ses som et ledd i nasjonsbyggingen. At Christiania var blitt hovedstad i et selvstendig land, kalte på patriotismen og ga støtet til etablering av det som skulle bli Oslo Bymuseum.”<sup>31</sup> Sanstøl sier også at, ”Utstillingen fungerte som et portrettgalleri, og de mange ’gubbeportrettene’ er i hovedsak et resultat av gaver fra familie eller bedrifter som gjerne så sin forfar eller grunnlegger representert på Bymuseets vegger.”<sup>32</sup> Dette siste poenget, at portrettene, især de som karakteriseres som ”gubbeportretter”, det vil si portretter av menn fra offentligheten og næringslivet i perioden 1880 – 1920, i all hovedsak ble gitt som gaver til Bymuseet, vil jeg nyansere i mine to analysekapitler. Det å rydde litt opp i forvirringen rundt hvordan gavebegrepet skal forstås i de ulike kildene er en viktig del av min analyse.

Mye av det som er skrevet om historien til Bymuseets portrettsamling bygger på artikler i museets eget tidsskrift ”Byminner”. Det er i hovedsak artikkelen til Boye og Wichstrøm i 1985 som det refereres til flest ganger. I denne artikkelen blir Finne-Grønns virksomhet beskrevet som et ettmannsmuseum. Finne-Grønns pasjon for portretter blir forklart ut fra hans arbeid som genealog og slektsforsker. Bymuseet plasseres sammen med de tallrike museumsgrunnleggelsene på begynnelsen av 1900-tallet, i en tid der patriotismen og det nasjonale stod i høysetet. Men allerede direktør Harald Hals II virket fremmed overfor Finne-Grønns museumsplaner og metoder for innsamling.<sup>33</sup>

Avisene fra tiden etter Finne-Grønn handler ikke lenger om portrettgalleriet og personalhistorien. Ifølge brevjournalen og klipparkivet ved Bymuseet samlet ikke Harald Hals II inn noen flere portrettmalerier, men Bymuseet mottok fremdeles portretter som ble tilbudt uoppfordret. Men siden dette samlingsfeltet ikke lenger var prioritert fra museets side, ble planen bak det å skulle samle portretter gradvis mindre og mindre transparent. Det som en gang hadde vært en selvfølge, ble plutselig nesten helt meningsløst, i hvert fall var det blitt vanskeligere å forstå hvorfor portrettsamlingen bestod av så mange dresskledde menn fra næringslivet og kommunepolitikken fra 1880- til 1920-tallet.

---

<sup>31</sup> Sanstøl, *Fjes før Facebook*, 9

<sup>32</sup> Ibid. 10

<sup>33</sup> Hals II, ”Byminner” (1965), 27

Kulturhistoriker Anne Eriksens bok *Museum: En kulturhistorie* (2009) har vist at det er omkring hundre år siden museene ble historiske i moderne forstand, det vil si "(...) utvikling, tidsrekkefølge og årsakssammenheng over tid (...)." <sup>34</sup> Eriksen legger også vekt på den nære forbindelsen mellom museum og identitetsprosjektet: "I Norge har museene vært engasjert i identitetsbyggende prosjekter av nasjonal og lokal art siden 1890-årene, noe som gjør at forbindelsen museum-identitet fremstår som nærmest naturlig." <sup>35</sup> Eriksen ser identitet og historie som de begrunnelsene som har dominert og formet museumsprosjektet mest det siste hundre året.

Anne Eriksen mener også at, "Gaver og bidrag fra publikum har stått og står sentralt i museenes innsamlingsvirksomhet, og kan, i alt sitt mangfold, sies å representere den aller viktigste innsamlingsmetoden." <sup>36</sup> Og at, "I et bredere perspektiv kan imidlertid undersøkelser av museenes innsamlingsarbeid gi kunnskap om samhandling med publikum på andre måter enn det som skjer via utstilliner og formidling. Gaver fra publikum har vært og er en viktig del av norske museers tilvekst. Gavene kan komme uoppfordret, fra personer som mener at en eller flere av deres eiendeler bør komme på museum." <sup>37</sup>

Disse perspektivene er, som vi skal se, aktuelle for og funnene i de to analysekapitlene en museumshistoriske innramming. Ifølge Anne Eriksen har altså mye museologisk litteratur handlet om museenes utstillings- og formidlingsarbeid, mens innsamlingsarbeidet har vært mindre studert. <sup>38</sup> Og dette kan ha vært en medvirkende årsak til at museumshistorien i norsk sammenheng er:

(...) blitt oppfattet som så entydig knyttet til et nasjonsbyggende prosjekt basert på monumentalisering av bondekultur. Fordi den mest omfangsrige og minst foranderlige delen av utstillingene ved et stort antall norske museer nettopp har vært tunene med gamle bondehus, kan det for eksempel ha vært vanskelig å få øye på at de eldste av disse museene i utgangspunktet var konstruert som universalmuseer, og altså opprinnelig representerte et annet kunnskapsprosjekt og andre forståelser av det nasjonale. <sup>39</sup>

Dette poenget om at det fantes ulike forståelser av det nasjonal prosjektet, er også et viktig perspektiv for å kontekstualisere kildematerialet. Kanskje kan oppgaven bidra til å nyansere

---

<sup>34</sup> Eriksen, *Museum*, 222

<sup>35</sup> Ibid. 222

<sup>36</sup> Ibid. 124

<sup>37</sup> Ibid. 218

<sup>38</sup> Ibid. 215

<sup>39</sup> Ibid. 215

forestillingen om at det nasjonsbyggende prosjektet utelukkende handlet om bondekultur. For som Anne Eriksen skriver, så var de eldste av disse museene i utgangspunktet konstruert som universalmuseer, ikke lokalhistoriske museer. For å kontekstualisere mine funn vil jeg komme tilbake til dette perspektivet i avslutningskapittelet.

### 1.3.2 Museologi

Den gamle museologien eller museografien var hovedsakelig et sett med metoder for hvordan museets ansatte skulle utføre sine oppgaver. Til forskjell er den nye museologien til blant andre kunsthistoriker Peter Vergo (1989) en humanistisk disiplin som undersøker museers formål og begrunnelser i dag og i et historisk perspektiv. Den nye museologien vil finne ut hvordan og hvorfor museene er blitt slik de er i dag.<sup>40</sup>

Opgaven er et bidrag til det museologiske forskningsfeltet, nærmere bestemt til norsk museumshistorie anno første halvdel av 1900-tallet. Ifølge museolog Brita Brenna handler museologi som forskningsfelt om å studere museale praksiser. Museumshistorie er en del av museologien fordi ”(...) dette helt grunnleggende historiske perspektivet understreker hvordan museologien fjerner museene fra selvfølgelighetens sfære og setter forståelsen av dem under press fra foranderligheten og de historiske bruddene.”<sup>41</sup>

Hvor i forskningsfeltet museologi plasserer jeg mitt prosjekt? For det første handler oppgaven om en bestemt samlingstype som kalles portrettgallerier. For det andre er oppgaven også om en bestemt museumspraksis som er helt grunnleggende for alle museer, og det er innsamlingspraksisen og dens begrunnelser.

Jeg undersøker portrettsamlingen fra et historisk perspektiv: ”Et interessant spørsmål blir da om – og i så fall på hvilken måte – det gir mening å snakke om for eksempel én norsk historie, eller om det finnes flere historier.”<sup>42</sup> I likhet med Brita Brenna, Ragnar Pedersen og Anne Eriksen vil jeg anlegge et analyseperspektiv på kildematerialet, med den hensikt å forstå opprettelsen av portrettgalleriet ut fra dets egen samtid.<sup>43</sup>

Etter min mening var det flere sider ved historien til Bymuseets samlingshistorie under Finne-Grønn som ikke var undersøkt i tilstrekkelig grad. De fleste fremstillingene av Bymuseets historie har stort sett støttet seg på det som kan sies å være Bymuseets egen

---

<sup>40</sup> Amundsen og Brenna, ”Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier”, 11

<sup>41</sup> Ibid. 15

<sup>42</sup> Ibid. 17

<sup>43</sup> Pedersen, ”De norske museene får sin form”, 41

fortelling om museets periode under Finne-Grønn. I det avsluttende kapittelet vil jeg samle trådene fra analysekapitlene og plassere funnene innenfor en tids- og prosessdimensjon, som er det mest grunnleggende kravet til et historisk perspektiv.<sup>44</sup> I tillegg vil jeg også prøve å si noe mer prinsipielt om norsk samlingshistorie basert på det jeg har funnet ut av etter å ha analysert kildematerialet.

## 1.4 Kilder og metode

I Oslo Museum, avdeling Bymuseet i Frognerparken, finnes det flere kilder for å studere historien til portrettsamlingen som Finne-Grønn bygget opp i perioden 1912 til 1950. I det følgende skal jeg gjøre rede for de ulike kildene, men først skal jeg beskrive min metode.

### 1.4.1 Metode

Jeg forstår metode som alt det jeg har gjort med kildematerialet som har betydning for resultatet. Med andre ord hvordan jeg har jobbet, lest og lett etter spørsmål å stille til kildematerialet.

Spørsmålet jeg ble interessert i å finne et svar på var hvorfor Finne-Grønn hadde opprettet et portrettgalleri på Frogner Hovedgård? For å besvare spørsmålet valgte jeg å gå inn på to punkter, henholdsvis å finne ut om det er mulig å spore en plan i innsamlingen av portretter og hvilke innsamlingsmetoder Finne-Grønn benyttet seg av for å realisere planen. Det første punktet dreier seg om hvorvidt Finne-Grønn hadde en plan eller ikke, og jeg har lest kildematerialet for å se om jeg kunne finne spor av en slik plan. Det andre punktet dreier seg om hvilke metoder han brukte for å gjennomføre planen. I den forstand kan punkt nummer to ses på som underordnet punkt nummer én. I hvert fall forutsetter punkt nummer to at Finne-Grønn faktisk hadde en plan. Samtidig sier spørsmålet om innsamlingsmetodene noe om hva planen gikk ut på og hvordan den ble gjennomført. Jeg mener altså at de to punktene står i et gjensidig forhold til hverandre.

Jeg har arbeidet med kildene på en måte som skal gjøre det mulig å besvare spørsmålene. Metoden har vært å lese kildematerialet på jakt etter argumenter for at Finne-Grønn hadde en plan bak innsamlingen av portretter. Jeg har altså gjort en selektiv lesning og særlig trukket frem passasjer som kan utlede planen og innsamlingsmetodene. Dette har jeg gjort for å bygge opp en argumentasjon for at Finne-Grønn faktisk hadde en plan med å

---

<sup>44</sup> Amundsen og Brenna, ”Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier”, 15

opprette et portrettgalleri på Frogner Hovedgård. Jeg har ønsket å overføre noe av ansvaret for hva portrettsamlingen inneholder tilbake til Finne-Grønn.

Avisenes ulike reaksjoner på portrettsamlingen kan for eksempel sette Finne-Grønns plan inn i en større kunnskapshistorie og tendenser i tiden. Dette er viktig ikke bare for å utlede planen bak opprettelsen av portrettgalleriet, men også for å gjøre en museumshistorisk innramming av den.

## 1.4.2 Kilder

### 1. **Årsberetninger** i protokollen *Oslo Bymuseums Styreprotokoll 1912 – 1945*.

Protokollen er en bok som Finne-Grønn har skrevet for hånd. Håndskriften er tidvis nærmest ulesbar. Boken består av styremøter, generalforsamlinger og årsberetninger. Dette mønsteret gjenstar seg år for år. Jeg har stort sett bare lest årsberetningene siden de oppsummerer det viktigste fra både styremøter og generalforsamlinger. Dessuten er årsberetningene delt inn i et avsnitt om ”innkjøp” og et annet om ”gaver”, så det er mulig å finne ut om enkelte portretter ble omtalt som enten innkjøp eller gave.

Det er bare utvalgte gjenstander som ble nevnt i årsberetningene. Det var, kanskje ikke overraskende, en overensstemmelse mellom hvilke gjenstander som ble trukket frem i årsberetningene og hvilke gjenstander som fikk omtale i avisene. Bortsett fra dette faktum har jeg funnet frem til noen passasjer jeg mener kan belyse deler av Finne-Grønns plan med opprettelsen av portrettgalleriet, og hvorfor det senere har oppstått misforståelser rundt hva som skulle samles inn og presenteres på et bymuseum. Passasjene er mest interessante fordi de er de tidligste eksemplene på hvordan Finne-Grønn tenkte seg at portrettgalleriet skulle bli. Materialet sier noe om Finne-Grønns plan og hans metoder for innsamling.

### 2. **Brev** i *Brevjournalen* (min betegnelse). De originale brevene ligger i to små A4-pappesker.

Brevjournalen er ordnet etter identifikasjonsnumre på objektene i samlingen. Brevene er enten håndskrevet eller maskinskrevet. Etter endt gjennomlesning av brevjournalen er jeg av den oppfatning at under halvparten av portrettene i samlingen har et brev knyttet til seg. Det er likevel snakk om bortimot 150 brev til sammen fra denne perioden. Brevene ble i all hovedsak tilsendt Bymuseet under Finne-Grønns ledelse fra 1912 til 1950. Det er derfor, med få unntak, bare mulig å studere brev som kom fra privatpersoner og institusjoner Finne-Grønn hadde kontakt med eller som kontaktet ham. Brev fra Finne-Grønns hånd finnes det bare ett eksempel på i brevjournalen.



Dette materialet har jeg særlig brukt til å si noe om Finne-Grønns metoder for å samle inn portretter til Bymuseet. Materialet viser med tydelighet at innsamlingen var forhandlingsbasert og knyttet til en form for gaveutveksling: det malte portrettet ble byttet bort mot hedersfølelsen av å få sitt familiemedlem opphengt på Bymuseets portrettgalleri.

3. **Aviser** i klipparkivet *Kassett 1896 – 1945* og i en bok fra *Privatarkiv LIII Finne-Grønn*. Oslo Museum har altså to ulike kilder for å studere avisomtaler av Bymuseet under Finne-Grønns ledelse fra 1912 til 1950. Privatarkivet etter Finne-Grønn ble deponert til Bymuseet i 30.04.2013 av Norsk Slekthshistorisk Forening. Når jeg refererer til aviser benytter jeg enten dato eller nummer på avisen jeg refererer fra. Grunnen til dette er at verken klipparkivet eller privatarkivet er konsekvente i dato- og nummermerking av avisartiklene. I noen tilfeller er avisartiklene bare merket med årstall, og jeg har derfor bare kunnet referere til avis og årstall for artikkelen.

Avisomtalen er en av de mest interessante kildene for å studere historien til portrettsamlingen. Avisene følger utviklingen på Bymuseet år for år. Avisomtalen kan være store tosiders oppslag ved vårens nyåpning eller mindre notiser om små hendelser som nyervervelser eller omrokking av samlingene. Utover på 1920- og 1930-tallet kommer de første kritiske bemerkningene fra pressens representanter. Det er først og fremst Dagbladet og Arbeiderbladet som stiller seg kritiske til den formen for museum Bymuseet representerer. Avisene forteller ikke bare om at det har kommet nye objekter og utstillinger, men også om at det har vært ulike reaksjoner på det Bymuseet samlet inn og hvordan det ble utstilt. Det forteller med andre ord om ulike forestillinger om hva et bymuseum skulle handle om. Avismaterialet har jeg blant annet brukt til å argumentere for hvor forskjellige meninger om Bymuseets oppgave som fantes på Finne-Grønns tid.

4. **Fotografier** i *Fotografisamlingen* eller som gjengivelser i ulike avisomtaler fra perioden. I dag kan fotografiene i fotografisamlingen være fysiske eller digitale, eller begge deler. Jeg refererer ikke direkte til noen fotografier i oppgaven, men de har likevel vært en viktig kilde for å danne seg et bilde av hva slags museum Bymuseet var under Finne-Grønn fra 1912 til 1950. Det finnes noen originale fotografier på Bymuseet, men de fleste er i dag digitalisert og kan ses på enten [digitaltmuseum.no](http://digitaltmuseum.no) eller [oslobilder.no](http://oslobilder.no).

Fotografiene viser hvordan Finne-Grønn helt konkret har hengt opp maleriene og innredet værelsene med møbler og gjenstander. Noen ganger ble til og med dørene

tatt i bruk for å henge opp portretter. Gjennom fotografisamlingen er det mulig å følge utstillingene over tid og se endringer i utstillingspraksis. Det hadde derfor vært mulig å gjøre en utstillingsanalyse av fotografiene fra et historisk perspektiv. Men innenfor denne oppgavens omfang fant jeg ut at jeg ikke ville ha tilstrekkelig plass til å gå inn på en utstillingsanalyse av fotografiene. Fotografiene er likevel den eneste kilden for å se hvordan portrettgalleriene faktisk har sett ut, og derfor uvurderlige for å danne seg en mening om portrettgalleriets plan, samt forstå reaksjonene fra avisomtalen.

#### 5. **Utgivelsene** *Fra dets samlinger* (1935) og *Oslo Bymuseum: Interiør-billeder* (1943).

Dette er de eneste trykte kildene fra perioden. De hadde et visst opplag og kunne i sin tid kjøpes på museet ifølge årsberetningene fra perioden. Den første boka fra 1935 inneholder svært lite som det ikke allerede er mulig å finne ut av fra de andre kildene, men boka med interiørbilder fra 1943 har unike fotografier av hvordan Bymuseet så ut under okkupasjonen. Det er også svært interessant å sammenholde denne bokens fotografier og årsberetningene fra perioden. Det går fram av årsberetningene at de mest verdifulle maleriene i all hemmelighet ble stuet vekk i Kunstindustrimuseets kjeller som et tiltak for å sikre dem fra brann under okkupasjonen. Fotografiene fra utstillingen i 1943 må derfor leses med dette for øyet.

6. Og siste, men ikke minst, **portrettene** i samlingen på Frogner Hovedgård som bymuseum under direktør Finne-Grønn, som er det hele oppgaven kretser rundt. Det er likevel ikke enkeltportrettene som er oppgavens tema, men portrettsamlingen og portrettgalleriet. Derfor har jeg i tillegg til kildene brukt kunsthistoriker Jorunn Sanstøls upubliserte portrettkatalog over Oslo Museums portrettsamling som et viktig forskningsredskap.

### 1.4.3 **Hjelpemiddel**

**Jorunn Sanstøls upubliserte portrettkatalog** handler om portrettmaleriene, og ikke portretter i andre medier. Katalogen er delt inn i fem historiske tidsrom, henholdsvis 1600-tallet, 1700-tallet, første halvdel av 1800-tallet, andre halvdel av 1800-tallet og 1900-tallet til i dag. Portrettkatalogen er et svært praktisk hjelpemiddel for å danne seg en oversikt over hele portrettsamlingen. Likevel er det ting jeg som historiker må ta hensyn til når jeg bruker portrettkatalogen som kilde, og det er at den ikke er en katalog over hva Finne-Grønn samlet inn, det vil si, den er det også, men inneholder i tillegg alle de portrettmaleriene som har kommet til Bymuseet etter 1950.

Portrettkatalogen er ordnet kronologisk etter de portretterte personene i portrettsamlingen, og ikke etter når portrettene faktisk ble malt. Katalogen opplyser om 1) hvem den portretterte personen var, 2) hvem kunstneren var, 3) hvem giveren var eller hvordan portrettet kom til Bymuseet, 4) når portrettet sannsynligvis ble malt, 5) teknikk og mål, og 6) om portrettet er en original, en kopi eller malt etter fotografi. Alle disse opplysningene må være hentet fra brevjournalen og fra Else Boyes gjenstandskatalog som kom på begynnelsen av 1950-tallet. Boyes katalog er ordnet etter museets identifikasjonsnumre og er den første katalogiseringen av Bymuseets samlinger. Hva kan jeg bruke Sanstøls katalog til utover å skaffe meg en generell oversikt over portrettene i samlingen?

Jeg har gått systematisk gjennom Jorunn Sanstøls portrettkatalog og regnet ut hvor mange portretter som er oppført som gaver eller innkjøp; originaler eller kopier. For 1600-tallet er det 15 gaver, 16 innkjøp, 16 originaler og 19 kopier. For 1700-tallet er det 29 gaver, 46 innkjøp, 52 originaler og 24 kopier. For 1800-1850-tallet er det 76 gaver, 36 innkjøp, 75 originaler og 37 kopier. For 1851-1899-tallet er det 185 (!) gaver, 27 innkjøp, 102 originaler og 110 kopier. For 1900-tallet er det 105 gaver, 12 innkjøp (!), 79 originaler og 38 kopier.

Denne beregningen trenger noen kommentarer. For det første har det vært tilfeller der jeg kunne ha brukt restkategorien ”vet ikke”, men jeg har ikke tatt med dette. Det er grunnen til at beregningen av antall gaver og innkjøp ikke stemmer overens med antall originaler og kopier. Jeg har sett på hvor mange ganger ordene ”gave” og ”kjøp”, samt ordene ”kopi”, ”etter foto” og ”etter orig[inal]” forekommer i portrettkatalogens ulike deler. Ordet ”original” derimot forekommer ikke bortsett fra i setningen ”etter orig[inal]”. Derfor er antall originaler beregnet negativt ut fra alle de portrettene som ikke har begrepet ”kopi” eller lignende knyttet til seg. Selv om Jorunn Sanstøl ikke har skrevet at et portrett skulle være en kopi, så kan det fremdeles være det.

I min samtale med Jorunn Sanstøl fikk jeg vite at begreper som original, kopi, replikk, etter fotografi og lignende, er åpne for tolkning og kan i visse tilfeller endres. Min oppfatning er at begrepene delvis knytter seg til hvordan portrettene har blitt omtalt i brevjournalen og i Else Boyes gjenstandskatalog, og delvis til hvordan kunsthistorikerens trente øyne har kunnet se at vi har med en original eller en kopi å gjøre. Begrepet ”original” trenger også en kort kommentar, selv om Jorunn Sanstøl ikke eksplisitt bruker det i portrettkatalogen. Hun bruker det derimot i boka *Fjes før facebook* (2012). Etter min mening refererer ikke ”original” bestandig til et møte mellom kunstner og modell à la NPGs innsamlingspolitikk. Det kan like ofte bare bety at det er produsert i en bestemt tidsepoke, for eksempel 1700-tallet. Det er

dermed å oppfatte som et originalt 1700-talls portrett, et historisk vitne fra den tiden, men ikke nødvendigvis autentisk i den forstand at kunstneren malte portrettet etter levende modell. En ting jeg ble oppmerksom på i beregningen var at: Hvis det er kopi er det ofte gave, og hvis det er original er det ofte innkjøp. Siden portrettkatalogen dekker en lengre periode enn min undersøkelse går inn på, har jeg luket bort portretter som har kommet til Bymuseet etter 1950.

## 2 Planen om et portrettgalleri

*The essential feature of museums – and what differentiates them from the many extensive private collections which preceded them – was, first, that the meanings which were attributed to the artefacts were held not to be arbitrary; (...).*<sup>45</sup>

Portrettsamlingen som Finne-Grønn hadde bygget opp ble i samtidige utstillingskritikker fra 1920- og 1930-tallet, og senere hos direktør Harald Hals II<sup>46</sup> omtalt som tilfeldig og planløst samlet. Jeg vil i det følgende prøve å avdekke at Finne-Grønns plan bak opprettelsen av portrettgalleriet ved Christiania Bymuseum ikke bare var noe han selv fant på, men føyer seg inn i en større kunnskapshistorie og tendenser i tiden. Kulturhistoriker Anne Eriksen skriver at, ”Over tid vil museets egen historie reflekteres i samlingene. (...). Gjenstandssamlingene vil vise hvordan museet selv har utviklet og endret seg over tid, og hvordan ulike idealer og ideer har formet institusjonen.”<sup>47</sup>

Dette momentet er særlig viktig for å forstå hvorfor Bymuseets portrettsamling i dag inneholder så mange tilsynelatende tilfeldige portretter. Hver tid har sine helter og sine ideer om hva det er verdt å samle på, men også i samme tidsperiode finnes det delte meninger om hvem og hva som bør representeres på et museum. Problemstillingen i dette kapittelet blir derfor: Er det mulig å spore en plan bak innsamlingen av portretter? Denne planen vil gi mening til portrettsamlingen, hvordan og hvorfor den er blitt som den er. Direktør Harald Hals II refererer i 1965 til Finne-Grønns utvelgelse av malerier, særlig portretter, når han i tidsskriftet ”Byminner” skriver at:

(...) når utvalget synes å være gjort mer eller mindre tilfeldig, altså hverken etter noen fast historisk eller sosialt betonet linje, skyldes det lokalene. I de rommene som museet rår over, annen etasje i hovedbygningen på Frogner, er det umulig å lage en fyldestgjørende utstilling etter strenge prinsipper uten å ødelegge de gamle interiører. Da har hensynet til interiørene fått være avgjørende.<sup>48</sup>

Jeg leser dette som at Harald Hals II legger vekt på at interiørene, det vil si tapetene og bygningens innvendige arkitektur, har gjort det vanskelig å lage utstillinger som speiler Finne-Grønns plan bak innsamlingen av portretter. Herregårdens identitet som bolig for by- og overklasseliv har utvilsomt påvirket samlingene, kanskje særlig portrettsamlingen. Jeg tror

---

<sup>45</sup> Smith, *The New Museology*, 6

<sup>46</sup> Hals II, ”Byminner” (nr. 3, 1965), 27

<sup>47</sup> Eriksen, *Museum*, 13-14.

<sup>48</sup> Hals II, ”Byminner” (nr. 3, 1965), 27

likevel det er mulig å argumentere for at interiørene ikke bare har tilslørt, men også påvirket planen til Finne-Grønn.

I dette kapittelet vil jeg lete etter en plan og et system i jungelen av berømte menn og kvinner i portrettsamlingen som Finne-Grønn bygget opp i perioden 1912 til 1950. Hvem som blir representert på et museum berører spørsmål om identitet og maktstrukturer i samfunnet. Det er derfor ikke uten betydning hvilke personer Finne-Grønn valgte å samle inn til portrettgalleriene på Frogner Hovedgård. Han samlet ikke bare inn historiske portretter av Christianiaborgere fra 1600- og 1700-tallet, eller berømtheter som den dansk-norske sjøhelten Tordenskiold (1690 – 1720), men også personer som tilhørte Christianias økonomiske, sosiale, kulturelle og politiske elite på 1800- og 1900-tallet. Noen av portrettene Finne-Grønn samlet inn var av personer som fremdeles var i live, selv om den uskrevene regelen hadde vært at museet bare skulle omfattet portretter av avdøde personer.<sup>49</sup> Dette var medvirkende til at noen av pressens representanter begynte å stille spørsmålstejn til hvorfor akkurat disse personene skulle ”komme på museum” i form av portretter.

Da Finne-Grønn tok over ledelsen som bestyrer for museet i 1912 begynte han fra den samlingen som museets første direktør Fritz Holland hadde påbegynt med stiftelsen av foreningen ”Det gamle Christiania” i 1905/6. Ifølge den første museums katalogen fra 1909 besto portrettsamlingen ved Christiania Bymuseum av 25 portretter og en karikatur. De fleste av disse portrettene var kobberstikk, og representerte den dansk-norske kongerekken fra Kong Christian I til unionstidens Kong Oscar I, samt noen dronninger. Andre bilder som gikk under betegnelsen ”portrett” var for eksempel et kobberstikk av ”Livsslaven”, et kobberstikk av Tordenskiold, et portrettmaleri av professor O. Rygh og portrettmalerier av en murmester og hans kone.<sup>50</sup> Det ble også samlet inn portretter mellom 1909 og 1912, men det er ikke lenger mulig å vite hvilke portretter dette var ut fra det kildematerialet jeg har funnet og studert. Finne-Grønn skulle konsentrere seg om malerier med gullramme, særlig portretter, og portrettbyster i marmor eller bronse, i naturalistisk stil. I dette utdraget fra årsberetningen for 1913 ble planen for portrettgalleriet ved Christiania Bymuseum skissert for aller første gang. Allerede i 1912 ble det ifølge Finne-Grønn:

(...) lagt et væsentligt arbejde paa utvidelser av samlingen av bybilleder og paa oprettelsen av et portræt-galleri, hvori malte billeder av byens fremtredende og fortjente mænd (og kvinder) paa de forskjellige omraader – haandverkets, forretningslivets, kunstens, videnskapens, embeds- og (...), kommunalpolitikens etc. kunde samles til et bygalleri. Man har troet det for sakens fremme heldigst at begynde

---

<sup>49</sup> Generalforsamling for 1938 (William Nygaard)

<sup>50</sup> *Bymuseet paa Frogner: Katalog No. 1.* (1909)

med bilder av de mænd, som har været den innværende generation nærmest: i siste halvdel av 19de aarhundrede, under den forutsætning, at det paa denne platform vilde falde lettest at gaa tilbage i tiden: utvide samlingen med portrætter fra de foregaaende tider.<sup>51</sup>

I denne fremstillingen av planen om å bygge opp et portrettgalleri på Frogner Hovedgård, blir det klart hvordan Bymuseet og Finne-Grønn tenker seg inndelingen av portretter i forskjellige yrkes- og samfunnsgrupper. Den historiske bakgrunnen for å bygge opp portrettgallerier over kjente menn fra historien går tilbake til renessansens studiekammere over lærde menn, men får fornyet interesse på 1800-tallet når begreper om nasjonen og historiens helter blir trukket inn i utvelgelsen av portretter. Det fantes tallrike billedbøker og avisspalter, såkalte "Portrait Galleries", som inneholdt portretter av kjente menn eller sosiale typer, gjerne med en kort biografisk skisse.<sup>52</sup>

I 1910 hadde det vært en debatt om Akershus Slott skulle bli nasjonal storstue, nasjonalt portrettgalleri eller historisk museum: "Felles for disse forslagene er hvordan det historiske nasjonalmonumentet skulle tas i bruk på en måte som pekte bakover mot historien, hvordan historien kunne brukes for å støtte opp under og gi kunnskap om en samtidig *nasjonal* identitet."<sup>53</sup> Det var kunsthistoriker Harry Fett (1875 – 1962) som foreslo å gjøre Akershus Slott til et nasjonalt portrettgalleri.<sup>54</sup>

Poenget er at det nylig hadde vært interesse for å opprette et nasjonalt portrettgalleri i Norge da Finne-Grønn opprettet portrettgalleriet på Christiania Bymuseum. Sverige hadde i 1822 fått det som i dag regnes som verdens eldste rene portrettgalleri på Gripsholm slott.<sup>55</sup> Danmarks nasjonale portrettsamling ligger på Det Nationalhistoriske Museum på Fredriksborg slott utenfor København; det ble grunnlagt i 1872. Både Sverige og Danmark hadde altså sine kunstgallerier for portretter over nasjonens konger, adelige og borgerlige helter før Finne-Grønn opprettet portrettgalleriet på Christiania Bymuseum. The National Portrait Gallery i London, grunnlagt i 1856, hadde stor suksess og kan ses på som et forbilde for andre portrettgallerier som hadde nasjonalhistorie som tema for samling og formidling.

Også Fritz Holland, Bymuseets første direktør, samlet noen slike yrkesportretter før Finne-Grønn tok over ledelsen i 1912. Det kan trolig ses i sammenheng med den store

---

<sup>51</sup> Aarsberetning for 1913, 15-16

<sup>52</sup> Barlow, "Facing the past and present", 221

<sup>53</sup> Balzrud, "Debatten om restaureringen av Akershus slott, 1895-1927", 68

<sup>54</sup> Tidens Tegn 18.7.1910.

<sup>55</sup> Sanstøl, *Fjes før Facebook*, 14

mengden av slike yrkesportretter i både offentlige og private virksomheter på denne tiden. Portrettmaleriet hadde, i motsetning til portrettfotografiets mer private sfære, en offentlig funksjon med det resultat at det var mange institusjoner som belønnet sine ansatte med å bli portrettert i olje og opphengt på institusjonens vegger. For eksempel kunne Stortinget, Jernbanen, Nationaltheatret og forskjellige banker sågar ha sine egne portrettsamlinger og portrettgallerier som viste fremstående personer fra institusjonen, ifølge en mengde aviser fra denne tiden.<sup>56</sup>

Tilbake til Bymuseet i Frognerparken. I en artikkel i Aftenposten fra 1914 står det at, ”Som vi tidligere har spaaet, viser det sig, at bymuseets arbeide vinder meget bifald. De private givere er mange, og interessen for et stort og alsidigt portrætgaleri er meget levende.”<sup>57</sup> Finne-Grønn befinner seg i en tid der tanken om å vise portrettmalerier av nasjonens helter og fortjente menn ses på som en viktig oppgave for et bymuseum, men det var også en oppgave som utfordret grensene for hva et bymuseum skulle og kunne handle om. Det står at de, ”private givere er mange”, og det er riktig at Bymuseet fikk mange gaver i museets tidlige historie, men som vi skal se senere er det ikke alltid at ”gaver” og ”givere” betyr det samme som at museet fikk maleriene uoppfordret. En mulig forklaring, bortsett fra den økonomiske, på hvorfor ”Man har troet det for sakens fremme heldigst” å samle portretter av menn fra den nærmeste generasjon, slik det står i årsberetningen for 1913, kan være at det ville være enklere å få tak i disse portrettene.

For på Finne-Grønns tid var det ikke så mange originale portrettmalerier av konger og adelige personligheter i Norge. De fleste portrettene var i Danmark, nærmere bestemt på Det Nationalhistoriske Museum på Fredriksborgs slott. Bymuseet valgte kanskje derfor å begynne samlingen av portretter av personer fra den nyeste tiden, slik at de originale portrettene kunne komme litt etter litt etter hvert som de dukket opp, og ble tilbudt på markedet.

Hva slags type portrettmalerier var det Finne-Grønn samlet inn når han ville ha tak i portretter av personer fra den nærmeste generasjonen? Kunsthistoriker Shearer West skriver i boka *Portraiture* (2004) om utviklingen av portrettet på 1800-tallet og hvordan nye yrkes- og samfunnsgrupper tok i bruk portrettmaleriet for å vise sosial tilhørighet:

---

<sup>56</sup> For eksempel: Dagbladet 1914.01.29 (Nationalteatrets Portrætgaleri), Morgenposten 1917.02.06 (Stortingets Portrætgaleri), Dagbladet 1913.06.05 (Jernbanens portrætgaleri), Fremtiden 1915.06.26 (Høiesterets Portrætgaleri), Middagsavisen 1914.03.10 (Firmurerlogens Portrætgaleri), med mange flere. Ut fra det kildematerialet jeg har studert ved Bymuseets arkiv kunne også banker ha egne portrætgalierier.

<sup>57</sup> Aftenposten 01.04.1914



Although portraits of people who had specific occupations were not new to the eighteenth and nineteenth centuries, it was in these periods that greater specialization in activities such as medicine and law meant that portraits played an increasing role in institutional structures. Portraits were hung in the halls of learned societies, or civic or educational institutions. Through signals that linked their sitters to particular professions, portraits could thus become an affirmation of group identity. Frequently they projected a sombre image, and they often included gesture, props, or poses that were redolent of the superior wisdom, intelligence, or gravity attributed to their sitters.<sup>58</sup>

Shearer West definerer slike portretter som ”occupational portraits”, det vil si portretter som knytter den portrettede til et bestemt yrke. Et yrkesportrett (min oversettelse) er en definisjon som tillegger portrettet en bestemt mening. Personen har blitt portrettert som en følge av den karrieren hen har hatt i yrkeslivet. De portrettmaleriene som i ettertid har gått under navnet ”gubbegalleriet” er nesten uten unntak yrkesportretter, særlig av menn fra næringslivet og kommunalpolitikken fra den nærmeste generasjonen, det vil si fra ca. 1880-til 1920-tallet. Kunsthistoriker Jorunn Sanstøl tar i kapittelet ”Gründere, grosserere og kunstnere” for seg portretter fra perioden 1850 til 1900.<sup>59</sup> Mange av disse portrettene er malt etter foto, eller de er malte kopier etter originalmalerier. De er ofte malt etter 1900 på Finne-Grønns forespørsel, slik brevjournalen viser. Denne typen portretter vil jeg si mer om i det neste analysekapittelet.

## 2.1 Det historiske portrettgalleriet

I årsberetningen for 1916 skriver Finne-Grønn om opprettelsen av et portrettgalleri, ”for historiske portrætter, specielt av i utlandet berømte nordmænd, samt av vore store kunstnere.”<sup>60</sup> Det står videre at grunnstammen til dette nye historiske portrettgalleriet kom med den danske fabrikkeier Hans Jacob Brauns gave til Bymuseet i 1916 av, ”5 kjempestore portrætter, kopierte ved Kunstmuseet i København (...).”<sup>61</sup> Denne passasjen i årsberetningen for 1916 er viktig, fordi den forteller at Bymuseet og Finne-Grønn definerer det historiske galleriet, og galleriet for kunstnere i en utvidet forståelse av hva et bymuseum kan romme av gjenstander. Det er berømte nordmenn generelt, og store norske kunstnere generelt, som det skal samles på og utstilles, ikke bare de som har virket for lokalbyen. Denne forståelsen av at

---

<sup>58</sup> West, *Portraiture*, 86-87

<sup>59</sup> Sanstøl, *Fjes før Facebook*, 119-150

<sup>60</sup> Aarsberetning for 1916

<sup>61</sup> Ibid.

disse to galleriene ikke bare skulle inneholde lokale fortjente menn, blir det senere forvirring rundt, som vi skal se det i utstillingskritikkene på 1920- og 1930-tallet.

## 2.2 Det politiske portrettgalleriet

I Aftenposten fra 1918 står det under overskriften ”Bymuseet utvidet og omordnet” at:

Bymuseet på Frogner har i forbausende kort tid utviklet sig til at blive en kulturfaktor af rang, en instituion, som stadig rigere fylder sit maal: at give et billede af byens aandelige og materielle liv, af byens fortjente mænd, helt fra grundlæggelsestiden og op til vore dage, af byens topografi og ydre fysiognomi, - af byen, som den har vokset sig frem, og av de mænd, som i første række har baaret den frem.<sup>62</sup>

Grunnleggelsestiden vil her si 1624. Det er altså Christianiabyen dette handler om ifølge Aftenpostens fremstilling. Det er også tydelig at portretter av fortjente menn tas som en selvfølge og ses på som en viktig oppgave for et bymuseum. I 1918 hadde også museet et galleri for norske politikere. Norske statsministere var samlet så langt frem i tiden som museet hadde rukket å skaffe portretter, fra grev Wedel til statsminister Michelsen.<sup>63</sup> Også den historiske sal med portrettgavene fra Hans Jacob Braun var opphengt i den nyrestaurerte delen av andre etasje. Statuen av Christian IV stod plassert midt i rommet. I hovedsalen i første etasje var det opphengt portretter av stifterne av byens store handelshus og bedrifter. Ifølge artikkelen i Aftenposten fra 1918 hadde Bymuseet inndelt rommene på Frogner Hovedgård i ulike gallerier over bestemte yrkes- og samfunnsgrupper som Finne-Grønn mente hadde formet hovedstaden. Det var i hovedsak politikere, statsministere, statsråder og fremtredende jurister, samt menn fra næringslivet, særlig stifterne av handelshusene, for eksempel et portrett av Harald Berg (Christiania Glasmagasinet), og andre bedrifter og håndverksmestere. I tillegg var det et historisk portrettgalleri viet Christian IV og hans samtidige. Det originale Tordenskioldsportrettet malt av Jacob Coning i 1718 ble omtalt som en sensasjonell oppdagelse i mange aviser.<sup>64</sup> Det sensasjonelle bestod i at det var et originalt portrettmaleri av sjøhelten som ble funnet på et loft i Risør. Det sensasjonelle var også at det var et motiv av sjøhelten som det ikke eksisterte kopier av andre steder. Bymuseet kjøpte portrettet av enken Hedevig Caterine Schach for en så rimelig sum (hundre kroner) at hun noen år senere kontaktet Kontoret for Fri Retshjelp for om mulig å presse Finne-Grønn til å betale henne mer for bildet siden hun ikke visste hvor verdifullt det var da hun solgte det til Bymuseet i

---

<sup>62</sup> Aftenposten 26.05.1918

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ibid.

1917. Portrettet hadde en antatt verdi på hele 40000 kroner.<sup>65</sup> Utfallet av den frie rettshjelpen finnes det ikke noen kilde på som jeg har funnet.

Hvem var det som kunne ”komme på museum” i form av et portrett? I avisa Tidens Tegn fra 1920 står det at det, ”ikke stilles anden betingelse end, at den portrætterte person er en avdød.”<sup>66</sup> I utgangspunktet var dette den eneste betingelsen som ble stilt, men betingelsen ble ikke alltid fulgt til punkt og prikke, for eksempel ble operasanger Lona Gulowsen (1848 – 1934), bedre kjent som Lona Gyldenkrone, innlemmet i portrettgalleriet mens hun ennå var i live, slik brevene fra hennes hånd vitner om.<sup>67</sup> Men det var ikke bare kunstnere som kunne unngå denne betingelsen. Også politikeren Fredrik (Fritz) Wedel Jarlsberg (1855 – 1942) fikk sitt portrett innlemmet før sin død, og det etter eget ønske.<sup>68</sup> Dette skapte, kanskje ikke overraskende, sterke reaksjoner. For hvorfor skulle akkurat denne politikeren få sitt portrett på Bymuseet, og sågar i sin egen levetid?

Aftenposten følger opp med reportasjer om Bymuseet hvert år, og skriver om de mange nyervervelsene og omordningene som har blitt foretatt siden året i forveien. Det er ingen kritikk å spore i Aftenpostens mange oppslag om Bymuseet under Finne-Grønns periode, men det er mulig å følge historien til hvordan museet år for år utvider sine samlinger, og hvordan det velger å stille ut samlingene på Frogner Hovedgård. I 1918 står det at Bymuseet, ”(...) er og føles som byens billedgalleri.”<sup>69</sup> Utstillingsfotografier fra Frogner Hovedgårds lokaler i denne perioden viser også at det først og fremst var malte portretter og noen bybilder som var museets samlingsfelt.

Allerede i 1918 blir forberedelsene til jubileumsutstillingen for Christianias 300 års dag i 1924 omtalt i Verdens Gang. Finne-Grønn sier det selv slik, ”(...) alt skulde tyde paa at vi til nævnte aar skal ha en overordentlig instruktiv og omfattende utstilling som viser byen og dens borgere op gjennom tiderne.” Om salen til stifterne av handelshusene, blir det sagt at den vil, ”(...) nok paaregne stor interesse i vor merkantile tidsalder.”<sup>70</sup> Finne-Grønn har altså ikke bare en plan, men også en ambisjon om å stadig utvide og komplettere portrettgalleriene med nye malerier, og et mål om å få i stand et godt utvalg til jubileumsutstillingen i 1924.

---

<sup>65</sup> OB.00323, 25.06.1919

<sup>66</sup> Tidens Tegn 224/1920

<sup>67</sup> OB.00055

<sup>68</sup> Arbeiderbladet 238/1929 og Oslo Aftenavis 198/1929

<sup>69</sup> Verdens Gang 26.05.1918

<sup>70</sup> Ibid.

## 2.3 Gavebegrepet

Når det i den samme avisen<sup>71</sup> står at det er kommet et portrett av banksjef Kielland-Torkildsen (1948 – 1917), malt av kunstner Asta Nørregaard (1853 – 1933), og at dette er en gave fra Centralbanken, ledes leserne til å tro at det var banken som uoppfordret ga portrettet til Bymuseet. Men dette er ikke riktig. For det var Finne-Grønn som først tok kontakt med Centralbanken og fikk dermed banken til å betale for å la malerinnen Asta Nørregaard male en kopi av banksjefen. Portrettet omtales som en gave siden Bymuseet ikke hadde noen utgifter med portrettet, men det var altså Finne-Grønn som ville at det skulle finnes et portrett av den nevnte herren på Bymuseet.

Avisene kan ofte omtale portretter som gaver eller innkjøp, men leser man brevet om portrettet (OB.00321) blir det klart at det er sendt *etter at* Finne-Grønn først tok kontakt med banken. Portrettet ble altså ikke gitt uoppfordret og uavhengig av Finne-Grønns plan, selv om det omtales som en gave i avisen. Også årsberetningene er delt inn i avsnitt om ”Innkjøp” og ”Gaver”, men kategorien ”gave” vil i mange tilfeller bety at Bymuseet ikke har hatt en økonomisk utgift av å samle inn gjenstanden. Det at et portrett har vært en ”gave” må derfor leses som en ren regnskapskategori, ikke bare i årsberetningene, men også i aviser som omtaler de mange nyervervelser som har kommet fra givere. I vanlig dagligtale er gave derimot nærmest en sosial kategori, som antyder et bestemt forhold mellom giver og mottaker. Det er vanligvis vanskelig - eller iallfall uhøflig - å avslå en gave, fordi det samtidig betyr å avslå et vennlig forhold til giveren. Dette forholdet gjør at det er giverne, snarere enn mottakeren selv, som avgjør hvilke gaver sistnevnte ender opp med.

På bakgrunn av dette kan det virke som om mange av portrettene har kommet til Bymuseet uten at de var en del av Finne-Grønns plan. En mulighet for å finne ut av om det i et bestemt tilfelle er en gave som ble gitt uoppfordret eller ikke, er å lese brevjournalen, fordi den inneholder passasjer som avslører om gjenstanden faktisk var en gave eller bare en måte å omtale at museet ikke hadde hatt noen økonomiske utgifter med den, altså at gjenstanden ikke var et ”innkjøp”.

Gavebegrepet antyder at mottakeren har tatt initiativet, og ikke Finne-Grønn. Gavebegrepet har implikasjoner på økonomi, ansvar og anseelse. Ansvaret føres over på den man tror har tatt initiativet til gaven. I de fleste tilfellene stemmer ikke dette. Ordet gave leder en til å tro at museet ikke har hatt styringen med de maleriene som omtales som gaver. Men

---

<sup>71</sup> Ibid.

hva mente egentlig Finne-Grønn selv om gavene som ble tilbudt Bymuseet? I et intervju i Morgenbladet fra 1931 spør journalisten:

- Kommer de fleste gaver til museet av sig selv eller må de gå på jakt etter de ting, De gjerne vil ha fatt i?
- Takket være byens aviser vet alle at museet med forkjærlighet samler på bybilleder og derfor blir der også tilbudt oss mange slike. Men det forhindrer ikke at vi ofte må på jakt etter bilder. Har vi fått snusen i ett som er særlig verdifullt så gjelder det om å passe på i rette tid og i det riktige psykologiske øieblikk forsøke å bevege innehaveren til en edel gave.<sup>72</sup>

Det er spesielt interessant at Finne-Grønn bare nevner bybilder av Christiania, og ikke portretter av Christianiaborgere. Jeg tror dette delvis kan forklares ved å peke på forskjeller i synet på original/kopi i sjangrene bybilde og portrett. De malte bybildene på Bymuseet var originaler og det ble ikke bestilt kopier av dem. Portrettsjangeren har en lang historisk tradisjon for å kopiere etter originalmaleri, og da fotografiet kom, etter foto. Kanskje har giverne også lettere gitt fra seg originale bybilder av Christiania enn portretter av familimedlemmer? I det neste analysekapittelet vil jeg utdype gavebegrepet og hva ”det riktige psykologiske øieblikk” kunne tenkes å referere til.

## 2.4 Den moderne malekunst og ”mændene fra 1905”

I 1918 var det samlet 11 statsministerportretter på Bymuseet.<sup>73</sup> Det står i Verdens Gang at kunstner Henrik Lunds (1879 – 1935) portrett av statsminister Christian Michelsen (1857 – 1925), ”stirret imot os fra den mørkeste bakgrund. – Det ser ikke ut til at den moderne malerkunst er synderlig rikt repræsenteret, forsøker vi. – Nei, indrømmer hr. Finne-Grønn, det er saa. Men det allikevel ikke saa merkelig. De damer og herrer av gamle gode Kristianiafamilier, som har skjænket os mesteparten av det vi har, har formodentlig ikke saa let for at anerkjende den nye retning.”<sup>74</sup>

Jeg leser dette som at Finne-Grønn her skyver noe av ansvaret for at portrettsamlingen inneholder så få eksempler på den moderne malekunst over på sine ”givere”, men et portrett som skal ligne på den ytre likheten til en person kan ikke være for eksperimentell, for da blir portrettet i for stor grad bare en tolkning av personen, og ikke slik personen egentlig hadde sett ut. Portrettet skulle fungere som et historisk-biografisk ”dokument”. Finne-Grønns valg av kopister til å utføre bestillingene kan vitne om at han lot portrettlighetskriteriet gå foran

---

<sup>72</sup> Morgenbladet 27.11.1931

<sup>73</sup> Verdens Gang, 26.05.1918

<sup>74</sup> Ibid.

mer moderne hensyn til malestil. Også Eidsvollgalleriets portrettsamling og –utstilling i 1914 led noe av den samme skjebnen og kritikken. Ludvig Karstens (1876 – 1926) portrett av Jens Schow Fabricius (1758 – 1841) måtte males om og gjøres mindre modernistisk før den kunne inngå i Eidsvollgalleriets utstilling i 1914.<sup>75</sup> Portretter som åpenbart var for eksperimentelle i farger og malestrøk passet ikke inn i tanken om et portrettgalleri over fortjente menn som skulle representere nasjonen, historien og ulike yrkesgrupper i hovedstaden. Portrettene måtte passe til datidens forestilling om et portrettgalleri. De portrettede skulle være eksemplariske representanter for historien, nasjonen og yrkesgruppen.

I Morgenbladet fra 1920 står det at, ”Av ’mændene fra 1905’ er det likeledes museets prisverdige hensigt at erhverve malte portrætter, saa man ikke her som tilfælde har været med Eidsvollmændene skal staa blank, naar historien en vakker dag spørger efter dem.”<sup>76</sup> Her refereres det til Eidsvollgalleriets portrettutstilling i 1914 og det kopieringsarbeidet som måtte til for å kunne vise malte portretter av alle de 112 eidsvollmennene i 1914. Tanken for Bymuseet i 1920 har altså vært at man ville samle inn et galleri av de viktige mennene fra unionsoppløsningen i 1905, og dermed i fremtiden unngå den situasjonen Eidsvollbygningen var i da det skulle vise portretter av eidsvollmennene til grunnlovsjubileet i 1914.

## 2.5 De stilriktige interiørene

I 1919 skjer det en nyhet som har konsekvenser for hva slags museum Finne-Grønn vil lage på Frogner Hovedgård. Aftenposten følger opp og skriver, ”(...) at museumsrummene er blitt montert slik, at de nu utgjør en række stilrigtige interiører, som portrætsamlingen danner en interessant og avvekslende ramme om.”<sup>77</sup> Nå er det altså ikke lenger bare et billegalleri, det har fått et mer hjemlig preg som kan minne om dets tid som herregård, eller i hvert fall en forestilling om denne tiden.

I kunsthistoriker Charlotte Klonks bok *Spaces of Experience* (2009) står det at den tyske museumsmann Wilhelm von Bode (1845 – 1929) hentet inspirasjon fra kunstindustrimuseene og interiørene til private samlere i sine egne eksperimenter med å tilpasse perioderommet til kunstgalleriene. Charlotte Klonk skriver at, ”The Renaissance and the eighteenth century were, for different reasons, popular models for the houses of the newly

---

<sup>75</sup> Torkjelsson, *Stortinget: bygningen og kunsten*, 29

<sup>76</sup> Morgenbladet 471.1920

<sup>77</sup> Aftenposten 10.05.1919

rich industrialists and bankers of late nineteenth century Berlin”.<sup>78</sup> Utstillingsfotografier fra Finne-Grønns tid, særlig fra 1920 og senere, viser et tydelig slektskap med noen av disse ideene til Wilhelm von Bode, deriblant tanken om å innrede billedgalleriene med kunstindustri fra stilepoker som barokk, rokokko og empire. Denne diskusjonen har også en norsk variant i museumsmennene Hans Aall (1869 – 1946) og Anders Sandvig (1862 – 1950), som stod for hvert sitt utstillingsprinsipp. Hans Aall vektla å presentere samlingene etter orden og system basert på vitenskapelige prinsipper, mens Sandvik la vekt på utstillinger der rommene var innredet slik at de virket som bebodde hjem fra tidligere tider.<sup>79</sup>

Jeg er av den oppfatning, basert på uttalelser fra årsberetninger og aviser, at Finne-Grønn til ulike tider har vektlagt forskjellige ting, men at det likevel kan ses en utvikling i retning av å stadig vektlegge interiørene og stilepokene rundt maleriene, og slik nærme seg det som etter hvert blir omtalt som borgerlige hjem av pressen. I 1919 består portrettsamlingen av 250 malerier. Aftenposten skriver samme år at:

I den store sal hænger stifterne af byens største firmaer og kjendte haandverkere, i et andet rum ser man en samling fremtrædende jurister (...). I anden etage er det historiske portrætgalleri, hvor Christian den fjerde er midtpunktet, og det vakre empire-værelse, som ogsaa rummer portrætter fra slutten af det 18de aarhundrede. (...). Billeder af kjendte videnskabsmænd og ungdommens opdragere, politikere og retslærde fylder væggene i de andre rum.<sup>80</sup>

Det er tydelig at den skrevne planen til Finne-Grønn nå begynner å materialisere seg fysisk i rommene på Frogner Hovedgård. Hvert rom har sitt tema, sine gjenstander og sin logikk for hva som kan stilles ut. De ulike avisene omtaler Bymuseet mer og mer som et portrettgalleri over kjente personer, og stadig mindre som et bymuseum som bare handler om Christiania. Opprinnelig hadde det vært den lokale byen og dens historie som hadde vært sentralt for direktør Fritz Holland.

## 2.6 Portrettenes dokumentasjons- og kunstverdi

I avisa Tidens Tegn, som vanlvis er nøytral til Bymuseet, står det i 1921 at, ”Igaar hadde pressen den fornøielse at faa se de mere eller mindre gode billeder og skulpturer som Bymuseet paa Frogner har erhvervet i det aar som gik.”<sup>81</sup> Dette er en kritikk av den

---

<sup>78</sup> Klonk, *Spaces of Experience*, 55

<sup>79</sup> Eriksen, *Museum*, 91

<sup>80</sup> Aftenposten 12.05.1919

<sup>81</sup> Tidens Tegn 30.04.1921

kunstneriske kvaliteten på portrettene, og denne kritikken er unison. Det var en lignende kritikk mot noen av de malte portrettene i Eidsvollgalleriet i Aftenposten i 1914.<sup>82</sup> Siden Finne-Grønn var mest opptatt av de dokumentariske og kulturhistoriske aspektene ved portrettsjangeren, har den kunstneriske kvaliteten noen ganger kommet i annen rekke, men langt i fra alltid. Portrettene skulle først og fremst være ”dokumenter” over hvordan kjente personer hadde sett ut i virkeligheten. Også en økonomisk faktor har her spilt en rolle siden det var billigere å overtale giverne til å betale for kopiering enn å skulle gå til innkjøp av dyre originalmalerier.

## 2.7 Den riktige tidsfølge

Hvordan publikum konkret beveger seg fra rom til rom har konsekvenser for opplevelsen av museets intensjoner. I 1921 skjedde det en ny hendelse som fikk konsekvenser for hvordan utstillingene skulle erfares, ”Museet har (...) i løpet av vinteren foretat en omordning av samlingene, slik at disse er bragt i den riktige tidsfølge. Dessuten har man nu ogsaa faat overladt den store sal i 2. etage.”<sup>83</sup> Den riktige tidsfølge vil si at Finne-Grønn har ordnet rommene og portrettene mer eller mindre i et historisk forløp, slik at det ble mulig å vandre i en historisk rute gjennom rommene, ”Og vi vandrer videre fra Statsministergalleriet, til Stiftsammandsrummet, gjennom Heftyes kontor mod nyerhvervede gamle kobberstikk fra Kristiania. Vi passerer vore store handelshuses grundlæggere og kommer til Juristrummet med et nyt portræt av professor Christoffer Hansteen (...).<sup>84</sup> Den historiske ruten har, som det sies, ikke vært helt konsekvent gjennomført, i og med at det også er flere tematiske rom. Det er heller snakk om en generell vandring fra den nyeste tiden til dansketiden med Christian IV og hans samtidige som slutt punkt for Christiania bys historie. Bymuseet var i det store og hele blitt en reise gjennom Christianias personal- og slektshistorie, men siden noen av galleriene hadde et utvidet innsamlingsgrunnlag, særlig det historiske og det politiske portrettgalleriet, så nærmet Bymuseet seg en mer universell og nasjonal innsamlingsstrategi enn den strengt lokalhistoriske. I denne historien er unionstiden og dansketiden like viktige som tiden etter 1905. Middelalderen og dansketiden før 1624 er helt fraværende på museet under direktør Finne-Grønns ledelse.

---

<sup>82</sup> Aftenposten 09.06.1914

<sup>83</sup> Tidens Tegn 30.04.1921

<sup>84</sup> Ibid.



## 2.8 Kompletteringstanken

Finne-Grønn samlet på portretter som passet inn i ulike gallerier, eller værelser som det også ble kalt. Disse galleriene kunne han gjøre mer eller mindre fullstendige, slik mange aviser skrev om, for eksempel i Morgenbladet (1923) står det at, ”I ’Statsministerværelset’ begynner portrætsamlingen nu at bli temmelig fullstendig. Foruten statholdere i Norge er det ogsaa lykkedes at faa samlet alle norske statsministre paa tre, fire nær.”<sup>85</sup> Nationen (1923) er av samme oppfatning: ”Dermed er statsministergalleriet næsten komplet.”<sup>86</sup> Også i Middagsavisen (1925) står det at, ”Saaledes kan nævnes at samlingen kongebilleder, som nu ba(r)e mangler Carl 15de fra at være komplet, (...).”<sup>87</sup> Dette leser jeg som en forståelse om at det går an å komplettere en samling av portretter. På den samme måten som tidligere samlere kunne komplettere konge- eller fyrsteportretter, kunne også portretter av statsministre, og i noen tilfeller også andre yrkesgrupper og adelsfamilier, bli samlet komplett. Det kunne også være av betydning å samle inn ett portrett som skulle representerte én hel yrkesgruppe, men det var likevel svært begrenset hvilke yrkesgrupper som faktisk ble representert på museet.

Denne tanken eller kjepphesten om å samle komplette grupper av personer var kanskje også medvirkende til at Finne-Grønn utvidet innsamlingen til mer enn bare det som falt innenfor temaet om den lokalhistoriske Christianiabyen og dens fremtredende borgere.

## 2.9 Bymuseumstanken

I 1924 kommer den første av en rekke krasse kritikker mot Bymuseet og dets portrettsamling. Det er overrettssakfører og departementssekretær Olaf Andreas Gjems-Onstad (1882 – 1945), faren til den omstridte motstandsmannen Erik-Ørn Gjems-Onstad (1922 – 2011), som under overskriften ”Kristiania bymuseum. Hvorledes et museum ikke bør og bør være.” skriver følgende kritikk i Dagbladet:

Jeg er blitt skuffet og det meget skuffet. Det er gaatt mange, kanskje de fleste, likedan. Hvorfor? Hvad er det de tilgjengelige samlinger inneholder? Bortsett fra litt husgeraad, nogen fotografier og tegninger finnes intet, som gir kulturelt eller historisk overblikk eller belyser Kristiania og Omegns historie. Enten har man ikke funnet at hovedvekten i et bymuseum bør søkes i en karakteristikk eller et tro billede av byen, dens liv og virke til de forskjellige tider, eller har man ment at noget i saa maate ligger utenfor et bymuseums ramme. De økonomiske hensyn kan ikke her ha vært ”den stor bøigen”. Der er nemlig – øiensynlig – lagt vekt paa ganske andre ting:

---

<sup>85</sup> Morgenbladet 146/1923

<sup>86</sup> Nationen 109/1923

<sup>87</sup> Middagsavisen 1923, ”Bymuseet aapner imorgen. En mængde nyheter”

Aa samle en hel rekke portretter av rikfolk eller av folk hvis familier har hatt raad til eller vært forfengelige nok til aa la vedkommende male og innramme. Disse bilder henger der i et sant virvar og forteller ingen ting. Hvortil alle disse matadorer ophengt i kaos? Er det dem som er byen eller karakteriserer disse portretter byen? Nei! og atter nei! Slik som museet – portrettgalleriet – nu er ordnet virker det hele mest som en privat klubb til forherligelse av visse familiers avdøde – hvor familiens medlemmer paa minnedager o.l. kan sette hinannen stevne. Hit kan de ogsaa føre sine bekjente og ”syne” dem ”svart paa hvitt” paa at her henger han eller hun, saa kom ikke der. Jeg har ahner! Plassen er reservert – det henger her i Kristiania Bymuseum.<sup>88</sup>

Dette er altså den første krasse utstillingskritikken jeg har funnet. Den kommer i april 1924, bare én måned før jubileumsutstillingen settes opp. Det er flere ting som er av betydning i denne kritikken. Gjems-Onstad påstår innledningsvis at han ikke er alene om sin skuffelse, og forklarer den som en uenighet om hva et bymuseum bør samle på og belyse for byens innbyggere. Bymuseets fremstilling kritiseres som et ”sant virvar” som ikke forteller noen ting. Han poengterer også at Bymuseet er et portrettgalleri for en liten krets – privat klubb – hvor visse familier kan be om å få sin far eller bestefar opphengt for slik å få bekreftet sin fornemme slekt for seg selv og andre.

Gjems-Onstad har åpenbart hatt en helt annen sjangerforventning og –kompetanse enn Finne-Grønn og hans krets. For Gjems-Onstad var det ikke noe lokalt bymuseum han kom til, men et galleri med portretter over en utvalgt og privilegert gruppe borgere fra samfunnets toppsjikt. Til forskjell fra denne sosiale og utstillingsmessige kritikken fra Gjems-Onstad i Dagbladet skrives det i avisa Tidens Tegn (1924) under overskriften ”Bymuseet paa Frogner. Mange nyanskaffelser.” noe som kan virke som et svar på tiltale fra en person med et annet syn på hva et bymuseum skulle være:

Et bymuseum har en stor, men strengt begrenset opgave. Det skal i klare træk skildre byens historie, vise dens skiftende ansikt, de forskjellige former hvorunder den har levet sit liv. Det skal gi et billede av de vekslende tiders kulturelle nivaa, og besidde et godt portrætgalleri av fremstaaende borgere. I ordets strengeste betydning skal det være et historisk museum. Kristiania by har ikke gjort meget for sit museum. Rundt i de forskjellige offentlige samlinger findes de gjenstande som med rette burde være i bymuseet. Frogner gamle hovedgaard, den vakreste herskapsbygning vi eier, har kommunen git; men ellers er det stort set overlat til interesserte privatfolk at fremskaffe samlingene. Det er derfor oplagt at bymuseet av idag har et noksaa tilfældig præg; mangler meget det absolut burde eie, og har medtadt endel som egentlig ikke hører hjemme inden et historisk museums strenge rammer.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Dagbladet 25.04.1924

<sup>89</sup> Tidens Tegn 17.05.1924

Den historiske dimensjonen blir trukket frem som viktig, men også at det er den lokale byens skiftende kultur og borgere som er dens egentlige tema. Det fremkommer altså en ganske annen forestilling om hva et bymuseum er og bør være, og det legges i tillegg vekt på at et bymuseum bør ha et godt portrettgalleri av fremstående borgere. Likevel sies det at Bymuseet har et nokså tilfeldig preg fordi det stort sett er overlatt til interesserte privatfolk å fremskaffe samlingene, men var det virkelig så enkelt? Mer om det i neste kapittel.

Det disse to eksemplene fra henholdsvis Dagbladet og Tidens Tegn kan fortelle oss i dag er at det fantes ulike forståelser av hva et bymuseum skulle inneholde og tilby samfunnet på Finne-Grønns tid. Allerede 7. juni samme år kommer det en ny kritikk av Bymuseet i Dagbladet (1924) med tittelen ”Redselskabinettet paa Frogner. Skal Frogner hovedgaard bli pulterkammer for alslags kasserte familjeporretter?”. Her står det:

Hovedformaalet er aapenbart efterhvert aa omdanne gaarden til et pulterkammer for kasserte familjeporretter av ethvert slags, særlig gamle grinatusser hvis masker er saa stygge, fryktinngydende og dertil saa dårlig malt at ingen av arvingene holder ut aa ha dem paa sine vegger, hvorfor de blir enige om aa ”forære” dem til all den andre portrett-søppelen paa Frogner. Allerede har man maattet gaa til aa henge de saaledes mottatte gaver endog paa dørene, og hvordan denne vidunderlige samling vil utvikle sig i løpet av de kommende ti – tyve aar kan man nok tenke sig – det blir aa spikre de nye gaver op paa takene efterhvert. I dette bastard-museum henger det tykt av mannsporretter fra vaart eget aarhundre i interiører fra det forrige aarhundredes begynnelse, i kjøkkenet staar der salonmøbler, og ingen behøver tydeligvis aa frykte for at ens portrett-”gave” ikke skal bli mottatt og ophengt! Der er tydeligvis verken vraken eller velgen, hverken smak eller stilsans eller kunstforstand i museets ledelse. Der bare maakes inn og kvitteres med takk. Der behøves tydeligvis heller ingen særlige fortjenester av vaar by for aa bli ophengt der, ja en behøver ikke engang aa være her fra byen! Chr. Michelsen og Gunnar Knudsen er begge nogen bra karer og har som saa mange andre politikere tilbragt nogen aar – visstnok mest ufrivillig – i tigerstaden. Men hvad har de i vaart bymuseum aa gjøre, tilmed til pryd i et herregaardsinteriør fra hundre aar tilbake – ? Kronen paa verket er et uhyre og uhyrlig portrett av kong Haakon, et portrett som aldeles sikkert intet annet museum paa kloden vilde se innen sine dører, ja neppe engang nogen handelsforening.<sup>90</sup>

Det finnes interiørbilder fra Frogner Hovedgård som kan bekrefte at noen av portrettene ble hengt på dørene og uten noen særlig estetisk orden. Dette forandret seg imidlertid med årene, og en av forklaringene på hvorfor Finne-Grønn valgte å stille ut absolutt alt i samlingen var at han ville vise kommunen hvor dårlig plass museet hadde, og dermed kanskje få overlatt flere rom på Frogner Hovedgård til museumsformål. Det som er merkverdig er at journalisten kritiserer portrettet av kong Haakon VII. Bymuseet har bare ett portrett av kong Haakon og det er et kunstnerisk sett upåklagelig maleri av Asta Nørregaard. Det blir omtalt i boka

---

<sup>90</sup> Dagbladet 07.06.1924

*Kongelige portretter - monarkiet i kunsten 1814-2014* (2014) av kunsthistoriker Caroline Serck-Hanssen. Siden det knapt er mulig at kritikeren kan ha ment Asta Nørregaards portrett, heller jeg til å tro at Bymuseet til jubileumsutstillingen i 1924 har lånt enda et portrett av kong Haakon, men hvilket dette var har jeg ikke klart å finne ut av. Jeg har funnet andre eksempler på at Bymuseet lånte portretter som tilhørte andre institusjoner, så denne praksisen var ikke helt uvanlig. En annen mulighet kan være at kritikeren faktisk mente Nørregaard-portrettet, men at det må leses mer som en kritikk av Haakon VII enn av portrettet. Kritikeren skriver at, ”en behøver ikke engang aa være her fra byen”, og Haakon VII var jo til og med dansk.

Derimot er Aftenposten (1924) under tittelen ”Bymuseets billedhistoriske utstilling i anledning av 300-aaret” av en diametralt motsatt mening enn Dagbladet. Aftenpostens artikkelforfatter skriver at: ”Museet er præget av system og oversiktligheit. I de mange rum og sale er der meget at fryde sig over, og her hersker en velgjørende ro og fred, som indbyr til stille fordypelse. (...). Her finder man helt og fuldt tilbage til den gode gamle by, Christiania med ch.”<sup>91</sup> Det er karakteristisk hvordan forfatteren avslutter setningen med bemerkelsen om stavemåten til hovedstaden. I 1924 endret hovedstaden navn fra Kristiania til Oslo. Også Norges Kommunistblad (1924) er positive i omtalelsen av Bymuseet under byjubileet i 1924: ”(...) anbefales alle dem som interesserer sig for vaar bys offisielle historie.”<sup>92</sup> Det er også et fantastisk spenn mellom Aftenpostens fremstilling av Bymuseets system og oversiktligheit til Dagbladets tale om alt unødig skrot.

Det fantes med andre ord to forskjellige meninger om hva slags museum Bymuseet var. Aftenposten, Norges kommunistblad og Tidens Tegn hadde ingen problemer med at Finne-Grønn hadde samlet eliten, fornemme slekter, rikfolk og fremstående borgere innenfor bestemte yrkesgrupper. Dagbladet og Arbeiderbladet mente derimot at Bymuseet burde konsentrere seg om helt andre ting enn å hylle bestemte personer med oljeportretter. Hvor var for eksempel arbeiderne, de som hadde bygget byen? Bymuseet viste nesten uten unntak bare eierne, de som hadde økonomisk, politisk eller kulturell kapital. Konkret dreier denne uenigheten seg om Oslo Bymuseum. I et større museumshistorisk perspektiv dreier den seg også om endringer i forståelsen av hva et bymuseum er og hva som er dets oppgaver.

---

<sup>91</sup> Aftenposten 30.08.1924

<sup>92</sup> Norges Kommunistblad 1924

## 2.10 Bymuseets to rammer

Hvordan forklarte Finne-Grønn at Bymuseet samlet på både lokale personligheter og berømte nordmenn generelt? Begynnelsen på denne debatten kommer i Dagbladet i 1925, under tittelen ”Bymuseets generalforsamling. Portrettgalleriet kritiseres.” der en fra Bymuseets styre kritiserer utvelgelsen og opphengningen av portrettene:

Under generalforsamlingen interpellerte dr. Onsum om reglene for opphengning av portretter i museets galleri. Doktoren hadde staatt overfor bilder av forskjellige menn og forundret sig over hvorfor vedkommende egentlig hang der. Der er portretter av folk som har staatt i sin butikk og bare samlet penger sammen, og som senere er avgaat ved en stille død uten aa ha satt noget som helst merke efter sig. Barna har saa villet adle sine foreldre ved aa forære bymuseet bilder. Jeg har inntrykk at enkelte er kommet her rent tilfeldig. En revisjon vilde være paa sin plass, baade med de portretter man har og dem man faar tilbud om. Styret burde efter talerens mening henvende sig til kjente menns efterlatte for aa faa portretter. I tilfelle de efterlatte ikke satt slik i det at de kunde gi portrettet som gave, kunde museet bekoste det. Grosserer Preuthun oplyste at styret hadde vært opmerksom paa forholdet. Men der forlangtes skjønnsom og nensom behandling. Man kunde kikke helt avvise bilder, kanskje malt av kjente kunstnere, men der var andre mer diskrete maater aa ordne dette paa. Direktør Finne-Grønn oplyste, at faren for at der skal strømme inn bilder er borte. I den senere tid er der ingen kommet, saa forholdet regulerer sig selv. Dessuten kan jo de bilder man mottar av den art dr. Onsum nevnte maatte vike plass efterhvert som museet vokser og plassen blir vanskelig.<sup>93</sup>

Finne-Grønn sier seg altså delvis enig i kritikken, men hevder også at problemet vil gå over av seg selv etter hvert som samlingen vokser seg større. Det er likevel interessant hvordan dr. Onsum kritiserer hvordan Bymuseet har håndtert alle gavene som har strømmet inn. Også i 1925 får Finne-Grønn uttale seg om kritikken som fremkom i 1924 og 1925. Det skjer i Tidens Tegn (1925) under tittelen ”Bymuseet har hat et godt aar. Interessen øker og samlingen tiltar.” Der står det følgende:

En av pressens representanter gjør hr. Finne-Grønn opmerksom paa at det nylig er blit skrevet i en avis at det ikke er nogen sak at faa portretter indlemmet i bymuseet selv om den portrætterte ikke har hat nogen betydning for byen. – Det er løgn, sier hr. Finne-Grønn ildfuldt, og han peker paa portretter av folk som mange ikke synes har noget at gjøre i museet, men som har gjort sig fortjent til at være der enten fordi de har opprettet legater, grundlagt virksomheter av betydning eller været ualmindelige anseende og bra folk. Desuten er det meget vanskelig at opdrive portretter av disse folk og da er det en stor fordel at de blir samlet i museet. En stadsveier for eksempel har kanskje ikke akkurat været nogen merkelig mand, men hvem ellers kan skaffe bilder av byens stadsveiere da? spør hr. Finne-Grønn.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Dagbladet 1925

<sup>94</sup> Tidens Tegn 1925

I dette avsnittet blir det tydelig at Finne-Grønn har sett det som en del av planen å samle på ulike representanter for utvalgte yrkesgrupper han mener har vært viktige for hovedstadens økonomiske, industrielle, politiske og kulturelle historie. Finne-Grønn har altså sett det som svært viktig å skaffe portretter av visse fremstående borgere, enten det var statsministre eller stadsveiere. Som vi husker opprettet Finne-Grønn også et galleri for historiske portretter som hadde en utvidet forståelse av hva det kunne samle inn. I Morgenbladet fra 1925 kan vi lese:

Offentlig har der tidligere været kritik over, at portrætter av nærsagt hvemsomhelst agtet privatlivets Christianiaborger er fundet værdig til at indlemmes i museet. Men det er nok ikke frit for, at der kan sættes spørgsmålstejn ved enkelte numre i samlingene ogsaa paa andet grundlag. Man studser f. eks. ved et portræt av Holberg. Hvad hadde Holberg specielt med Christiania at gjøre? Han satte aldrig nogensinde sine ben i denne by, og der foreligger ingen vidnesbyrd om, at den hadde hans særlige interesse. Er det hans betydning for hovedstadens borgere som for alle andre i det hele land, der skal markeres ved dette billede, da maa jo dertil svares, at man med samme ret kunde indlemme Shakespeare og Goethe i bymuseet. – Og hvad skal man nu si om portrætter av Tordenskiold og Drakenberg? De to navnkundige herrer skal ifølge sagnet engang ha geraadet udi slagsmaal paa Christiania brygger, men det er visst ogsaa deres eneste bedrift i speciel tilknytning til vor by. – Var det ikke bedst at holde sig omhyggelig indenfor den ramme, som er angit i og med selve museets navn!<sup>95</sup>

Dette problemet, at museet var et bymuseum i navnet, skapte problemer for opprettelsen av portrettgalleriet. Svaret på hvorfor Holberg kunne innlemmes i Bymuseet ble forklart slik, først av Finne-Grønn:

For nogen aar siden blev i Bymuseet paa Frogner oprettet en afdeling for historiske portrætter. Derfor hænger Holberg der. Holberg var nemlig norsk. Shakespeare og Goethe skal derimot ikke ha været norske, saa der er vel ikke stor chance for at faa dem med. F. G.

For Finne-Grønn var det altså nok at det var berømte nordmenn generelt, i alle fall innenfor det historiske og det politiske galleriet. Det har vært delte meninger om Bymuseet skulle forholde seg bare til den lokale Christiania-by eller også være et bymuseum i betydningen et museum for by- og overklassekultur. I denne utvidede betydningen ligger det en mulighet for å opprette forskjellige portrettgallerier som kan ha andre utvelgelsesprinsipper enn de rent lokal- og byhistoriske. Det er nærliggende å tenke seg at det kan ha vært en ambisjon å gjøre Bymuseet til et nasjonalt portrettgalleri etter hvert som samlingen av portretter vokste i økonomisk, kunst- og kulturhistorisk omfang.

---

<sup>95</sup> Morgenbladet 1925, "Av dagens saga"

### 3 Metodene for å samle portretter

I dette kapittelet skal jeg gjøre rede for Finne-Grønns metoder for å samle inn portretter til Bymuseet på Frogner Hovedgård. Jeg vil vise at Finne-Grønns innsamlingsmetoder var komplekse og mer sammensatte enn man tidligere har vært klar over. Delvis skyldtes dette ytre forhold som Finne-Grønn selv ikke var herre over, delvis skyldtes det også at hans innsamlingsmetoder var forhandlingsbaserte, noe som fikk konsekvenser for hvilke bilder som faktisk kom inn til museet.

Kapittelet er delt inn i fire deler. Først om metodene for å samle inn portrettene, særlig gavene. Så om hvordan planen hans endret seg over tid. Dernest om forholdet mellom original og kopi, og mellom maleri og foto. Til slutt vil jeg diskutere betydningen av portrettene som historiske dokumenter, og betydningen av dette for stil og kunstnerisk kvalitet. Brevjournalen er full av eksempler på portretter som er gitt som gaver til Bymuseet, og som vi har sett i forrige kapittel inneholder gavebegrepet mer enn det som har vært antatt. Etter å ha gått gjennom brevjournalen kan jeg si det heller er regelen enn unntaket at Finne-Grønn, og ikke giver, tok initiativet til gavene. Dette stemmer også godt overens med hva Finne-Grønn selv uttalte om sine innsamlingsmetoder, og hvordan andre i samtid og ettertid har beskrevet hans virksomhet.

I et intervju avslører Finne-Grønn sine metoder for å skaffe seg de rette portrettmaleriene til Kristiania Bymuseum. Han sier det selv slik: ”Da jeg kom hit, var jeg et ganske respektabelt menneske (...) nu driver jeg med alle mulige fantestreker og lurer mig frem for å skaffe penger nok. Jeg har sannelig lært å tigge.”<sup>96</sup> Sitatet er fra et intervju i Tidens Tegn, og har ofte blitt tatt til inntekt for hvordan Finne-Grønn klarte å samle inn så mange portretter til Bymuseet, og dermed øke portrettsamlingens økonomiske verdi. På Generalforsamlingen i Oslo Bymuseum 27. april 1938 uttalte styrets formann William Nygaard at:

Selv for oss som har fulgt Finne-Grønns virksomhet på nært hold, er det en gåte hvorledes han – med det beskjedne beløp på budsjettet som kan anvendes til innkjøp – har kunnet fremtrylle de store utvidelser hvert år. Forklaringen kan utelukkende søkes i hans glødende interesse for museet, hans energi og egne evne til å stimulere interessen for samlingene også hos personer og institusjoner, hvor det i det givne øieblikk har vært av særlig interesse å få den vakt.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Boye og Wichstrøm, 22

<sup>97</sup> Generalforsamling for 1938

Det er i korte trekk denne gåten – hvordan Finne-Grønn har klart å fremtrylle de store utvidelsene av portrettsamlingen hvert år – som jeg skal prøve å besvare, eller i det minste gjøre litt mer transparent. For å gjøre dette vil jeg først og fremst bruke brevjournalen. Brevene sier noe om hvem Finne-Grønn hadde kontakt med og, ganske ofte, om hvilken strategi han hadde for å få tak i et portrett eller spørre om det kunne utføres en kopi.

### 3.1 Finne-Grønns innsamlingsmetoder

Først vil jeg trekke frem brev som sier noe om hvordan Finne-Grønn skaffet Bymuseet så mange gaver fra institusjoner og privatpersoner. Jeg vil vise at innsamlingsarbeidet var sammensatt og komplekst, og derfor også forhandlingsbasert. Dette kan ha gjort det vanskelig for ettertiden å danne seg et klart bilde av planen til Finne-Grønn. Det første brevet jeg vil trekke fram er fra 1913 og omhandler portrettet av regjeringsadvokat Johannes Bergh (1837 – 1906). I dette brevet står det:

Da man har bragt i erfaring at museet ønsker et malet portræt af regjeringsadvokat Bergh til anbringelse i museet som repræsenterende advokatstanden, har afdødes børn besluttet at skjænke museet et saadant portræt som gave.<sup>98</sup>

Brevet åpner ikke som et svar på et brev Finne-Grønn har sendt, men heller som et tilbud fra familien fordi de har ”bragt i erfaring” at museet har ønsket seg portrett av Johannes Bergh. De fleste brevene, derimot, åpner som svar på brev Finne-Grønn først har sendt, men de som ikke gjør det er ofte begrunnet med at museet eller Finne-Grønn har ønsket seg akkurat dette maleriet. Noen refererer også til telefonsamtaler som de har hatt med Finne-Grønn. Bare i et begrenset antall tilfeller er det snakk om at familier har sendt brev på eget initiativ, og i disse tilfellene argumenteres det for at portrettet kan være av interesse for Bymuseet siden den portretterte har vært en fremstående borger av hovedstaden i en eller annen henseende.

Det neste brevet jeg vil trekke frem er fra 1914 og skrevet av Carl Løvenskiold, som var norsk statsminister i Stockholm i Christian H. Schweigaards aprilministerium i 1884.<sup>99</sup> Løvenskiold skriver:

Herr konservator Finne-Grønn!  
I anledning af Deres brev af d. m. Skal jeg tillade mig at bemerke, at jeg er i besiddelse af et af frk. Nørregaard i sin tid malet portræt af min fader, og at nævnte malerinde om ikke meget lang tid vil have færdig et malet portræt af mig selv, forsaavidt som frk. Nørregaard skulde være villig til at tage copier af disse portrætter, hvad jeg endnu ikke ved, maa disse copier ifl. en henvendelse, der er meget ældre end

---

<sup>98</sup> OB.00181

<sup>99</sup> Bratberg, ”Carl Otto Løvenskiold”, *Norsk Biografisk Leksikon*



Deres, gaa til Det Kgl. Selsk. for Norges vel, hvor saavel min fader som jeg har været præcet. –

Hvorvidt det vil være mig muligt at skaffe nok en copi af min faders portræt, der i tilfæde kunde gaa til bymuseet, er mig for nærværende ikke muligt at afgjøre. At skaffe en copi nr 2 ogsaa af mit portræt for at sende dette til bymuseet turde vel være mindre nødvendig, da jeg jo aldrig har spillet nogen rolle i Kr.a. kommunale liv.

Ærbødigst

Statsminister Carl Løvenskiold<sup>100</sup>

Finne-Grønn har altså spurt om å få to portretter, ett av brevets mottaker, statsminister Carl Otto Løvenskiold (1839 – 1916), og ett av hans far, høyesterettsassessor Otto Joachim Løvenskiold (1811 – 1882). Det finnes flere eksempler i brevjournalen på at Finne-Grønn har bedt om ikke bare ett, men to portretter. Først av en avdød person, slik som Carl Løvenskiolds far Otto Joachim Løvenskiold, og dernest av den personen han tok kontakt med, slik som Carl Otto Løvenskiold. Bortsett fra at de han tok kontakt med også kunne sies å ha vært fremstående personer ut fra Finne-Grønns plan for portrettgalleriet, så virker det som om det lå noe strategi fra Finne-Grønns side ved å be om få et portrett av den han henvendte seg til. Hvem ville ikke ha følt seg smigret over å se sine ansiktstrekk i oljefarger og ”komme på museum” i form av et portrett?

Carl Otto Løvenskiold hadde riktignok i en svært kort stund vært norsk statsminister fra Stockholm i perioden 3. april til 26. juni 1884, og la selv vekt på at han aldri hadde spilt noen rolle i Kristianias kommunale liv. Bortsett fra at Finne-Grønn kan ha ment at statsministergalleriet ikke ville bli komplett uten Carl Løvenskiold, så var også Løvenskiold-familien en av de fremste adelige slektene i Norge med familieforbindelser til både Wedel Jarlsberg- og Anker-slekten. Han var sågar datterdatters sønn av statsminister Peder Anker (1749 – 1824).<sup>101</sup> Finne-Grønn var Norges fremste genealog og slektsforsker, og tok utvilsomt denne interessen og kunnskapen over i innsamlingen av portretter til Bymuseet. I 1916 kom, som vi hørte om i det forrige kapittelet, det som skulle bli grunnstammen til det historiske portrettgalleriet ved Bymuseet. Det er den danske fabrikkeieren Hans Jacob Braun (1856 – 1932) som skriver:

Til trods for alle Bestræbelser har det vist sig umuligt at komme i Besiddelse af Original-Portrætter fra hin Tid, da de fleste endog kun forekommer i det Eksemplar fra Wuchters og v. Manders Pensel, som opbevares paa de danske kgl. Slotte, og jeg har derfor ladet udføre nøjaktigst mulige Kopier af disse ved Konservatorne Rønne og Westergaard ved Kunstmuseet i København. (...) jeg tillader mig at bede Bymuseets

---

<sup>100</sup> OB.00208

<sup>101</sup> Bratberg, ”Carl Otto Løvenskiold”, *Norsk Biografisk Leksikon*

Portrætgalleri modtage dem som en Gave til Kristiania By, i det Haab at de vil findes egnede til at danne Grundstammen til et norsk historisk Portrætgalleri.<sup>102</sup>

Det var altså originalportretter Finne-Grønn helst ville ha, men ettersom det nærmest var umulig å skaffe dem til veie, var det like greit (og kanskje billigere) å få laget kopier etter originaler eller etter fotografier. Braun fortsetter med å ønske at portrettene vil samles i en avdeling for historiske portretter ved Kristiania Bymuseum. Dermed er grunnstammen for det historiske portrettgalleriet en realitet. Selv om årsberetningen fra 1913 nevner muligheten for å samle historiske portretter, er det først med Brauns gave at Bymuseet har nok malerier til å opprette et historisk portrettgalleri i et eget rom. Det er også interessant at Braun nevner at maleriene er en gave til Kristiania by, og at gaven er gitt ut fra ønsket om at Kristiania by oppretter et norsk historisk portrettgalleri. I gjenpartsbrevet kan vi lese hva ordføreren i Kristiania skrev til Hans Jacob Braun. Ordføreren Peter Munch Meinich (1869 – 1932) skriver at, ”Gjennom ’Kristiania Bymuseum’ har formandskapet mottat underretning om at hr. fabrikeieren har skjænket Kristiania by portrætmalerier av Christian IV og en række andre berømte mænd fra Norges historie.”<sup>103</sup>

Etter å ha lest brevene fra Meinich og fra Braun kan det virke som at gaven virkelig kom på Brauns initiativ, men saken er en annen fordi det finnes faktisk enda et brev som handler om maleriet av Christian IV (OB.00294, 29.09.1916), og i dette brevet kan vi lese om hva konservator H. V. Westergaard ved Kunstmuseet i København har ment om å skulle kopiere Christian IV for Bymuseet. For det var Finne-Grønn som kontaktet Westergaard først, og ikke Braun. I dette brevet kan vi lese at, ”Jeg maa først bede Dem undskylde min lange Taushed, som nogenlunde skyldes mangel paa Interesse for den Opgave, Deres brev af 3 juli stiller mig i Udsigt, for hvilket jeg herved takker. (...). Angaaende Prisen for en Kopi i fuld Størrelse, tror jeg ikke, jeg kan gøre for mindre end 800 Kr.”<sup>104</sup>

Dette brevet avslører at det var Finne-Grønn som først hadde kontakt med konservator H. V. Westergaard fordi han ønsket å bestille en kopi av Christian IV til Bymuseet. Så, i løpet av et par uker, kommer det et brev fra Braun som nå gjerne vil skjænke maleriet av Christian IV, samt fire andre kopier av historiske portretter fra de danske konservatorene Rønne og Westergaard. Den store gaven fra Braun som var med på å opprette det historiske portrettgalleriet ved Kristiania Bymuseum, er altså et direkte resultat av Finne-

---

<sup>102</sup> OB.00294 (Chr. IV) og OB.00296 (Henrik Bjelke), 1916. H. J. Brauns brev

<sup>103</sup> OB.00294 Ordførerens gjenpartsbrev

<sup>104</sup> OB.00294 Brev datert 29.09.1916

Grønns brev til Westergaard. Hvordan Finne-Grønn og Braun har korrespondert vet jeg ikke, men at det må ha vært økonomisk lønnsomt for Bymuseet å stadig overlate utgiftene til ulike givere, er det liten tvil om. Finne-Grønn og Bymuseet trengte da ikke å betale konservator Westergaard 800 kroner for portrettkopien av Christian IV, men klarte i stedet å få fabrikkieier Hans Jacob Braun til å skjenke museet en rekke kopier av historiske portretter ved Kunstmuseet i København. Bymuseet fikk portrettene uten å gjøre ett eneste innkjøp, mens Braun fikk æren av å skjenke en stor gave til Kristiania by og et takkebrev fra Kristianias ordfører Peter Munch Meinich.

I et brev fra 1917 av statsråd Johannes Harbitz (ca. 1831 – 1917) står det, ”Efter deres ønske tillater jeg mig at oversende et Billede af min Far som gave til Christiania Bymuseum.”<sup>105</sup> Portrettet var av hans far, Georg Prahl Harbitz (1802 – 1889), som var både stortingspresident og sogneprest. Dette portrettet er ut fra Jorunn Sanstøls portrettkatalog antagelig malt etter foto i 1917 etter original fra ca. 1870.<sup>106</sup> Igjen er det karakteristisk hvordan det innledningsvis påpekes at det var Finne-Grønn som tok initiativet til portrettet.

Samme år kommer det et brev fra Leopoldus Løvenskiold. Han skriver at, ”Jeg tillader mig at meddele, at jeg nu vil kunde skaffe for Museet paa Frogner et Portrætt af statholder Løvenskiold, saafremt det da ikke allerede skulde være erhvervet.”<sup>107</sup> Adverbet ”nu” avslører sannsynligvis at det har foregått en korrespondanse mellom Finne-Grønn og Leopoldus Løvenskiold på et tidligere tidspunkt, slik at det (forutsatt at antagelsen er riktig) igjen har vært Finne-Grønn som først har tatt initiativet til å erverve portrettet av statholder Severin Løvenskiold (1777 – 1856). Dette er et av mange eksempler på et portrett som ble omtalt som en gave i de ulike kildene, sågar i Jorunn Sanstøls upubliserte portrettkatalog (2011). Der står det at portrettet var en, ”Gave fra kammerherre Leopoldus Løvenskiold 1917”.<sup>108</sup>

Et brev fra 1919 er skrevet av Norges mest kjente emigrant, diplomaten og forretningsmannen Pedro Christophersen (1845 – 1930) i Buenos Aires, som blant annet var sponsor for Roald Amundsens sydpolekspedisjon 1910 – 1912, bidro økonomisk til norsk virksomhet i Antarktis og hjalp mange nordmenn i Sør-Amerika. Hans tallrike ordenstegn står i dag utstilt i Frammuseet i Oslo.<sup>109</sup> I dette brevet kan vi lese:

---

<sup>105</sup> OB.00306, 1917

<sup>106</sup> Sanstøl, *Portrettkatalog*, 2011

<sup>107</sup> OB.00301, 1916

<sup>108</sup> Sanstøl, *Portrettkatalog*, 2011

<sup>109</sup> Larsen, ”Pedro Christophersen”, *Norsk biografisk leksikon*

Høistærede Herr Direktør,

I høflig Besvarelse af Deres ærede Brev af 18de Mai undlader jeg ei at meddele, at i Henhold til Deres elskværdigt udtalte Ønske vil mit paabegyndte Portræt, malet af min nevø arkitekt og kunstner Alexander Christophersen, blive afsendt saasnart som direkt Leilighed til Christiania tilbyder sig. Oprigtig taknemmelig for den store Ære og Godhed som De beviser mig ved at lade samme placere iblandt fremstaaende Mænd.

En endnu større Heder vil De bevise mig hvis jeg gjennom Deres Indflydelse kunde opnaa det store Privilegium at Herr Finne-Grønn direktør for Christiania Bymuseum, tillades at forære Galleriet et Portræt af Hans Majestæt Kongen.<sup>110</sup>

Brevet forteller oss at Finne-Grønn har tatt kontakt med Pedro Christophersen for å spørre ham om han ville være den økonomisk-juridiske ”giveren” av portrettet av Kong Haakon VII. Kanskje for å smigre har Finne-Grønn også bedt om at Pedro Christophersen gjerne måtte skjenke et portrett av seg selv til Bymuseet. Det går frem av brevet at det er Finne-Grønns idé å få malt et portrett av kongen. I tillegg er det Finne-Grønn som har det praktiske ansvaret for å finne en portrettmaler og avtale dette med kongen. Finne-Grønn velger Asta Nørregaard til å utføre dette ærefulle bestillingsoppdraget. Nørregaard har malt mange av portrettmaleriene i Bymuseets samling, og brev fra hennes hånd til Finne-Grønn viser at de hadde god kontakt. Finne-Grønn sendte henne blant annet brev på hennes fødselsdag, og Asta Nørregaard skjenket også portretter som gaver til Bymuseet ved visse anledninger. I fortsettelsen av brevet forteller Pedro Christophersen om sin audiens hos Kong Haakon VII og at han hadde fått, ”beundre paa næret Hold den superste mandlige Skjønhet, der tiltrods for en charmant Nedlatenhet bibeholdt hele sin majestæt. (...).”<sup>111</sup>

I avisene kunne man lese om den nye portrettet av Kong Haakon VII, malt av Asta Nørregaard og gitt som gave av Pedro Christophersen i Buenos Aires. Men det var altså Finne-Grønn som hele veien hadde trukket i trådene og fått alle aktørene til å samarbeide. Det Finne-Grønn oppnådde ved å la Pedro Christophersen skjenke portrettet av Haakon VII til Bymuseet var to ting. Først at Bymuseet slapp unna det økonomiske ved portrettering, dernest at portrettet offisielt, i avisomtalen, hadde blitt skjenket av en fremstående diplomat, og altså ikke hadde kommet til Bymuseet på Finne-Grønns initiativ, selv om det var det som faktisk hadde skjedd, ifølge brevjournalen. Det var utvilsomt en god innsamlingsstrategi å gi inntrykk av at personer og institusjoner skjenket malerier til Bymuseet, selv om det, slik vi har sett, ikke alltid har vært tilfelle. Gavene ga inntrykk av at det var mange som engasjerte seg i museet og overførte noe av ansvaret for innsamlingen av portretter over på giverne.

---

<sup>110</sup> OB.00375, 1919

<sup>111</sup> Ibid.

Gavene bidro derfor til å øke interessen og givergleden fra kommunen, institusjoner og privatpersoner. I et brev fra 1922 går det frem at Finne-Grønn har skrevet til tidligere statsminister Gunnar Knudsen (1848 - 1928). Svaret han får er dette, og det kommer fra Aktieselskabet Norske Lloyd:

Vi tillater os a meddele at herr statsminister Gunnar Knudsen fremla Deles skrivelse til han av 22. F.m. i repræsentantskapsmøte igaar, som besluttet at overdrage ”Statsministergalleriet” i Bymuseet uten godtgjørelse det selskapet tilhørende portræt av statsministeren. Portrættet hænger paa vort kontor og kan avhentes naarsomhelst.<sup>112</sup>

Det fantes altså et portrett av Gunnar Knudsen malt av Emanuel Vigeland (1875 – 1948) som var opphengt i Aktieselskabet Norske Lloyd. Dette portrettet tilfalt ”uten godtgjørelse” Bymuseet etter at selskapet hadde drøftet Finne-Grønns skrivelse til Gunnar Knudsen. Jeg leser brevet som ett av flere eksempler på at det ikke var uvanlig at selskaper og institusjoner kunne ha portretter av fremtredende borgere. Hvorfor et statsministerportrett hang hos forsikringsselskapet Norske Lloyd, har jeg ikke klart å finne ut av, men at det kan ha sammenheng med krigsforsikring på skip under første verdenskrig er ikke utenkelig. Portrettet fremstiller Gunnar Knudsen på skipet ”Terje Vigen”.

Finne-Grønn tok også kontakt med privatpersoner og institusjoner for å få økonomiske bidrag til innkjøp av konkrete portretter, som oftest originalportretter. For eksempel fra Storebrand: ”Foranlediget ved ærede av 8. ds. oversendes vedlagt i check til Museets ordre kr. 500.- til innkjøp av originalportretter av J. Collett og Jess Ankers hustru Karen Elieson. Ærbødigst Christiania Almindelige Forsikrings-Aktieselskap STOREBRAND”<sup>113</sup> Et annet eksemplet gjelder innkjøp av Kjønings portrett (OB.00101) malt av Jacob Munch (1776 – 1839). Også et brev fra H. Olsen viser at Riksarkivet vil bidra med 200 kroner til innkjøp av Kjønings portræt 26. august 1913.

Det finnes brev der det virker som om avsenderen selv har tatt initiativ til å skjenke Bymuseet et portrett som gave. Ett, av overraskende få eksempler på dette, finnes i et brev fra 1921 og omhandler en portrettmedaljong som forestiller riksadvokat Bernhard Getz (1850 – 1901), Norges første riksadvokat (1889). Det er enken etter riksadvokaten som skriver, ”Jeg har tenkt på, at jeg gjerne vil forære bymuseet en portræt medaljong i bronze av min avdøde mand rigsadvokat Bernhard Getz. Medaljongen er modellert av billedhugger Olav Paulsen

---

<sup>112</sup> OB.00422, 1922

<sup>113</sup> OB.00139 og OB.0075, 1925

(...). Ligheden er slående efter min og hele familiens mening.”<sup>114</sup> Eksempelet viser at enken har ansett sin avdøde mann som en fortjent borger som Bymuseet kunne være interessert i å ha et portrett av. Mange av portrettene som Finne-Grønn samlet var av jurister og riksadvokater. Det var til og med et eget galleri som ble omtalt som juristværelset i aviser, brev og årsberetninger. Hvis det var enken som først tok initiativ til å gi portrettet av sin avdøde mann som gave til Bymuseet, så må hun utvilsomt ha visst hva slags personer Finne-Grønn gjerne ville portretter av. Juristværelset var også allerede opprettet da enken tilbyr Bymuseet et portrett av sin mann.

## 3.2 Finne-Grønns plan endret seg over tid

Finne-Grønns plan for portrettgalleriet på Bymuseet endret seg, ikke overraskende, over tid, men av ulike grunner. I et brev fra 1924 lurer en giver på hvor portrettet av faren er blitt av på Bymuseet. Han skriver:

Til Direktionen for Kristiania Bymuseum,  
Paa Anmodning forærte jeg i sin Tid Musæet et Billede av min Far malt av Professor Strøm. Det blev fra først av placert i det første Værelse sammen med Far's samtidige bl.a. hans bror og mangeårige Kompagnon. Senere blev det flyttet til et indre Værelse, hvor bl.a. Hoteleier Persen hang. Men saa er det forsvundet – for de Besøkende ialfald. Jeg tillater mig derfor at be om Svar paa, hvorfor Fars Billede ikke er ophængt igjen. Det har berørt mig ubehagelig, at man de senere Aar har savnet det.<sup>115</sup>

Både i formuleringen ”Paa Anmodning” og i et brev fra 1913 (OB.00205) går det frem at det var Finne-Grønn som først tok kontakt med familien for å få et portrett av hans far, grosserer Eilert Hesselberg. Selv om dette i utgangspunktet var et portrett som Finne-Grønn hadde tatt initiativ til å få tak i, så velger han ti år senere å ikke ha det utstilt. Poenget her er at dette ikke var et portrett som Bymuseet hadde fått tilbud om å få, men aktivt søkt etter av Finne-Grønn i 1913. Utstillings- og samlingskritikken av Bymuseet som ble fremsatt i avisene Dagbladet og Arbeiderbladet på 1920- og 1930-tallet, la, som vi så det i forrige kapittel, vekt på at utvelgelsen av portretter virket tilfeldig og planløs, snobbete og for en ”privat klubb” som identifiserte seg med embetsmanns- og høyerestandskultur, samt forbindelsen til det dansk-norske adelskapet. Brevet ovenfor viser, derimot, at til og med portretter som Finne-Grønn hadde tatt initiativ til på et tidspunkt, senere ble tatt ned igjen. Dette er helt forståelig,

---

<sup>114</sup> OB.00410, 1921

<sup>115</sup> OB.00205, 1924

men jeg mener eksempelet viser at også Finne-Grønns plan med tiden endret seg ut fra nye behov, idealer og plassmangel.

I et brev fra 1936 skriver A. Grøndahl at Bymuseet skal få et portrett av boktrykker og forlegger Carl Martin Grøndahl (1843 – 1935). Det står i brevet at, ”Herved tillater jeg mig å oversende til Bymuseet det maleri av min onkel, boktrykker Carl Grøndahl, som min onkel på direktørens foranledning lot male for opphengning i museet.”<sup>116</sup> Det finnes også et brev fra 1916 der det går frem at Finne-Grønn hadde kontaktet Carl Grøndahl og spurt om å få et portrett av ham. Grøndahl svarer at Bymuseet skal få et portrett av ham som frøken Asta Nørregaard skal male, men at han vil testamentere det til Bymuseet i stedet for å gi det bort med en gang. Av uvisse grunner er det ikke Asta Nørregaard som skal male Grøndahl, men Johan Nordhagen (1856 – 1956). Det var Finne-Grønn som tok kontakt med Grøndahl i 1916 og spurte ham om å bli malt for opphengning på Bymuseet. Finne-Grønn hadde kontakt med forskjellige kunstnere som utførte portrettoppdrag og satte dem i forbindelse med familien til den personen som skulle bli malt. Finne-Grønn ba Grøndahl om å betale for portretteringen, og tjue år senere i 1936 tilkom det Bymuseet som testamentarisk gave, slik det stod i brevet fra 1916 at det skulle gjøre.<sup>117</sup> Det finnes flere slike eksempler på malerier som har blitt testamentert til Bymuseet i stedet for å komme da Finne-Grønn først henvendte seg eierne. Noen av portrettene har kommet til Bymuseet først 10 eller 30 år etter at Finne-Grønn tok initiativ til å erverve dem, altså lang nok tid til at planene kunne ha endret seg i mellomtiden, og portrettene var kanskje ikke like aktuelle når de omsider kom inn som de hadde vært ved første henvendelse.

### **3.3 Original og kopi, maleri og fotografi**

I denne delen vil jeg se nærmere på forholdet mellom originalportretter og den utbredte kopieringspraksisen. Portrettsamlingen består av originaler, kopier etter originaler og malerier som er malt etter fotografi. Originalmaleriene var utvilsomt de økonomisk mest kostbare gjenstandene for Bymuseet, mens det å skulle overtale de etterlatte etter en fremstående borger til å betale en portrettmaler for å få malt en kopi etter enten originalportrett eller fotografi, var derfor svært lønnsomt fra et økonomisk perspektiv. Etter å ha studert kildematerialet kan det virke som om det ikke spilte så stor rolle om maleriet var originalt. Det viktigste for Bymuseet, derimot, var at galleriet og det å vandre

---

<sup>116</sup> OB.00307

<sup>117</sup> OB.00307, 1916

mellom værelsene på Frogner Hovedgård ga en autentisk opplevelse av hvem som hadde befolket landet og hovedstaden.

I et brev fra 1913 skriver overlege Ragnhild Lied til Bymuseet og sier at, ”Jeg sender Dem henlagt 2 fotografier af min far og tør anmode Dem om at foretage det fornødne med hensyn til malingen. Jeg har intet at invende mod den formodede pris ca 200 kroner. Hvis maleren ønsker konference med mig, saa er jeg nok saa ofte i byen.”<sup>118</sup> I dette brevet, som alle andre bestillingsoppdrag som handler om kopiering etter originalmaleri eller etter fotografi, er det Finne-Grønn som har tatt initiativet til å få et bestemt portrett malt av en kunstner. Ut fra min lesning av brevjournalen er det alltid snakk om at det er giveren som skal stå for det økonomiske utlegget til portrettmaleren, men Bymuseet har veiledet giverne og anbefalt forskjellige portrettmalere til å utføre kopieringen. Ut fra brevene tyder det på at mange familier følte seg smigret over dette tilbudet og takket ja til å betale en portrettmaler for utgiftene ved portretteringen. Finne-Grønn ba altså familiene til den avdøde om å betale for portretteringen, selv om portrettet tilfalt Bymuseets portrettgalleri. Et brev fra 1913 er sendt fra Jarlsberg Hovedgaard:

Hr. Konservator Finne-Grønn,  
Paa Deres ærede av 19de. Novb. vil jeg herved svare, at det skal være mig en Fornøjelse at lade et godt Portræt af min Bedstefader, malt af P Sødermarck, kopiere til Chr. Bymuseum. Dersom De har nogen spesielle ønsker om Format og eller Ramme, saa haaber jeg at høre fra Dem.  
Ærbødigst  
H. Wedel Jarlsberg<sup>119</sup>

Igjen er det Finne-Grønn som har tatt initiativet til å få malt en kopi av et originalportrett, i dette tilfellet fra en av de mest kjente adelige slektene i Norge. I et brev fra 1914 får vi høre om noen kopier som ble tatt av originaler fra gården på Linderud:

Hr. konservator Finne-Grønn, (...),  
I Besvarelse af ærede af 10ds meddeles at jeg gjerne skal forære Portræt-galleriet i Chr. Bymuseum kopier af Erik Mogensen og hustrus Portræter paa Linderud, forudsat at min Broder er villig til at udlaane dem. – Samtidig tør jeg forespørge om hvilken portrætmaler De vil anbefale og hvad Prisen vil være. Det er mulig at jeg selv kunde ønske Kopier af disse Billeder samt af nogle andre paa Linderud, saa Prisen maatte sættes rimelig. Ærbødigst Haaken Mathiesen<sup>120</sup>

Jeg tolker dette som at kopien nærmest var like god som originalen både for Finne-Grønn og andre personer fra denne tiden, og at mange anså det å male et portrett etter fotografi eller

---

<sup>118</sup> OB.00165, 5/11.1913

<sup>119</sup> OB.00175, 1913

<sup>120</sup> OB.00236 og OB.00237, 1914



etter originalmaleri som en viktig dokumentasjonspraksis. En giver har vært på Bymuseet i 1916 og sendt brev til Finne-Grønn etterpå. Dette er hva han skrev:

Efter meget arbeide har det endelig lykkes mig at skaffe tilveie et ganske godt billede av min far Professor Gregers Fougner Lundh og et av mig selv. (...). Dog forlanger jeg at billederne blir sat paa en langt bedre plads end sidst, idet min fars billede da blev placeret nede ved gulvet.<sup>121</sup>

Her kan det virke som at det første maleriet av faren ble byttet ut med et som var bedre malt. Forhåpentligvis ble det nye portrettet ikke satt nede gulvet slik det forrige hadde blitt.

I et brev fra 1917 skrev avsenderen på baksiden av et brev Finne-Grønn hadde sendt. Finne-Grønn skrev at, ”Hr. Statsadvokat Løchen, I anledning av deres forespørsel til min assistent om vanlig pris for kopiering av malt portræt tillater jeg mig at meddele, at dette kun er halvparten av hvad kunstnere alminneligvis forlanger, naar det sker ved museets folk. Vi har utmerket dygtige kopi-erere, som leverer fortrinnetlig arbeide.”<sup>122</sup> Hvordan skal dette forstås? De kunstnerne Bymuseet hadde kontakt med var jo ikke noe mer ”museets folk” enn andre norske kunstnere. Kan det tenkes at Finne-Grønn siktet til konservatorene ved Kunstmuseet i København, som i en viss forstand kunne sies å tilhøre museets folk?

### **3.4 Betydningen av portrettet som historisk dokument**

Portrettene som Finne-Grønn aktivt samlet inn til portrettgalleriet skulle først og fremst dokumentere personalhistorien, derfor var det ikke alltid så viktig hvem kunstneren var. Dette betød også at stilen (og kvaliteten) på maleriene ikke varierer så mye fra hverandre, selv om det finnes unntak. En annen viktig grunn til at maleriene ligner på hverandre er at de måtte passe med datidens oppfatninger om hva et portrettgalleri er. I et brev fra 1913 står det, ”Hr. konservator Finne-Grønn, Deres brev av 17.ds mottat idag. Jeg takker såmeget for at museet vil ha min fars bilde og skal se at skaffe Dem et, helt i uniform.”<sup>123</sup> Her er det snakk om å skaffe et fotografi av forretningsmann Richard Andvord (1839 – 1913)<sup>124</sup> i uniform slik at dette kunne males av en kunstner og bli en del av museets portrettgalleri. Det var med andre ord et helt bevisst valg fra Finne-Grønns side å skaffe portretter av menn i uniform slik at disse kunne henge sammen i ulike gallerier. Ved hjelp av uniformen som attributt i portrettene kom alle disse personene i samme standmessige selskap. Det var yrkesuniformen,

---

<sup>121</sup> OB.00190 og OB.00256, 1916

<sup>122</sup> OB.00111, 1917

<sup>123</sup> OB.00176, 1913

<sup>124</sup> Ibid.

og ikke privatmennesket, som stod i sentrum for Finne-Grønns samlingsplan. Kunsthistoriker Marcia Pointon skriver at, ”The relationship between military commemorative art and national portraiture underlies the foundation of all national portrait galleries.”<sup>125</sup> Dette har selvsagt også sammenheng med portrettmaleriets historie og den offentlige funksjonen yrkesportretter var ment å skulle ha, kanskje særlig når de hang sammen i et galleri. Likevel var Finne-Grønn en sentral aktør i forhandlingene om hvordan portrettmaleren skulle portrettere den fortjente borgeren. I 1922 kommer det et brev skrevet av sønnen til borgermester Hassa Horn (1837 – 1921). Der står det:

Herr arkivar S. H. Finne-Grønn,  
De anmodet mig for et par aar siden om at fremskaffe et maleri av min far, borgermester Horn, til ophængning i bymuseet paa Frogner. Jeg svarte Dem dengang, at saken maate utstaa, da min far var syk og sengeliggende. Efter hans død har jeg ladt opta et maleri efter fotografi. Maleriet blev utført av en niece av mig, frøken Doro Nicolaysen, som synes at ha talent. Min familie finder ialfald, at bildet er særdeles godt truffet, og paa min mors vegne tillater jeg mig at tilby bymuseet bildet som gave.”<sup>126</sup>

Dette brevet leser jeg som et eksempel på at Finne-Grønn også tok kontakt med fortjente borgere som var i live i håp om at de kunne rekke å bli portrettert før sin død. Det neste beste ville være å utføre et portrett etter fotografi, slik som det ble gjort i dette tilfellet. Portrettet er sågar utført av avsenderens niese, som altså ikke var en kunstner som hadde portrettering som et levebrød, men som han skriver, ”synes at ha talent.” Portrettet ble en del av portrettsamlingen siden det var et godt biografisk dokument på hvordan borgermester Hassa Horn<sup>127</sup> hadde sett ut. Hvem som malte portrettet var ikke så viktig bare det hadde portrettlikhet med den portrettede.

I forrige kapittel så vi at Finne-Grønn hadde sagt at de ”gode gamle Kristiania-familier” ikke forsto seg på moderne malekunst. Men kanskje hadde han også selv et ønske om at portrettmaleriene i en viss forstand skulle ligne hverandre, noe et moderne og malerisk uttrykk lett kunne komme til å ødelegge. Portrettene var ikke, først og fremst, kunst, men portretter av byens fortjente borgere og andre helteskikkelser fra Norgeshistorien. Det viktigste var derfor å lage et portrett som var fotografisk sannferdig (portrettlikhet) og som satt den portrettede inn i sin ”fortjente” sammenheng ved sin uniform og sine ordensmerker, kort sagt sin sosiale status og yrkesmessige fortjeneste.

---

<sup>125</sup> Pointon, *Hanging the Head*, 229

<sup>126</sup> OB.00421, 1922

<sup>127</sup> Ibid.

Finne-Grønn tok altså som regel kontakt med de etterlatte etter kjente personer for å spørre om de hadde et portrett og om de ville skjenke det til Bymuseets portrettgalleri. Det blir også tydelig at Finne-Grønn ikke først og fremst samlet på portretter som kunst eller gjenstander, men som biografiske ”dokumenter” over hvordan en person hadde sett ut, og portrettmaleriet var her det foretrukne representasjonsmediet for å vise historiens ansikter.

## 4 En museumshistorisk innramming

*Any museological collection is, by definition, only made possible by dismembering another context and reassembling a new museological whole.*<sup>128</sup>

I dette avsluttende kapittelet skal jeg gi mine funn fra de to foregående kapitlene en museumshistorisk innramming. Etter at Finne-Grønn gikk av med pensjon i 1950 og overlot direktørstolen til Harald Hals II forsvant portrettgalleriet, det vil si det forsvant ikke straks, men det fortonet seg stadig mer meningsløst med den følge at stadig flere portretter ble tatt ned fra veggene og oppbevart i magasin i stedet, det vil si på loftet. Direktør Harald Hals II sier det slik: ”Hva har Oslo Bymuseum gjort for å ’skildre sin egen stads historia’ som Bo Lagercrantz meget riktig setter som den primære oppgave for et bymuseum.”<sup>129</sup> Svaret var naturligvis at Finne-Grønn ikke hadde gjort nok for å skildre den lokalhistoriske byen, ifølge Harald Hals II. Nye tenkemåter hadde gjort andre gjenstandstyper mer interessante enn portrettmalerier i gullramme, som fortalte om borgerlig nasjonalisme og høyerestandskultur.

I innledningen fortalte jeg om hvorfor jeg ble interessert i finne ut hvorfor Finne-Grønn hadde opprettet et portrettgalleri på Frogner Hovedgård. For å finne svar på dette ville jeg særlig gå inn på to punkter, henholdsvis 1) prøve å spore planen bak innsamlingen av portretter og 2) finne ut hvilke innsamlingsmetoder Finne-Grønn brukte for å realisere prosjektet.

I det første analysekapittelet har jeg prøvd å besvare det første punktet ved å trekke frem passasjer fra årsberetninger og aviser, samt vise og argumentere for at Finne-Grønn ikke handlet tilfeldig og planløst i oppbyggingen av portrettsamlingen. Finne-Grønns plan om å opprette et portrettgalleri kan heller ikke forstås som et isolert tilfelle, men inngår i en større kunnskapshistorie og tendenser i tiden.

I det andre analysekapittelet har jeg prøvd å besvare det andre punktet ved å studere brevjournalen. Gjennom å vise til konkrete brev har jeg for eksempel kunnet argumentere for at gavebegrepet inneholder mer enn det som tidligere har vært antatt, samt at Finne-Grønn aktivt sendte brev til både privatpersoner og institusjoner for å spørre om de ville betale for å la en portrettmaler kopiere et portrett for opphengning på Bymuseet. Ansvar og anseelsen ble på denne måten overført på giverne, mens Bymuseet fikk portretter som gaver og ingen økonomiske utgifter. Dette betyr ikke at Bymuseet ikke også gjorde flere innkjøp og hadde

---

<sup>128</sup> Preziosi, ”General introduction: what are museums for?”, 5

<sup>129</sup> Hals II, ”Byminner” (nr. 3, 1965), 27

utgifter, men jeg mener at analysekapitlene har gjort blant annet konservator Else Boyes bemerkning i ”Byminner” fra 1955 om, ”Hvordan han [Finne-Grønn] greide å få tak i tingene med de små midler han rådde over, ville vært en gåte var det ikke fordi han eide den for en museumsmann uvurderlige egenskap å kunne sjarmere sine medmennesker til å gi og føle seg smigret attpå.”<sup>130</sup> mye lettere å forstå og si seg enig i nå som vi faktisk har sett noen konkrete eksempler på hvordan han kunne sjarmere sine medmennesker selv om det var de som fikk regningen i fanget.

Gjennom analysekapitlene har vi sett hvordan planen til Finne-Grønn ble skissert for aller første gang i årsberetningen for 1913. Planen var at det skal samles inn fortjente borgere fra forskjellige yrkesgrupper i samfunnet. Innsamlingsarbeidet skulle i begynnelsen konsentrere seg om portretter fra den nærmeste generasjonen, særlig av menn fra næringslivet og kommunalpolitikken. Etter hvert skulle samlingen utvides med portretter fra eldre tider. Jeg forstår dette som en ren praktisk og økonomisk avgjørelse. Det ville gå raskere og være mer økonomisk å bygge opp en portrettsamling ved å samle inn rimeligere portretter, kanskje malte kopier, enn eldre, kanskje svært kostbare, originalmalerier. Mange originaler hadde allerede endt opp i svenske og danske samlinger.

Jeg har også vist at planen om å opprette et portrettgalleri i Norge ikke var noe Finne-Grønn selv fant på. Det hadde allerede vært fremmet et forslag om å opprette et norsk nasjonalt portrettgalleri på Akershus Slott, men også Eidsvollgalleriets portrettsamling og Hans Aalls portrettutstilling i 1914 føyer seg inn en norsk kontekst. Internasjonalt hadde det lenge vært portrettgallerier i Sverige og i Danmark, og ikke minst, i Storbritannia, med NPG i London som det mest kjente eksempelet på et nasjonalt portrettgalleri.

Tanken om å opprette et portrettgalleri på Christiania Bymuseum kan bare forstås innenfor denne konteksten. Tankene til Thomas Carlyle om heltedyrkelse, og hvordan store menn driver historien fremover, er også en viktig forutsetning for å forstå fenomenet ”portrettgallerier”, kanskje særlig når portrettgalleriene bærer preg av å ha en mer eller mindre uttalt borgerlig, høyerestandskulturell og nasjonalhistorisk profil.

Vi har også sett hvilken gjenklang utstillingene av portretter har gitt i ulike deler av pressen. Noen aviser (Aftenposten og Tidens Tegn) har for det meste ikke stilt noen kritiske bemerkninger om Bymuseets rolle og oppgaver, mens andre (Dagbladet og Arbeiderbladet) gjentatte ganger har stilt seg meget kritiske til den formen for bymuseum som Finne-Grønn la opp til med å samle byens fortjente borgere i ulike gallerier på Frogner Hovedgård.

---

<sup>130</sup> Boye, ”Byminner” (1955), 23

Kulturhistoriker Anne Eriksen har, som vi husker fra innledningen, undersøkt når museene ble historiske i moderne forstand. Dette knyttes til en overgang mellom to typer museer, fra universalmuseer til lokalhistoriske museer, en overgang som begynte i 1890-årene med folke og bygdemuseumsparadigmet. Vi har sett at Bymuseet under Finne-Grønns ledelse fra 1912 til 1950 befant seg midt i denne overgangen fra universalmuseer til lokalhistoriske museer. Bymuseet hadde åpenbart elementer fra begge disse museumstypene. Avismaterialet har vist at det var en utbredt ambivalens og flertydighet i hva et bymuseum skulle samle og formidle. Vi har sett at overgangen var preget av skiftende ideer om hva et bymuseum var. Jeg vil hevde at dette er grunnen til at det på 1920-tallet oppsto kritikk av Finne-Grønns bymuseum, særlig knyttet til portrettgalleriet av fremtredende borgere. Jeg mener også det er mulig å si at Bymuseet under Finne-Grønn representerte et prosjekt som fremhevet kontinuitet fremfor brudd med dansketid og unionstid med Sverige, samt en forståelse av det nasjonale som vektla by- og høyerestandskultur bondekultur og nasjonalromantiske forestillinger om vikingtid. Jeg mener at jeg har vist og argumentert for at Bymuseet under Finne-Grønn var et museum som representerte et annet kunnskapsprosjekt og en annen forståelse av det nasjonale enn folke- og bygdemuseenes monumentalisering av bondekultur.

I det andre analysekapittelet har jeg gjennom eksempler fra brevjournalen vist at de praktiske sidene ved Finne-Grønns innsamling av portretter var forhandlingsbaserte, og mer komplekse og sammensatte enn man tidligere har trodd. Årsberetningene er delt inn i innkjøp og gaver, men brevjournalen har vist at også gavene har tilkommet Bymuseet på Finne-Grønns initiativ, i alle fall i en større utstrekning enn man tidligere har trodd. Gavekategorien viser altså at det som regel var Finne-Grønn, og ikke giverne, som tok initiativet til å få tak i et portrett, eventuelt fått malt en kopi av det, og atpåtill la giveren(e) betale portrettmaleren for kopieringsarbeidet. Styreformann William Nygaard sa på Generalforsamlingen i 1938 at, ”Da han [Finne-Grønn] ble knyttet til museet i 1912, var det en samling av gjenstander som var assurert for en verdi av kr. 12000; i 1937 var samlingene øket slik i verdi og omfang, at assurancesummen idag er kr. 920000.”<sup>131</sup>

Etter å ha gått gjennom brevjournalen og lest stort sett alle brevene, er det blitt noe mer forståelig hvordan Finne-Grønn har kunnet fremtrylle de store utvidelser hvert år. Finne-Grønn har ved å konsentrere seg om kopier (også de etter fotografi) kunnet overlate utgiftene til giverne. Han har også, som tilfellet var med diplomat Pedro Christophersen og fabrikkeier

---

<sup>131</sup> Aarsberetning for 1938, Generalforsamling, William Nygaard

Hans Jacob Braun, fått personer og institusjoner til å føle seg smigret av å få lov til å skjenke Bymuseet store gaver.

Den allmenne oppfatningen hadde vært at Finne-Grønn sa ja til alle gavene Bymuseet ble tilbudt. Dette står i så fall i sterk kontrast til dagens etablerte museers innsamlingspraksis der gavene må passe til museets profil og pågående arbeid.<sup>132</sup> Vi har derimot sett Bymuseet ikke på langt nær fikk så mange gaver uoppfordret som den allmenne oppfatningen har fremhevet. I en viss forstand er portrettsamlingen et resultat av en kollektiv innsats. Selv om det var Finne-Grønn som tok initiativet til opprettelsen av portrettgalleriet, så var han også helt avhengig av en rekke andre aktører (publikum og portrettmalere) for å realisere prosjektet.

Finne-Grønns plan med opprettelsen av portrettgalleriet ved Christiania Bymuseum samsvarer med eldre tendenser om å vise historiens og nasjonens helter. Finne-Grønns plan kan også plasseres innenfor en internasjonal kontekst med røtter tilbake til NPG og andre portrettgallerier i Storbritannia og Skandinavia.

Resultatene fra denne oppgaven kan kanskje bidra til å nyansere grenseoppgangen mellom ulike museumstyper og deres selvforståelse i et historisk perspektiv. I tillegg har gavebegrepet skjult mer enn det som tidligere har vært kjent i norsk museumshistorie. Gaver har, ifølge kulturhistoriker Anne Eriksen, vært en svært viktig del av norske museers tilvekst. Dette betyr at min nyansering av gavebegrepet ved Christiania Bymuseum kanskje også kan ha betydning for hvordan andre museer har brukt gavebegrepet opp gjennom historien. Det er mange grunner til å tro at gavebegrepet nettopp er et slik begrep som lett fører med seg en del misforståelser. Gaver var ikke bare lønnsomt, men også en konkret strategi fra museets side for å skape interesse for museumssaken ved å overføre noe av ansvaret for samlingen over på giverne. Denne oppgaven har vist at det kunne ligge mye strategi bak det å motta en gave.

Opgaven har også bidratt til å nyansere norsk innsamlingshistorie. Både ved å trekke frem ulike sider ved sjangerforventningene og –kompetansen som eksisterte om bymuseer som museumstype i første halvdel av 1900-tallet, men også hvordan innsamlingen helt konkret har foregått. Dette er en side ved norsk museumshistorie det godt kunne forskes enda mer på. Det burde attpåtil skrives mer museumshistorie om bymuseer. Hvor kommer tanken om bymuseer fra og hva har vært deres egenart før og nå? Det hadde vært nyttig kunnskap om noen hadde forsket mer på dette.

---

<sup>132</sup> Eriksen, *Museum*, 218

Oppfatningen knyttet til konkrete gjenstander eller hele samlinger på museer har en spennende historie. Det som en generasjon ser på som en selvfølge, kan i neste fortone seg komplett meningsløst. Å samle inn oljemalerier i gullramme av fortjente borgere og stille dem ut i gallerier innredet etter ulike stilepoker, er et slikt tilfelle der én museumslogikk synes å smuldre hen med det resultat at den neste generasjonen begynner å tro at samlingen egentlig ikke var så godt planlagt og kanskje heller et resultat av tilfeldige gaver. Også sjargongen ”gubbegalleriet”, som de dresskledde herremennene populært kalles på Bymuseet den dag i dag, taler for det faktum at betydningssammenhengen som portrettene før var en del av i Finne-Grønns tid, er borte for alltid.



# Litteraturliste

- Aall, Hans. [”Forord”]. I *Til fædrenes minde. 1814 – 1914*, redigert av Hammer, K. V, s. 3. Kristiania: Norsk folkemuseums forlag, 1914.
- Amundsen, Arne Bugge og Brenna, Brita. ”Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier”. I *Samling og museum: Kapitler i museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, s. 9 – 23. Oslo: Novus Forlag, 2010.
- Baltzrud, Lillian. ”Debatten om restaureringen av Akershus slott, 1895-1927”. Masteroppgave i historie ved UiO. Våren 2009.
- Barlow, Paul. ”Facing the past and present: the National Portrait Gallery and the search for ’authentic’ portraiture”. I *Portraiture: Facing the subject*, redigert av Joanna Woodal, s. 219 – 238. New York: Manchester University Press, 1997.
- Boye, Else og Wichstrøm, Anne. ”Byens museum gjennom 80 år”. I *Byminner* 30, nr. 2/3 (1985): 11 – 37.
- Bratberg, Terje. ”Carl Otto Løvenskiold”. *Norsk Biografisk Leksikon. Store Norske Leksikon*. 13.02.2009: [https://nbl.snl.no/Carl\\_Otto\\_Løvenskiold](https://nbl.snl.no/Carl_Otto_Løvenskiold) (åpnet 06.03.2017)
- Carlyle, Thomas. *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, redigert av David R. Sorensen og Brente E. Kinser. New Haven and London: Yale University Press, 2013 (1840/1).
- Eriksen, Anne. *Museum. En kulturhistorie*. Oslo: Pax Forlag, 2009.
- Hals II, Harald. ”Hva står et bymuseum for – og hvilke oppgaver bør det arbeide med?”. I *Byminner* 10, nr. 3 (1965): 20 – 31.
- Holland, Fritz. Sitert av Lars Roede i ”Museumsmann i motvind: Fritz Holland 1874-1959”. I *Byminner* 50, nr. 3/4 (2005): 6 – 30.
- Klonk, Charlotte. *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.
- Larsen, Joar Hoel. ”Pedro Christophersen”. *Norsk biografisk leksikon. Store Norske Leksikon*. 13.02.2009: [https://nbl.snl.no/Peder\\_Christophersen](https://nbl.snl.no/Peder_Christophersen) (åpnet 28.05.2017)
- Oslo Museum. ”Vi intervjuer: Arkitekt Fritz Holland”. I *Byminner* 1, nr. 3 (1955): 23.
- Pedersen, Ragnar. ”De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950”. I *Samling og museum: Kapitler i museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, s. 41 – 60. Oslo: Novus Forlag, 2010.
- Pointon, Marcia. *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century*

- England. New Haven & London: Yale University Press, 1993.
- Preziosi, Donald. "General introduction: What are museums for?". I *Grasping the World: The Idea of the Museum*, redigert av Donald Preziosi og Claire J. Farago, s. 1 – 9. University of Michigan, Ashgate Pub., 2004.
- Roede, Lars. *Frogner hovedgård: Bondegård, herskapsgård, bystrøk*. Oslo: Pax Forlag, 2012.
- Sanstøl, Jorunn. *Fjes før Facebook. Osloportretter*. Oslo: Unipub, 2012.
- Sanstøl, Jorunn. "Legg et portrettgalleri på Tullinløkka". *Aftenposten*. 16.06.2009.  
<http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Legg-et-portrettgalleri-pa-Tullinlokka-6617479.html> (åpnet 16.03.2017)
- Serck-Hanssen, Caroline. *Kongelige portretter - monarkiet i kunsten 1814-2014*. Oslo: Orfeus, 2014.
- Shetelig, Haakon. *Norske museers historie*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1944.
- Smith, Charles Saumarez. "Museums, Artefacts, and Meanings". I *The New Museology*, redigert av Peter Vergo, s. 6 – 21. London: Reaktion Books, 2006 (1989).
- Torkjelsson, Eivind. *Stortinget: bygningen og kunsten*. 2. opplag. Oslo: Stortingets administrasjon Kommunikasjonsavdelingen, 2015.
- Ugelstad, Janike Sverdrup. "Et norsk portrettgalleri: Innlegg". *Museumsnytt* 54, nr.1 (2006): s. 19.
- West, Shearer. *Portraiture*. New York: Oxford University Press, 2004.

## **Kildemateriale / Arkivalia i Oslo Museums arkiv**

### **Publiserte kilder**

- Bymuseet paa Frogner: Katalog No. 1*. Christiania, 1909.
- Oslo Bymuseum: Fra dets samlinger*. Oslo, 1935.
- Oslo Bymuseum: Interiør-billeder*. Oslo: Cammermeyer, 1943.

### **Aviser:**

- Tidens Tegn 18.7.1910.
- Aftenposten 01.04.1914
- Aftenposten 1914.06.09
- Aftenposten 26.05.1918
- Verdens Gang 26.05.1918
- Aftenposten 10.05.1919

Aftenposten 12.05.1919  
Tidens Tegn 224/1920  
Morgenbladet 471.1920  
Tidens Tegn 30.04.1921  
Morgenbladet 146/1923  
Nationen 109/1923  
Middagsavisen 1923, ”Bymuseet aapner imorgen. En mængde nyheter.”  
Dagbladet 25.04.1924  
Tidens Tegn 17.05.1924  
Dagbladet 25.04.1924  
Dagbladet 07.06.1924  
Aftenposten 30.08.1924  
Norges Kommunistblad 1924  
Dagbladet 1925  
Tidens Tegn 1925  
Morgenbladet 1925, ”Av dagens saga”  
Morgenposten 1925, ”Bymuseet paa Frogner.”  
Arbeiderbladet 238/1929 og Oslo Aftenavis 198/1929  
Morgenbladet 27.11.1931 (Dagens intervju 5.)  
Morgenbladet 26.10.1976 (Else Boye)

## **Upubliserte kilder**

### **Styremøter, generalforsamlinger og årsberetninger:**

*Christiania Bymuseums Styreprotokoll 1912 – 1945*

Aarsberetning for 1913

Aarsberetning for 1916

Generalforsamling for 1938

### **Brevjournalen:**

OB.00055

OB.00111

OB.00139 og OB.0075, 1925

OB.00165, 5/11.1913

OB.00175, 1913

OB.00176, 1913

OB.00181, 1913

OB.00190 og OB.00256, 1916

OB.00205, 1924

OB.00208

OB.00236 og OB.00237, 1914

OB.00294 (Chr. IV) og OB.00296 (Henrik Bjelke), 1916

OB.00294, Ordførerens gjenparts brev.

OB.00294, Brev datert 29.09.2016

OB.00301, 1916.

OB.00306, 5/1917

OB.00307

OB.00375, 1919

OB.00410, 1921

OB.00421, 1922

OB.00422, 1922

**Jorun Sanstøls upubliserte portrettkatalog:**

Sanstøl, Jorunn. *Fjes før Facebook, Portretter gjennom 400 år Katalog*. Oslo: Oslo Museum, 2011.