

Skulpturens plats i 1800-talets konstmuseum

Kongl. Museum och Nationalmuseum i Stockholm

Av SOLFRID SÖDERLIND

Det är väl känt att skulpturen hade en stark ställning bland konstarterna vid 1700-talets slut. Den nyklassicistiska vägen gynnade skulpturen som konstform. Det är också allom bekant att furstehusens samlarmönster var avgörande för efterfrågan på äldre och nyare verk, liksom för uppställningen och presentationen av skulpturen. Skulpturgalleriernas tillgänglighet är däremot mindre känd, och därmed även deras karaktär av museum – om man använder 1800-talets innebörd av ordet. Nedanstående översikt är avsedd att ge en bakgrund åt resonemangen om Thorvaldsens museum och koncentreras därför på skulpturens plats i det första offentliga konstmuseet i Nordeuropa.¹

Gustav III:s Antikmuseum i Stockholm, som vid instiftandet 1792 kallades Kongl. Museum, kan betraktas som en föregångare till 1800-talets konstmuseer, trots att det skapades under helt andra förutsättningar. Skulptursamlingarna bestod i huvudsak av föremål införskaffade i samband med Gustav III:s resa till Italien 1783-84. En princip bakom inköpen var uppenbarligen att skapa en samling antiker med eget värde som (restaureerade)

original, allt i enlighet med tidens krav på en antiksamling i den furstliga miljön. Det har inte gått att påvisa några didaktiska eller antikvariska principer bakom kungens uppställningsplaner, och hans idéer rörande placeringen av dessa antiker bör skiljas från den funktion samlingen fick efter kungens död.²

När Kongl. Museum inrättades befann sig Sverige i en svår politisk och ekonomisk situation, men landet hade samtidigt tillgång till många goda och levande förbindelser med kontinentens konst- och kulturliv, särskilt Frankrike. En av museets förutsättningar var sålunda landets genom krig (och annat elände) iråkade statsfinansiella kris. Den bidrog till att den ansvarige finansministern Erik Ruuth krävde att de samlingar som kungen införskaffat i Italien skulle betraktas som statlig egendom. Därigenom kom de att bli en angelägenhet för det allmänna.

Denna nya status passade samlingarnas vårdare Carl Fredrik Fredenheim utmärkt, och han lyckades genom skickliga manövrer få samlingarna inrättade i Stockholms slotts nordvästra flygel (fig. 1),

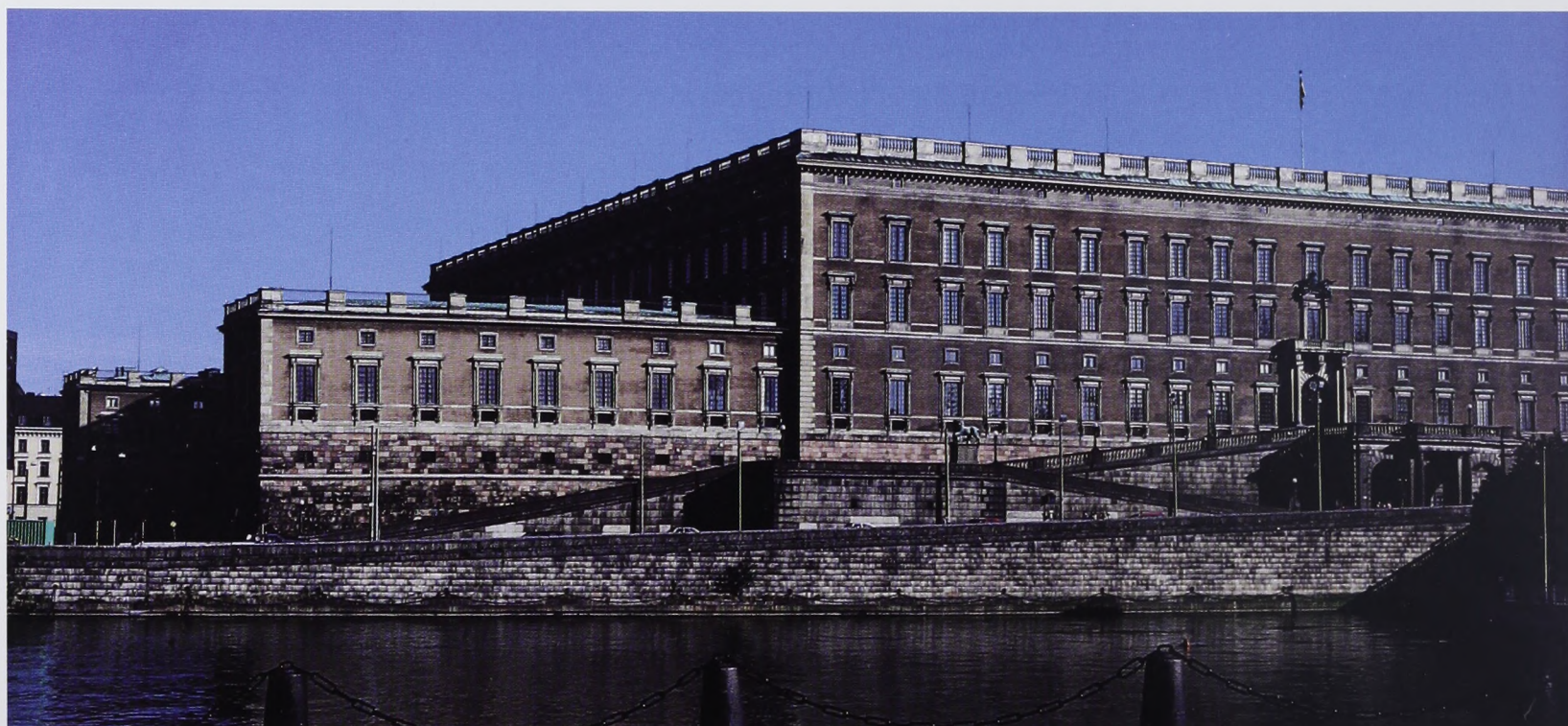
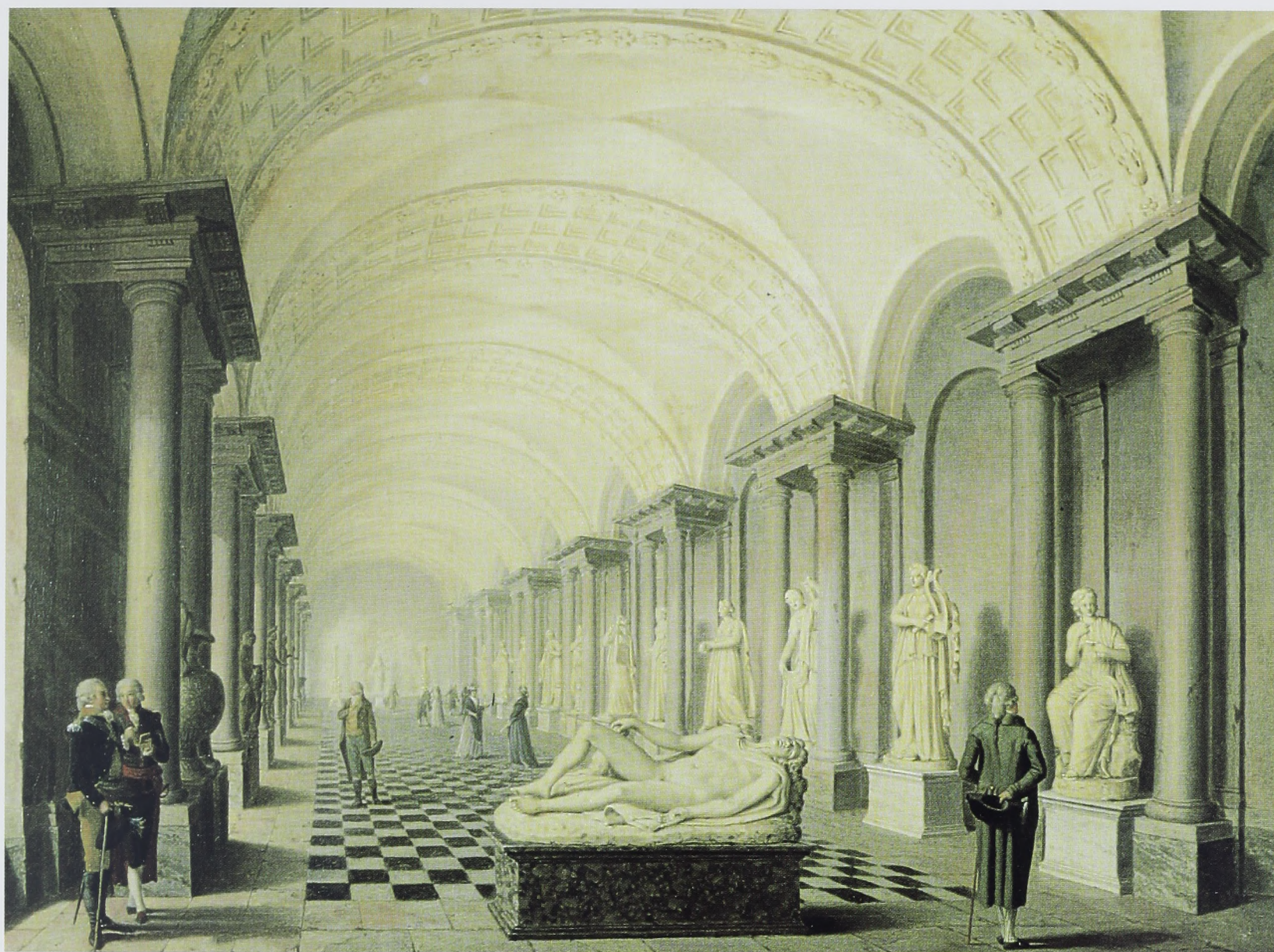


FIG. 1. Stockholms slotts nordvästra flygel, som inrymmer Gustav III:s Antikmuseum.



varefter lokalerna öppnades för allmänheten i oktober 1794. Lokalerna inrättades av arkitekten Carl Fredric Sundvall och tanken bakom arrangemangen pekar på ett fransk-italienskt klassicistiskt inflytande, särskilt när det gäller stora galleriet.³

Museets öppnande innebar en begränsad offentlighet. Öppettiden slogs fast till några timmar i veckan och garanterades av att en mindre personal under Fredenheims ledning fanns på plats för att släppa in och betjäna och bevaka besökarna. Men även om denna offentlighet – som är det första som är märkvärdigt med Kongl. Museum sett i ett europeiskt perspektiv – var begränsad sedd med våra ögon, var den principiellt annorlunda och ny jämfört med de europeiska furstegalleriernas tillgänglighet, som förutsatte att besökarna var av viss rang eller börd och att de kom med rekommendationsbrev eller accepterades av furstehusets hovmän. Denna typ av tillgänglighet tillämpades i furstegallerierna runtom i Europa genom hela 1800-talet och påverkades inte av att offentliga konstmuseer inrättades.

Det fanns sålunda ett allmänintresse av att hål-

FIG. 2. Pehr Hilleström:
Stora galleriet i Kongl. Museum.
Olja på duk. 86 × 120 cm,
1790-t. Nationalmuseum,
Rosersbergssamlingen,
Rbg 40.

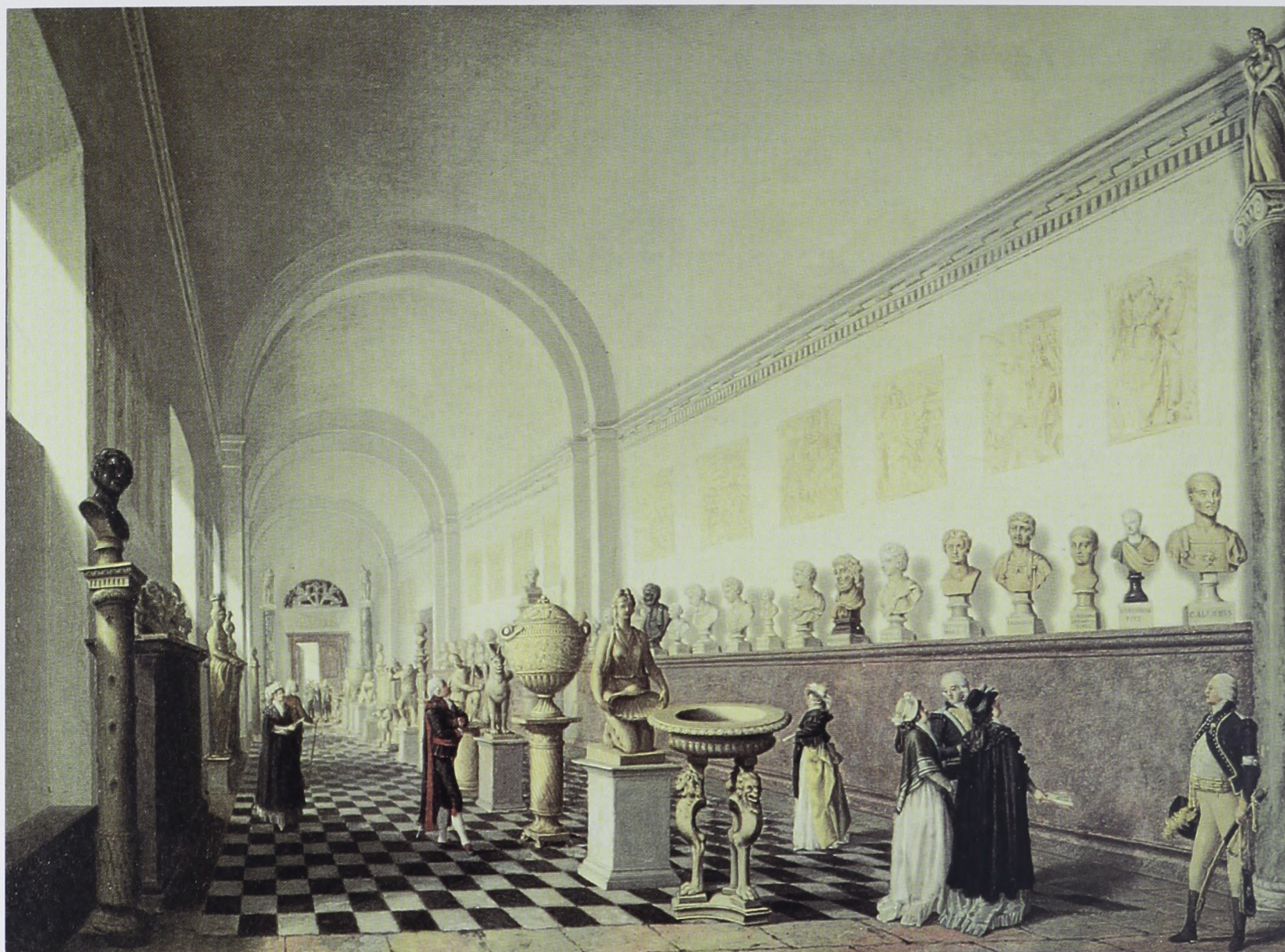


FIG. 3. Pehr Hilleström:
Mindre galleriet i Kongl.
Museum. Olja på duk
86 × 120 cm, 1790-t.
Nationalmuseum, Rosers-
bergsamlingen, Rbg 41.

la Kongl. Museum öppet; vi kan i våra dagars termer tala om att det låg i skattebetalarnas intresse. Men det går inte att förknippa de krafter som drev fram museets offentlighet med några önskemål från en bredare allmänhet om hur museet skulle se ut.

Vi vet mycket lite om de reaktioner 1790-talspubliken hade inför museets samlingar. Av Per Hilleströms bilder från museets interiör (fig. 2-3) kan man få en uppfattning om besökarna, vilka föga förvånande påminner om den klientel som ändå hade ägt tillträde i det fall Kongl. Museum hade varit ett furstegalleri. Det märkligaste och mest talande dokumentet om möten med Gustav III:s antika marmorskulpturer härstammar från tiden före museets tillblivelse och finns i den venezuelanske ädlingen Francisco de Mirandas dagböcker från 1787, där enstaka skulpturer beskrivs. Andra dokument härstammar från det nya seklet, men jag skall inte stanna vid dem här.⁴

Om vi vet ytterst lite om publikreaktionerna när museet öppnades så vet vi i gengäld en hel del om samlingarnas uppställning, som rekonstrue-

rats så långt det varit möjligt genom Anne-Marie Leander Touatis forskningsarbete under åren 1988-1992. I juni 1992, jämt tvåhundra år efter instiftandet, återinvigdes Kongl. Museum, som nu går under namnet Gustav III:s Antikmuseum. Det bör dock observeras att det endast är skulpturgallerierna som rekonstruerats in situ. Övriga samlingar befinner sig idag på Nationalmuseum och på andra håll i Sverige.

Uppställningen och tanken bakom skulpturgallerierna kan härledas till Carl Fredrik Fredenheim, vars starka förankring i Italien och den romerska antiken var avgörande för arrangemanget. Fredenheims antikuppfattning hade formats av läroåren i Italien, då han bland annat grävde på Forum Romanum 1788.

Fredenheim hade också nära kontakt med Francesco Piranesi, som fungerade som Gustaf III:s konstagent i Italien men efter kungens död var mera verksam som spion för den efterföljande svenska regimen. Piranesi hade förmedlat det största av kungens förvärv av antiker i samband med kungens italienska resa. Piranesisamlingen bestod av flera grupper – byster, figurer, ornament, inskriptioner och sammansatta pjäser.

Gestaltningen av Kongl. Museums skulpturgallerier kom sålunda att präglas av Piranesisamlingen, vars ordnande var den estetiskt svåraste uppgiften. Merparten av denna samling placerades i det inre galleriet. Här skapade Fredenheim en över-

siktlighet i mångfalden av figurer och former genom att samla bysterna på en hylla och rundskulpturerna på socklar längs galleriets mittaxel. Galleriet flankeras i båda kortändarna av de fyra kolonner som enligt uppgift hämtats från Hadrianus villa i Tivoli. Genom kategorisering och symmetri får det inre galleriet överskådlighet men förblir gyttrigt i jämförelse med det större galleriets arkitektoniska gestaltning och ojämförligt större ljusinsläpp. Det större galleriet dominerades av helfigursskulpturer såsom Apollo och de nio muserna, den såkallade Prästinnan och sist men inte minst Endymion.⁵ Dessa krävde en travéindelning av rummet, och man skulle kunna påstå att det nyklassicistiska stilvalet här är helt naturligt med tanke på helfigursskulpturernas karaktär, restaureringssätt och referens till liknande gallerier, exempelvis Museo Pio Clementino (fig. 4). Hur skillnaden mellan dessa båda gallerier än beskrivs – som barock mot nyklassicism eller förromantik mot nyklassicism – så är det fråga om en brytning i antikuppfattningen som främjats av samlingens egen karaktär.

Skulpturgalleriernas uppställning kan ses som ett erbjudande att ta del av antik skulptur förmedlad i olika estetiska skepnader. Den första uppställningen måste under alla förhållanden uppfattas som en uttänkt helhet. Detsamma gäller inte för museets fortsatta öden under 1800-talets första decennier, som för Sveriges vidkommande präglas av ett annat, och som många tyckt, mera slutet



FIG. 4. Vincenzo Feoli efter Francesco Costa: Musernas galleri i Museo Pio-Clementino.

förhållande till omvärlden när det gällt de kulturella kontakterna. I detta ingår en mindre entydig inställning till Frankrike och Italien.

Detta hade konsekvenser även för skulpturgallerierna i Kongl. Museum. Efter ett par decennier fick skulpturerna sällskap med målningar som flyttades ned från de rum i övre våningsplanet som använts som tavelgalleri. Fram till dess att Nationalmuseum stod färdigt fick målningarna alltmer plats i Kongl. Museums interiörer. Det kan uppfattas som ett tecken på ett smakskifte från antikens skulptur till den moderna tidens måleri. Detta ägde rum samtidigt som de estetiska och antikvariska traditionerna fick ge vika för en vetenskaps-historisk innovation, nämligen den konsthistoriska systematiken, som vartefter seklet fortskred satte tydliga spår i de nygrundade konstmuseernas arrangemang.

Jag ska här koncentrera mig på de förändringar som stegvis ledde museet bort från de antikiserande idealen mot en modern museiinstitution.⁶ Förändringarna i museet var i praktiken beroende av statliga anslag, köp och donationer. I en promemoria, troligen från 1816, talas om storstatliga planer på en utvidgning av museet. Vid en inventering hade man funnit nära 1200 målningar, spridda i olika utrymmen på Stockholms slott. För att komma till rätta med situationen föreslogs en lösning bestående i att slottsflygeln mitt emot skulpturgallerierna användes för måleri. Men problemet med de spridda målerisamlingarna fick inte någon genomtänkt lösning. Istället kom måleri att blandas med skulptur.



FIG. 6. Johannes Jaeger: Stora galleriet i Kongl. Museum med Bengt Erland Fogelbergs Oden i förgrunden. Fotografi 1864. Stockholms stadsmuseum.

Kongl. Museums marmorgalleri förändrades interiört även när det gällde skulpturernas uppställning. 1832 tillkom en stor donation omfattande 25 marmorpjäser från Carl Gustaf Löwenhielm, som samlat antiker under sin tid som svenskt sändebud i Konstantinopel och senare i Wien. Ett intilliggande rum inreddes 1833 till egyptisk gravkammare med anledning av två donationer av egyptiska fornsaker.

Under åren 1837 till 1842/43 genomfördes en hel serie åtgärder. Dit hörde omgestaltningen av inre galleriet 1838-40 och inredningen av några mindre rum i anslutning till skulpturgallerierna. I såväl inre galleriet som de båda nyinredda rummen hängdes målningar. I det större galleriet placerades modern skulptur; Bengt Erland Fogelbergs fornordiska jättestatyer invigdes här i närvaro av de kungliga och kom därefter att helt dominera det stora galleriets skulpturuppställning.

Därmed hade hela Stenmuseet, inklusive de små rummen, omgestaltats. Ett par fotografier av Johannes Jaeger från 1864 (fig. 5-6) ger en uppfattning om museets uppställning före flytten till det nybyggda Nationalmuseum, men Jaegers fotografier, liksom några andra från samma tid som tagits av den framstående fotoamatören Carl Curman, representerar i stort sett museets interiörer så som de sett ut sedan mitten av 1840-talet, då förändringsarbetena avslutats i museet.

En målning av Johan Gustaf Köhler från 1844 (fig. 7) visar resultatet av inre galleriets omgestaltning. Rummet har fått en helt annan karaktär jämfört med Hilleströms målningar från 1790-



FIG. 6. Johannes Jaeger: Inre galleriet i Kongl. Museum. Fotografi 1864. Stockholms stadsmuseum.



FIG. 7. Johan Gustaf Köhler: *Inre galleriet i Kongl. Museum*. Olja på duk 83 × 63 cm, 1844. Norrköpings konstmuseum.

talet. Väggarna är gröna, och målningar och skulpturer samsas om utrymmet. En stor vitskimrande skulpturgrupp dominerar rummets bortre ände. Det är en gipsavgjutning av den såkallade Niobegruppen från Florens, som beställdes från Italien och placerades i det inre galleriet.

Niobegruppens tillkomst i Kongl. Museum skall bilda utgångspunkten för det sista avsnittet i denna lilla översikt över förändringarna i de statliga skulptursamlingarna.

Stora avgjutningssamlingar byggdes upp i konstmuseerna efter 1800-talets mitt. De var det synliga tecknet på tre traditioners sammanflöde: bildningsidealet, samlandet och behovet av konstnärliga förebilder. Från studie- och bildningssynpunkt sett var Kongl. Museums antiksamling otillräcklig, särskilt jämfört med den kanon för antik skulptur som utmejslats under 1500-1700-talen. Den statliga konstsamlingen borde spegla den antika konstens främsta uttryck, men detta kunde ske endast genom besök i konstakademiens avgjutningssamlingar. Ytterligare en komplikation hade inträffat under 1800-talets första decennier: grävningar i och exporter från medelhavsområdet ledde till att raden av berömda skulpturer utökades.

Europas större länder uppträdde efter Wienkongressen i en nationell tävlan för att hemföra antika mästerverk. I denna tävlan hade de skandinaviska länderna ingen chans.

Bristerna i Kongl. Museums representativitet kunde endast lösas med gipsavgjutningar. År 1836 införskaffades som nämnts den första, en kopia av Niobegruppen från Florens.⁷ Därefter, under Kongl. Museums avmattningperiod från 1845 till 1865, hände inget på denna punkt. Byggandet av Nationalmuseum utlöste däremot en febril aktivitet. Om man tidigare kunnat kritisera Kongl. Museums skulptursamling för att den inte innehöll de mest kända antika mästerverken i avgjutning så skulle denna kritik elimineras genom stora inköp av gipsavgjutningar till det nya museet. Uppställningen av gipserna i det nya Nationalmuseum skulle ske i den övre trapphallen och i mellanvåningen i omedelbar anslutning till originalkonsten. Därmed kom original och kopia att bli brännande aktuella begrepp med tanke på syftet med uppställningen i det nya museet. Två kommittéer bildades: en för inköp av gipsavgjutningar (juni 1865) och en för skulpturarbeten (oktober 1865).⁸

Beslutet innebar också att skulptören och professorn Johan Peter Molin (1814-1873), som var ledamot i båda kommittéerna, utsågs att utföra uppdraget för statens räkning genom att beställa avgjutningar från de största avgjutningsfirmorna i Europa. Molin reste genast till England och till kontinenten och anlidade leverantörer i Berlin, Aachen, Paris, London, Nürnberg och Dresden. Nationalmuseum hade med detta fått en egen avgjutningssamling 1865-66, alltså till museets öppnande.⁹ Nästa steg var att dokumentera samlingen i en katalog.

Skulpturkatalogen trycktes 1868, och enligt denna dominerades avgjutningssamlingen av antiker (hela samlingen uppgick till totalt 398 nummer, varav 193 grekisk-romerska, 16 assyriska och 11 egyptiska). Molins inköp följde alltså den ännu gällande normen och hade därtill ambitionen att införskaffa avgjutningar av några få relativt nyfunna antika verk. I detta ljus, nämligen som ett tecken på den kvardröjande nyklassicismens inflytande, kan man också se en beställning på några av Thorvaldsens verk. Det gäller fem avgjutningar från Thorvaldsens Museum inköpta i september 1866 genom skulptören Carl Gustaf Qvarnström,

nämligen statyerna av Mercurius och furstinnan Baryatinskaya och relieferna »Amor och Anakreon» samt »Dagen» och »Natten».¹⁰ Denna beställning talar inte bara om Thorvaldsens grundmurade rykte som Europas störste skulptör under 1800-talets första fyra decennier, den hänger också samman med behovet av att ställa samtidens konstnärliga prestationer bredvid det antika idealet.

Flera förslag om utökande av gipsavgjutningssamlingen följde på Molins inköp. Ett författades av Georg Göthe 1893 (föreståndare för måleri- och skulptursamlingarna på Nationalmuseum sedan 1881).¹¹ Under 1860-1880-talen hade ett antal museer runtom i Europa byggt upp stora avgjutningssamlingar, i alla avseenden överlägsna den molinska samlingen. Ett tidigare kompletteringsförslag hade speglat en allmän tendens – en förskjutning från antiken mot flera perioder av skulpturens historia, särskilt medeltiden och ungrenässansen. Men det hade inte realiserats. Nationalmuseum stod och stampade på samma fläck som ett kvartssekel tidigare, och nu tvingades Göthe konstatera att:

Sådana samlingar som de i Berlin, Paris, London ge åskådaren ytterst rikhaltiga öfversigter öfver hela skulpturens historia. Men äfven mindre städers samlingar, särskilt i Tyskland, såsom de i Strassburg, Bonn och Schwerin, äro synnerligen innehållsrika och nummerstarka [...]. Ja, äfven våra egna mindre grannstater Norge och Danmark torde i detta hänseende mer än väl kunna mäta sig med oss.

I jämförelsen med Danmark och Norge är det två faktorer som Göthe fäster sig vid, nämligen de norska samlingarnas arkeologiska aktualitet och den danska ambitionen att vara konsthistoriskt heltäckande:

Hvad Danmark beträffar eger det redan nu i sin konstakademis förvar en afgjutningssamling, som enl. kat. 1887 räknade 768 nummer. Och icke dess mindre ernade man i det under byggnad varande stora konstmuseet i Köpenhamn i dess nedre våning anlägga en gipsavgjutnings-skulptursamling af den omfattande art, att den genom en fortlöpande serie af karakteristiska verk från konstens alla hufvudperioder skall ge en öfversigt af skulpturens hela utveckling från forntiden intill nutiden.

Sneglandet mot Danmark gällde främst Julius



FIG. 6. Stora galleriet i Kongl. Museum/Gustav III:s Antikmuseum efter rekonstruktionen 1992.

Langes då aktuella uppställningsförslag för den kungliga gipsavgjutningssamlingen, baserat på särskiljandet av gipserna från skulptursamlingarna i övrigt och grundat på ett koncept om en åtskillnad mellan medelhavssfärens konst och den nordeuropeiska konsten.¹² När chefen för Nationalmuseum i Stockholm, Gustaf Upmark, 1887-89 talar om att skilja ut gipssamlingen från konstsamlingarna tänker han sig fortfarande att gipssamlingen skulle fylla en väsentlig pedagogisk funktion genom att erbjuda en överblick över skulpturens historiska utveckling, något som de genom tillfälligheter hopkomna samlingarna av originalkonst inte skulle kunna bjuda publiken.¹³

Men när avgjutningssamlingarna varit expone-
rade en tid vid sidan av samlingarna av original-
skulptur tycks den konsthistoriska värderingen av
originalet ha blivit väsentligare än det likaledes
konsthistoriska kravet på översikt och åskådlighet.
Dessutom tog gipserna mycket plats. Det pedago-
giska systemet kollapsade när föraktet för kopi-
orna bredde ut sig och det låg då nära till hands att
tala om platsbrist i museerna. På Nationalmuseum
i Stockholm tilltog missnöjet med förhållandena

tills museichefen Richard Bergh 1914 beslutade att
magasinera gipsavgjutningarna. Denna »städning»
av samlingarna var ett internationellt fenomen och
utgör slutpunkten för gipsavgjutningssamlingar-
nas heroiska tid – men inte bara för gipserna, utan
även för de antika originalen. Trots några tidigare
försök att åter ställa ut antikerna lyckades det inte
förrän 1992 med rekonstruktionen av Kongl. Mu-
seum (fig. 8). Nästa steg är att göra något åt gip-
serna, och då kommer Nationalmuseum, det
svenska nationalgalleriet, återigen att snegla mot
Danmark för att få goda uppslag.

NOTER

1. Artikeln sammanfattar några aspekter av den forsk-
ning som bedrivits om Gustav III:s Antikmuseum på
senare år samt den forskning som jag bedriver om gips-
avgjutningssamlingar i Sverige. Huvudreferenserna här
är *Kongl. Museum. Rum för ideal och bildning*. Red. Solfrid
Söderlind. Årsbok för Statens konstmuseer 39. Stock-
holm 1993, med däri ingående bidrag; min artikel
»Gipsfrågan. Skulptur- och avgjutningssamlingar i
1800-talets Sverige», som ingår i antologin *Rom. Skandi-
naviske kunsteres mødested i 1800-tallet* (prel. titel). Red.

Hannemarie Ragn-Jensen, Solfrid Söderlind, Eva-Lena Bengtsson. Kbh: Museum Tusculanum (in press) samt Anne-Marie Leander Touati's kommande arbete om de antika skulpturerna i Gustav III:s Antikmuseum, vilket skall utkomma i Nationalmusei skriftserie.

2. Jfr Magnus Olausson, »Gustav III och antiken som norm», i: *Kongl. Museum 1993*, s. 8-38 samt »Offentlighetstanken och skapandet av ett museum», i: *Kongl. Museum 1993*, s. 39-47.

3. Här kan nämnas tidigare förslag till uppställning av Léon Dufourny, som studerats av Magnus Olausson i artikeln »Léon Dufourny and the Muse Gallery of King Gustavus III», i: *Nationalmuseum Bulletin* 14:2, 1988, samt de intryck som kungen fick under den italienska resan, bland annat från det då nytilkomna Museo Pio Clementino i Vatikanen, som förevisades kungen av Pius VI i egen hög person.

4. Se vidare Solfrid Söderlind, »Den sovande ynglingens anblick», i: *Kongl. Museum 1993*, s. 80-93.

5. Äldre fotografiska avbildningar av muserna och Apollon förekommer i Harald Brising, *Antik konst i Nationalmuseum*, Stockholm 1911 och nyare fotodokumentation av gallerierna och Endymion finns i *Kongl. Museum 1993*.

6. Dessa är utförligt redovisade i Solfrid Söderlind, »Från Kongl. Museum till Nationalmuseum», i: *Kongl. Museum 1993*, s. 94-113.

7. Nationalmuseum, Arkivet: Kongl. Museum, Kongl. Bref 1783-1843. Kongl. Bref nr 57 1/2, daterat 1 februari 1836. Här talas om att avgjutningen (kallat »aftryck») gjorts med tillstånd av storhertigen av Toscana. Beviljandet av de nödvändiga medlen motiveras med att »ifrågavarande konstarbete skulle åt Wårt Museum bereda en ökad prydnad och tillika wara af nytta för Antikens Studium inom fäderneslandet».

8. I *Svenskt Biografiskt Lexikon*, art. Molin, har tillsättningen av dessa kommittér angivits till juni resp. oktober. Resultatet av kommittéernas urval framgår av den 1868 tryckta *Förteckning öfver skulpturarbeten i marmor och brons samt modeller och eskisser äfvensom gipsafgjutningar efter plastiska konstverk i National-Museum*.

9. Jfr Solfrid Söderlind, *Gipsfrågan*, i: *Rom. Skandinaviske kunstneres mødested i 1800-tallet*. Kbh: Museum Tusculanum (in press).

10. Nationalmuseum, Arkivet: Molins redogörelse, kvittens nr. 58 och följande. Till detta kommer i 1868 års katalog reliefen Psyche samt relifen De tre gracerna, den sista enl. katalogen en gåva från Molin själv till Nationalmuseum.

11. Nationalmuseum, Arkivet: PM rörande Gipsavgjutningssamlingen, författat av Georg Göthe 1893.

12. Uppställningsförslaget avsåg det då nya Statens Museum for Kunst. Marie-Louise Berner, *Den kongelige Afstøbningssamlings historie. I: Kunst og Museum* Nr 1, 1980, s. 22ff; jfr även Jan Zahle, *The Royal Cast Collection*, Julius Lange, and Polycleitus' Doryphoros, i: *Acta Hyperborea 2, The Classical Heritage in Nordic Art and Architecture*, Kbh 1990, s. 246f.

13. Gustaf Upmark i Årsberättelserna för Nationalmuseum 1887, s. 17 och 1889, s. 15-16. I: *Meddelanden från Nationalmuseum* 9 resp. 11.

ENGLISH SUMMARY

The Place of Sculpture in the 19th Century Museum of Art

The article describes the role and place of sculpture in the first public art museum in Scandinavia, the so-called Royal Museum in Stockholm, which was founded in 1792 and opened in 1794. The museum's collection of sculpture built on King Gustav III's acquisitions of antique sculpture resulting from his travels in Italy 1783-84. The original layout in the museum was the work of the custodian Carl Frederik Fredenheim and was carried out after the death of the king in 1792, when the collections of sculpture were declared to be State property. During the 19th century these collections were combined with painting and contemporary Swedish sculpture, and 1836 saw the acquisition of the first plaster cast. At the beginning of the 1840s, the sculpture galleries contained sculpture and painting from several periods (from Classical antiquity and, in the case of painting, from the 17th to 19th centuries). In 1865-66, when the Royal Museum was transformed into a national gallery known as Nationalmuseum, a large number of plaster casts were acquired, the aim of which was to provide an art-historical overview of the development of sculpture. Interest in the attempt to display a complete history of the development of sculpture faded towards the end of the century, and in 1914 the plaster casts were removed when the value of the originals was seen to be more important than the educational value of the casts.