

Familiebilder i 1880-årene

Selvforståelse og familieidentitet i malerier av Krohg og Wentzel

Wanda Wagner

Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder: Erik Mørstad

Våren 2010

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Innhold

1. KAPITTEL 1

INNLEDNING

1.1	PRESENTASJON AV TEMA, PROBLEMSTILING, MÅL OG STRUKTUR.....	4
1.2	OBJEKTER, MATERIALE OG KRITERIER FOR UTVALG.....	4
1.3	AVGRENSNING	6
1.4	PRESENTASJON AV <i>I BALJEN</i> OG <i>FROKOST II</i>	6
1.5	METODE, TEORETISK PERSPEKTIV OG ANVENDTE BEGREPER	7
1.6	LITTERATUR, KILDER	10
1.7	ENDRING I MALERKUNSTENS FAMILIEBILDER – KUNSTNERENS EGEN FAMILIE SOM MOTIV 12	
1.8	BEGREPSFORKLARINGER	13
1.8.1	<i>Begrepet bourgeois</i>	13
1.8.2	<i>Begrepet familie</i>	14
1.8.3	<i>Begrepene portrett og genrebilde og deres flytende grenser</i>	15

2. KAPITTEL 2

CHRISTIAN KROHGS BILDE *I BALJEN* (1889)

2.1	PRESENTASJON AV <i>I BALJEN</i>	20
2.2	BESKRIVELSE AV <i>I BALJEN</i>	23
2.3	<i>I BALJENS</i> PLASSERING I FORHOLD TIL FAMILIEPORTRETTETS TRADISJON	24
2.4	<i>I BALJEN</i> SETT I SAMMENHENG MED ANDRE SAMTIDIGE BILDER AV FAMILIER	28
2.4.1	<i>Østenfor sol og vestenfor måne (1887) av Christian Krohg</i>	28
2.4.2	<i>Family Reunion (1867) av Frédéric Bazille</i>	30
2.4.3	<i>The Cradle (1872) av Berthe Morisot</i>	32
2.4.4	<i>All Happiness (ca. 1880) av Alfred Stevens</i>	35
2.4.5	<i>Det hirschsprungske familiebilde (1881) av P.S. Krøyer</i>	36
2.5	KAPITTELOPPSUMMERING	38

3. KAPITTEL 3

GUSTAV WENTZELS BILDE *FROKOST II* (1885)

3.1	PRESENTASJON AV <i>FROKOST II</i>	40
3.2	BESKRIVELSE AV <i>FROKOST II</i>	43
3.3	<i>FROKOST IIs</i> PLASSERING I FORHOLD TIL FAMILIEPORTRETTETS TRADISJON	46
3.4	<i>FROKOST II</i> SETT I SAMMENHENG MED ANDRE SAMTIDIGE BILDER AV FAMILIER.....	53
3.4.1	<i>Luncheon (1868) av Claude Monet</i>	53
3.4.2	<i>Du og Bébé (1884) av Erik Werenskiold</i>	55
3.4.3	<i>Frukost under stora björken (ca. 1890-99) av Carl Larsson</i>	58
3.4.4	<i>The Bellelli Family (ca. 1858-67) av Edgar Degas og Une famille (ca. 1890) av Albert Besnard</i>	61
3.5	KAPITTELOPPSUMMERING	66

4. KAPITTEL 4

SAMMENLIGNENDE ANALYSE:

	<i>I BALJEN</i> (1889) OG <i>FROKOST II</i> (1885).....	70
4.1	SAMMENLIGNENDE BESKRIVELSE	71

4.2	DEN SAMTIDIGE KONTEKST; HJEMMET, KVINNEN OG BARNET	72
4.3	KAPITTELOPPSUMMERING	83
	FUNN, DISKUSJON OG KONKLUSJON.....	86
	LITTERATURLISTE	89
	BILLEDLISTE	

1. KAPITTEL 1

INNLEDNING

1.1 Presentasjon av tema, problemstilling, mål og struktur

Kunstnerens egen familie som motiv i norsk maleri på 1880-tallet med utgangspunkt i Christian Krohgs verk *I baljen* (ill. 1) og Nils Gustav Wentzels verk *Frokost II* (ill. 2) er oppgavens hovedtema. Kunstnerne Christian Krohg (1852-1925) og Nils Gustav Wentzel (1859-1927) var malere innenfor naturalismen og impresjonismens tid. Det var med impresjonistgenerasjonen at avbildninger av kunstnernes egne familier nå for alvor kom inn i kunsten. At en kunstner malte egen familie, var ikke noe nytt, men ble vanlig mot slutten av 1800-tallet. For Krohg og Wentzel handlet mye av deres kunst nettopp om deres familier og familiens indre liv. Det jeg først og fremst skal finne ut av, er hvordan de to maleriene *I baljen* og *Frokost II* forholder seg til familieportrettets tradisjon og hvordan familier tradisjonelt har blitt fremstilt innenfor malerkunsten. Videre ønsker jeg å finne ut av hvordan de to verkene kan tolkes i sammenheng med andre samtidige bilder av familier. Deretter skal jeg se hvordan *I baljen* og *Frokost II* forholder seg til hverandre, i henhold til den samtidige kontekst med vekt på kvinner og barn. Det som til slutt er målet med mitt prosjekt er hvordan bildene *I baljen* og *Frokost II* relaterer seg til hverandre sett i lys av tradisjon og samtidighet.

I kapittel 2 skal jeg analysere Krohgs bilde *I baljen* og i kapittel 3 skal jeg analysere Wentzels bilde *Frokost II*, for deretter å se de to bildene ved siden av hverandre i kapittel 4. Kapittel 2 og 3 følger den samme oppbygningsstrukturen. I kapittel 4 behandles de to bildene sammen, de sammenlignes med hverandre.

1.2 Objekter, materiale og kriterier for utvalg

I baljen (1889) og *Frokost II* (1885) er prosjektets primærmateriale og kjernebilder. Det er på de verkene hovedfokuset ligger. *I baljen* eies av Statens Museum for Kunst i København. Bildet måler 144 x 154 cm og er utført i olje på lerret. *Frokost II* befinner seg på Nasjonalmuseet for kunst ved Nasjinalgalleriet i Oslo og måler 125,5 x 141 cm. Teknikken også her er olje på lerret. Utvalgsriteriet for oppgavens to verker er at verkene er kunstnernes fremstillinger av egen familie. Det er scener fra familielivet. Bildene kan oppfattes både som familieportretter og som bilder på familieliv. Jeg har valgt hovedsakelig å betegne bildene som "familiebilder".

Arbeider fra andre kunstnere kommer til å settes i kontekst med de to bildene. Tilsvarende bilder fra andre norske, nordiske og kontinentale kunstnere. Jeg kommer også til å sette et annet bilde av Krohg i kontekst med Krohgs bilde *I baljen*. Dette er bilder jeg kommer til å referere til, såkalt referansebilder. Kjernebildene fremstiller kunstnerfamilier, og er som nevnt kunstnernes fremstillinger av egne familier. Men referansebildene forholder seg ikke nødvendigvis innenfor denne kategorien, de har ikke det samme utvalgsriteriet som kjernebildene. Blant referansebildene er det i tillegg til den type bilder vi finner i kjernebildene, noen bilder som er oppdragsportrett, og noen hvor kunstneren har malt en annen familie enn sin egen på eget initiativ. De referansebildene jeg bruker for å plassere bildene opp mot familieportrettradisjonen er for det meste oppdragsportrett, mens de referansebildene som utgjør de samtidige familiebildene som jeg skal sammenligne *I baljen* og *Frokost II* med er hovedsakelig bilder av kunstnernes egne familiemedlemmer. Jeg ønsker at de to verkene *I baljen* og *Frokost II* skal ses opp mot både familiebilder der kunstneren har malt sine egne familiemedlemmer og familier som ikke er kunstnerens egen. "Familiebilder" er ikke bare en betegnelse jeg kommer til å bruke på kjernebildene, det er også en betegnelse jeg kommer til å bruke på referansebildene. Uansett om det er oppdragsportrett, fremstillinger av kunstnernes egne familier også videre, er de likevel alle sammen bilder av familier. "Familiebilder" blir derfor en fellesbetegnelse for alle bildene som behandles i denne oppgaven.

Det finnes mange forskjellige former for familiebilder. Familiebildene viser ikke bare til hele den samlede familie. Bilder som kun velger ut visse familiemedlemmer som for eksempel kone og mann, en forelder og barn eller kun søsken kategoriseres også som familiebilder.¹ Siden det eksisterer så mange ulike former har jeg hatt behov for enda et utvalgsriterie. Dette utvalgsriteriet gjelder kjernebildene så vel som referansebildene: bildene må minimum fremstille en forelder og et barn.

Når det gjelder bruk av billedtitler i denne oppgaven er det hovedsakelig titlene i faglitteraturen jeg kommer å forholde meg til, men kommer også til å ta bruk av noen originaltitler.

¹ Shearer West, *Portraiture*, Oxford History of Art (Oxford: Oxford University Press, 2004), 107.

1.3 Avgrensning

Prosjektets kjernebilder forholder seg innenfor norsk maleri og har en tidsmessig avgrensning til 1880-tallet. Referansebildenes geografiske avgrensning legges til Norge, de andre nordiske landene og til resten av Europa, dette er fordi jeg ønsker å plassere kjernebildene både i forhold til et nasjonalt og i forhold til et vestlig internasjonalt perspektiv. De referansebildene jeg kommer til å bruke for å sammenligne opp mot familieportrettradisjonen har ikke noe tidsmessig avgrensning slik som kjernebildene. Dette er helt bevisst, og det er for å kunne se på eventuelle endringer innenfor familiemotivet. Men de referansebildene som utgjør de samtidige familiebildene som jeg skal sammenligne *I baljen* og *Frokost II* med, forholder seg ikke kun til 1880-tallet slik som kjernebildene, men til hele siste halvdel av 1800-tallet.

1.4 Presentasjon av *I baljen* og *Frokost II*

Sommeren 1889 skjer det en stor begivenhet i familien Krohgs liv. Oda og Christian Krohgs sønn Per blir født. Denne sommeren leide familien Krohg husvære på en gård utenfor Åsgårdstrand, og det er her bildet *I baljen* skal være malt. Sollyset strømmer inn fra vinduene og gir interiør og figurer en intens lyskraft. Det lille barnet som vaskes i baljen, er kunstnerens nyfødte sønn Per Krohg, og er uten tvil bildets hovedperson. Rundt baljen står Krohgs kone Oda, hennes sønn Ba og hennes datter Sascha, en av Odas søstere, og en barnepleierske. Oda titter beundrende på sitt nyfødte barn mens hun holder sin eldre sønn, Ba, godt inntil seg. Ba titter nysgjerrig på sitt nye søsken, mens søsteren Sascha drar barnepleieren utålmodig i forklet. Mens Krohgs svoger, Lyder Brun, betrakter badeseansen på avstand. Maleriet *I baljen* fremstiller familiens glede over det nye familiemedlemmet.

I 1885 malte Gustav Wentzel *Frokost II*, med *En Morgenstemning* som verkets opprinnelige tittel. Wentzel har hentet sitt motiv fra familiens bygårdsleilighet i Pilestredet 21. Bildet fremstiller en frokostscene. Familien sitter samlet rundt frokostbordet. Wentzels far leser dagens avis. Lillesøsteren Sofie er den eneste av familiemedlemmene som ikke sitter, hun har reist seg fra sin plass og lener seg forventningsfullt over bordet. Gutten med boken er kunstnerens bror, Carl Sebastian. Ved siden av Carl Sebastian sitter søsteren Dagny, mens broren Fridtjof slurper i seg kaffe fra en skål. Den ryggvendte skikkelsen i bildets forgrunn er moren. Det foregår ingen konversasjon mellom familiemedlemmene. De sitter tilsynelatende i egne tanker. Morgenlyset filtreres gjennom gardinen og møter lyset fra lampen som står på bordet. Dette skaper kontrast mellom det varme, gule innelyset og det sterke, klare utelyset. To konkurrerende lyskilder møtes.

Vegguret viser at tiden går og snart er denne intime og familiære samlingsstund over, og arbeidsdagen skal begynne.

Titlene *I baljen* og *Frokost II* må klargjøres. Maleriet *I baljen* som skal behandles i denne oppgaven har sin egentlige tittel *I baljen I*. Krohg malte seks versjoner av baljemotivet, og maleriet jeg skal ta for meg regnes som den aller tidligste utgaven, og har derfor tittelen *I baljen I*.² Jeg kommer kun til å omtale dette maleriet som *I baljen*. Men Wentzels bilde *Frokost II* har som nevnt *En morgenstemning* som opprinnelig tittel. *Frokost II* er den mest brukte tittelen, og det er den jeg kommer til å bruke i denne oppgaven. Årsaken til at den har fått tillegget nummer *II* skyldes at Wentzel malte et tidligere frokostmotiv fra et annet rom i leiligheten i Pilestredet 21 i 1882, som da forståelig nok omtales som *Frokost I* (ill. 16).³ Rommene i denne leiligheten hadde Wentzel brukt som motiv i flere av sine malerier.

1.5 Metode, teoretisk perspektiv og anvendte begreper

De to verkene, *I baljen* og *Frokost II* danner oppgavens analysekorpus. I behandlingen av disse to verkene skal jeg bruke en tradisjonell ikonografisk- og ikonologisk tolkning hvor jeg beskriver, identifiserer og kontekstualiserer de to bildenes form og innhold. Jeg ser det som nødvendig å foreta import av biografiske opplysninger om de to kunstnerne og deres familier som disse bildene fremstiller, det vil si anlegge en historisk-biografisk synsvinkel.

I de enkelte verksanalysene av bildene sammenlignes bildene med andre familiebilder både fra tidligere tider og fra samtiden, hvor den komparative metode brukes som hjelpemiddel for å vise eventuelle likheter, forskjeller, innflytelser, detaljer og egenarter i henhold til form og innhold.

Etter de separate analysene av bildene kommer det komparative prinsipp til å anvendes videre når de to bildene til slutt skal stilles opp mot hverandre.

En rekke punkter og begreper må klargjøres og defineres før jeg kan ta fatt på de separate analysene av maleriene. I avsnittet om *portrett* og *genremaleri* skal jeg gå nærmere inn på de to begrepene, på deres definisjoner, innhold og flytende grenser. Noe jeg anser som viktig ut ifra de verkene jeg har valgt å legge fokus på. I avsnittet om begrepet *familie* forholder jeg meg til

² Oscar Thue, *Christian Krohg* (Oslo: Aschehoug, 1997), 174, 175, 340.

³ Ingebjørg Ydstie, "Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd" (Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, Våren 1995), 76, 125.

sosiologiens begrepsapparat om familie. Det finnes ingen entydig betydning av begrepet familie. Jeg skal derfor gå nærmere inn på sosiologene David Cheal og David M. Newman, deres familiebegreper og definisjoner på familie. *Bourgeois* er også et begrep jeg i dette innledningskapittelet må gi en nærmere forklaring på, et begrep som går igjen i oppgaven.

I baljen og Frokost II tilhører naturalismen og impresjonismens tid, i en periode hvor det var realistiske strømninger, som dette, som var det store gjeldende innenfor malerkunsten. For å kunne behandle oppgavens ulike bilder (både kjernebilder og referansebilder) blir jeg nødt til å gjøre en viss bruk av slike generaliserende begreper som *realisme*, *naturalisme* og *impresjonisme*. Å gi en inngående forklaring i hva som ligger i disse begrepene ligger utenfor oppgaven. Men i forbindelse med noen av maleriene, kommer jeg til å trekke frem flere tekster fra samtiden som beskriver tidens maleriske retninger. For å få en bredere forståelse for det verket jeg analyserer.

Familiens struktur er bygget opp av voksne og barn som utgjør generasjoner. En sentral del av konteksten er barnefamiliens status i det sosiale og økonomiske system. Barnet oppfattes vel av de fleste som den mest sentrale delen av familien. Fokuset på barnet innenfor familien står sentralt i denne oppgaven og er en viktig del av de to verkene *I baljen* og *Frokost II*. Den svenske forfatterinnen Ellen Key (1849-1926) skrev mange temaer innenfor familieliv, etikk og utdanning. Hennes bok *Barnets århundrade* fra 1900 videreutvikler en del av tankene og ideene til Jean-Jacques Rousseau; ideer om at barn skulle få utvikle og beholde sin naturlighet, lekenhet og fantasi. Da *Barnets århundrade* utkom ble den raskt oversatt til 13 kjente språk. I henhold til den nye moderne tenkningen om barn og barndom var det dette verket som i sin tid fikk størst internasjonal innflytelse.⁴ Selv om boken først utkom i 1900 gir den likevel autoritet og gyldighet bakover i tid. Den blir en autoritativ kilde fordi den reflekterer Keys egen oppvekst, erfaringer og observasjoner. Boken blir derfor relevant som analyseverktøy. I *Barnets århundrade* skriver hun følgende om barn: ”låta barnen leva och lära som personligheter; låta dem ha egen vilja, låta dem tänka egna tankar, arbeta sig till egna kunskaper.”⁵ Key var sterkt imot barnarbeid og de unges altfor tidlige inngang i arbeidslivet. Individet hadde rett til en allmenn barndom og ungdom. Hun promoterte også for barns egenutvikling og selvbestemmelse. Barndommen skulle

⁴ Ellen Key, *Barnets Århundrade: Omläst hundra år senare med introduktion och kommentarer av Ola Stafseng* (Stockholm: Informationsförlaget, 1996), 13, 14, 23, 24.

⁵ Ola Stafseng, ”Ellen Key – en introduksjon”, I *Barnets århundre og Ellen Key: 8 nøkler til en låst tid, Med oversettelse av Ellen Keys Barnets århundre – del 1*, red. av. Erik Hauglund, 13-40 (Oslo: Akribe forlag, 2001), 20.

overensstemme med barnets ”naturlige” utviklingskrav.⁶ Hun sto for en fristilling av ”subjective mind”, selvbestemmelse, selvutvikling og selvvirksomme barn og unge.⁷ Key oppfattet det som viktig at man som barn fikk utviklet sin personlighet. Hun ønsket ikke at noe skulle være en begrensning for barnet og dets personlighet.⁸ For Key var barnet og hjemmet to helt uatskillelige forbindelsesledd. Barnets omgivelser var et viktig element for barnets individuelle og personlige utvikling. Idealet var at barnet skulle utvikle seg i pakt med naturen. Derfor måtte barnet oppholde seg mest mulig i hjemmet, for det var hjemmet som var det naturlige. Hjemmets stabilitet, dets ro og orden, dets skjønnhet, godhet og trygghet var helt avgjørende for en god barndom. Oppdragelsen og opplæringen av barnet skulle i hovedsak foregå i hjemmet, men også gjennom sporten og leken og i begrenset grad i skolen, men ikke i fabrikken hevdet Key.⁹

Tiden omkring det forrige århundreskiftet fra det 19. århundre til det 20. århundre skjedde det omfattende endringer i samfunnet. Samfunnet utviklet seg til et moderne industrikapitalistisk samfunn med en økende urbanisering. Dette førte til at nye tankemønstre og ideer kom frem og moderne sosiale og politiske bevegelser oppstod. Keys tanker og teorier må sees mot denne bakgrunn.¹⁰ I denne perioden skjer det en modernisering av familien.

En familie er ikke bare bygd opp av personer av ulike aldre, men også av personer av ulike kjønn og derfor blir det vanskelig å forstå malerkunstens familiefremstillinger i denne perioden uten et kjønnsperspektiv. Familiebilder er kompliserte, for i dem forholder personer av ulike kjønn og aldre seg til hverandre på mange nivåer.¹¹ Anna Lena Lindberg skriver i innledningen til boken *Konst, Kön och Blick* i sitt avsnitt om kjønnsperspektivet at kjønnsforskningen har bygget på vurderinger ”av kvinnors och mäns egenskaper, karaktärer och sociala roller”¹². Ut ifra dette utsagnet ser man at kjønnsperspektivet er sterkt forbundet med menn og kvinners ulike roller. Siden det er familiebilder min oppgave dreier seg om, faller det logisk å ha med rollefordelingen innad i en familie. 1800-tallets kjønnsroller, de store sosiale og kjønnete forskjeller mellom mann

⁶ Stafseng, ”Ellen Key – en introduksjon”, 24, 25.

⁷ Stafseng, ”Ellen Key – en introduksjon”, 26.

⁸ Stafseng, ”Ellen Key – en introduksjon”, 26.

⁹ Ellen Schrumpf, ”Ellen Key og visjonen om framtidlandet: Kvinnens og barnets rolle”, I *Barnets århundre og Ellen Key: 8 nøkler til en låst tid, Med oversettelse av Ellen Keys Barnets århundre – del 1*, red. av. Erik Hauglund, 127-149 (Oslo: Akribe forlag, 2001), 136.

¹⁰ Schrumpf, ”Ellen Key og visjonen om framtidlandet: Kvinnens og barnets rolle”, 128, 129.

¹¹ Janike Sverdrup Ugelstad, ”I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år”, I *Portrett i Norge*, red. av. Janike Sverdrup Ugelstad, 86-109 (Oslo: Labyrinth Press – Norsk Folkemuseum, 2004), 87.

¹² Anna Lena Lindberg, *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism* (Stockholm: Norstedts Förlag AB, 1995), 13.

og kvinne på denne tiden har farget denne oppgaveteksten. Et aspekt ved verksanalysene vil derfor være å gå inn på kjønnsrollene, det sosialt betingede rollemønsteret. I denne oppgaven kommer jeg til å legge mer vekt på kvinnen, slik at oppgaven bærer mer preg av et feministisk perspektiv. Men siden jeg kommer til å ta fatt på begge kjønnene og deres roller og for å fremheve at begge kjønnene er med, bruker jeg termen kjønnsperspektiv. I Ellen Keys bok *Barnets århundrade* er mye av hennes barnepolitikk kvinnepolitikk - og omvendt. I forbindelse med kjønnsperspektivet vil jeg vektlegge Keys teorier om kvinnen og hennes oppgaver. Key var ikke en feminist i tradisjonell forstand, hennes visjoner kan ofte oppfattes som antimoderne. Ifølge Key var kvinnens viktigste oppgave knyttet til det å være mor, moderligheten var kvinnens viktigste egenskap. Kvinnefrigjøringen skulle gå gjennom morskallet og morsgjerningen. Gjennom barnet skulle kvinnen fostre det nye mennesket, den nye slekten og det nye samfunnet. Morsgjerningen var derfor en stor og betydningsfull samfunnsmessig oppgave. Hjemmet, mødrene og barna var knyttet sammen, for de var helt sentrale ledd i formingen og byggingen av det nye samfunnet.¹³

Ved behandling av tema "kvinnen" og "barnet" i de to bildene *I baljen* og *Frokost II* er Ellen Keys teori med som en viktig del. Keys teori er meget egnet for å overføre på maleriene som uttrykk.

1.6 Litteratur, kilder

Det finnes en rekke bøker og artikler om det tema jeg har valgt. Jeg har funnet en del stoff om familieportretter i boken *Portrett i Norge. Portrett i Norge* ble utgitt i forbindelse med Folkemuseets store portrettutstilling i 2004. I denne boken er det spesielt Janike Sverdrup Ugelstads artikkel "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år" som jeg har lagt mest vekt på. Det er familieportretter innenfor den norske malerkunst og deres utvikling i løpet av tre hundre år som Ugelstad behandler i denne artikkelen. Erik Mørstads artikkel i denne boken "Kunstneren som motiv: 1878-1900" problematiserer begrepene portrett og genremaleri, han snakker om de impresjonistiske kunstnerportretter og de typiske trekkene til et impresjonistisk portrett, dette er aspekter jeg anser som relevant å overføre på oppgavens to familiebilder *I baljen* og *Frokost II*. Jeg kommer også til å benytte meg av Katherine Hoffmans bok *Concepts of Identity: Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family* fra 1996 som omhandler avbildninger av familier gjennom tidene i et vestlig internasjonalt perspektiv. Flere

¹³ Schrupf, "Ellen Key og visjonen om framtidslandet: Kvinnens og barnets rolle", 139, 140.

bøker, avhandlinger og artikler som omhandler de forskjellige kunstnerne som har malt de bildene jeg skal bruke i oppgaven, er også nyttige kilder. Jeg har også gjort bruk av bøker og kataloger som er gitt ut i forbindelse med utstillinger som tar opp deler av oppgavens tema. Skagens Museum har gitt ut en bok i sammenheng med utstillingen fra 18. Juni – 11. September 2005 ”At male sit privatliv - Skagensmalerne og det intime maleri”. Jeg har valgt å legge vekt på artiklene ”Familjen” av Karin Sidén og ”Grupportråttet i norra Nederländerna under 1600-talet” av Rudolf E. O. Ekkart som ble publisert i forbindelse med utstillingen *Ansikte mot Ansikte: Porträtt från fem sekel* på Nationalmuseum i Stockholm i 2001. Kapitlet ”Family and marriage portraits” av Shearer West fra hans bok *Portraiture* (2004) skal også vektlegges. Selv om disse kildene ikke omfatter den tidsperioden eller det geografiske området som kjernebildene omhandler, er disse kildene svært nyttige i forbindelse med kjernebildenes plassering i forhold familieportrettets tradisjon og utvikling. Kilder knyttet til impresjonismen og naturalismen er rikt. Her har jeg benyttet en del oversiktsverk, sånn som Pamela Todds *The Impressionists at Home* (2005) som handler om impresjonistene og deres motiver fra hjemmet, Belinda Thomsons *Impressionism: Origins, Practice, Reception* fra Thames & Hudsons serie World of Art (2000), *The Impressionists* av Nathaniel Harris (1984) og Linda Nochlins bok *Realism* fra 1971. Disse fire bøkene er svært relevante for å se nærmere på den kunstneriske samtiden kjernebildene oppstod i. Når det gjelder det teoretiske materialet, er det blant annet Ellen Key og hennes teorier om barn som det skal fokuseres på, det er hennes bok *Barnets århundrade* fra 1900 som skal vektlegges, og de artikler og kommentarer som har vært gitt ut i denne forbindelse. Det finnes mye litteratur knyttet til kjønnsperspektivet. Keys meninger om kvinnen og hennes rolle som mor innenfor familielivet skal analyseres, også her skal jeg ta hovedgrunnlag i Keys bok *Barnets århundrade*, jeg kommer og til å bruke artikkelen ”Ellen Key og visjonen om framtidlandet: Kvinnens og barnets rolle” fra 2001 av Ellen Schrumpf. Av sosiologisk litteratur har jeg funnet frem til flere artikler av Michelle Perrot, artiklene ”The Family Triumphant” og ”Roles and Characters”, begge fra 1990 og Anne Martin-Fugiers artikkel ”Bourgeois Rituals” også fra 1990. For å se nærmere på defineringen av begrepet ”familie” er det hovedsakelig sosiologene David Cheal og David M. Newman, og deres bøker *Sociology of Family Life* (2002) og *Sociology of Families* (1999) jeg skal ta fatt på. I denne sammenheng kommer jeg også til å ta i bruk boken *Understanding Families: Diversity, Continuity, And Change* av George E. Dickinson og Michael R. Leming fra 1990, men i begrenset grad.

1.7 Endring i malerkunstens familiebilder – Kunstnerens egen familie som motiv

I dette avsnittet ønsker jeg å gi en kort innføring i den sosiale og kunstneriske konteksten som oppgavens to utvalgte bilder oppstod i, noe som skaper et godt utgangspunkt før jeg griper fatt på verksanalysene.

Katherine Hoffman skriver i sin bok *Concepts of Identity: Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family* at det var, som nevnt, med impresjonistgenerasjonen at avbildninger av kunstnerens egne familier ble svært utbredt innenfor malerkunsten. Kunstnerne flyttet seg vekk fra de mer tradisjonelle familieportrettene gitt i oppdrag av de rike og velstående.¹⁴ Dette er også et tema som Janike Sverdrup Ugelstad tar opp i sin artikkel ”I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år” i boken *Portrett i Norge*. I annen halvdel av 1800-tallet endrer familiebildene seg, det oppstår en ny form for familiebilder innenfor den norske malerkunsten. De tradisjonelle familieportrettene blir mer sjeldne. Ugelstad sier at det var nok flere årsaker til denne endringen, men ett av dem skyldtes fotografiets inntog. Oljemaleriet ble utfordret av fotografiet. Etersom fotografiet dukket opp ble muligheten for å skaffe seg et familieportrett lettere. Prisen på et fotografi var mye lavere enn et maleri og i tillegg var det mye enklere når det kom til det praktiske. Selve den tekniske utførelsen til et fotografi var mye mindre tidkrevende i forhold til et maleri. Dette førte til at langt flere samfunnslag kunne forevige seg, familieportrettet var ikke lenger bare forbeholdt de høyere klasser. Når familier nå skulle la seg portrettere ble det derfor mer vanlig å gå til fotografen. For mange ble det vel høytidelig og unaturlig å la seg portrettere i et maleri. Mot slutten av 1800-tallet er det hovedsakelig kunstnerens egen familie vi finner i familiebildene i den norske malerkunst, noe som oppgavens to kjernebilder *I baljen* og *Frokost II* er et klart uttrykk for.¹⁵ At en kunstner, som sagt, valgte å male egen familie var ikke et nytt fenomen, men var vanlig i den tiden de to verkene *I baljen* og *Frokost II* ble til. Flamske malere fra 1600-tallet slik som Rubens og Jordaens portretterte også sine egne familier. Jacob Jordaens var en av de mest profilerte flamske malere på 1600-tallet som hadde spesialisert seg på historie- og genrescener. Han malte i tillegg et flertall av portretter hvor flesteparten representerte hans familie og nærmeste krets.¹⁶

¹⁴ Katherine Hoffman, *Concepts of Identity: Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family* (New York: IconEditions, 1996), 62.

¹⁵ Ugelstad, ”I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år”, 98, 100, 88.

¹⁶ West, *Portraiture*, 110.

Det at familiebildene går bort fra de mer tradisjonelle familieportrettene gitt i oppdrag og at det ble vanlig med malernes selvframstillinger av egne familier skjedde ikke bare i den norske sammenheng, men også i den internasjonale, kontinentale og den nord-amerikanske sammenheng, som er i den sistnevnte sammenheng Hoffman tar opp denne endringen. En endring som hadde mange grunner, og som ikke kun kom av fotografiets inntreden, men som også kan ha vært et resultat av tidens maleriske program. I boken *The Impressionists at Home* åpner Pamela Todd sin bok ved å si at selv om impresjonistene er mest kjent for sine solfylte *plein-air*-malerier, så var det flere av dem som vendte innendørs for inspirasjon, her fikk de venner, familie og tjenere til å sitte som modeller. Men uansett om det var inne eller ute var de opptatt av å male det som omga dem. Impresjonistene brukte modeller fra sine nære og umiddelbare omgivelser. De malte sine familiemedlemmer fra den intime sfære hvor de fant rike og givende temaer for sine malerier. I disse hjemlige omgivelsene ble familiemedlemmene malt i hverdagslige situasjoner samtidig som bildene var med på å avsløre familiens private liv.¹⁷ Siden de fleste av denne typen familiebilder ikke var gitt i oppdrag og at kunstneren da selv hadde valgt sitt motiv, stod han naturlig nok mye friere, som også førte til at disse maleriene fikk en mer personlig, øyeblikkelig og uformell karakter. Kunstnerens selvframstillinger av egen familie er ofte veldig personlige, familiære og ikke minst veldig samtidige i sin iscenesettelse.¹⁸

1.8 Begrepsforklaringer

1.8.1 Begrepet *bourgeois*

Bourgeois eller *bourgeoisie* er et fransk ord som på norsk skrives *bursjoa*, men i denne oppgaven kommer jeg til å benytte den franske skrivemåten. *Bourgeois* er en betegnelse for borgerskapet. Dette er den velstående, besittende middelklassen i byene, i det nye moderne kapitalistiske samfunnet som inntreffer på 1800-tallet. Den bourgeoisiske klasse står i motsetning til aristokratiet, jordeiere og i særlig grad til arbeiderne og arbeiderklassen.¹⁹ Det er en betegnelse som spesielt kommer i bruk på 1800-tallet når det skjer en kraftig økning i borgerstanden som følge av de ekspanderende byene. Årsaken til at jeg ønsket å gi en definisjon på nettopp dette begrepet er fordi mange av de familiene som er avbildet i oppgavens familiebilder tilhørte nemlig denne nye sosiale klassen, den bourgeoisiske klasse.

¹⁷ Pamela Todd, *The Impressionists at Home* (London: Thames & Hudson, 2005), 7, 41.

¹⁸ Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 102; Hoffman, *Concepts of Identity*, 64; Linda Nochlin, *Realism* (Harmondsworth: Penguin Books, 1971), 194.

¹⁹ Petter Henriksen, Knut Are Tvedt, Jon Gunnar Arntzen, Ivar Bieltvedt, Hege Blom m.f., *Aschehoug og Gyndendals Store Norske Leksikon Bri-Dek*, red. av. Petter Henriksen, 3.utg. (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1996), 133.

1.8.2 Begrepet *familie*

For de fleste er det ikke noe som er mer åpenbart og trivielt enn begrepet ”familie”. Det er noe som alle kan relatere seg til.²⁰ Det finnes ikke noe klart svar på hvordan man skal definere begrepet ”familie”. Definisjonen på ”familie” har variert fra tid til tid og det er noe som fortsatt er i forandring. Sosiologen David Cheal bruker begreper som *den utvidede familie*, *kjernefamilie*, *husstand* også videre når han snakker om ”familie”. *Kjernefamilien* består av et ektepar og deres felles biologiske barn. *Kjernefamilien* er familien som en mindre gruppe, mens familien som en større gruppe omtales som *den utvidede familie*. I *den utvidede familie* er det slektninger fra flere generasjoner; alt fra besteforeldre, tanter, onkler, fettere og kusiner. I denne store familiegruppen er ikke familiemedlemmene bare knyttet sammen gjennom blodsband men her er det også personer som er medlemmer av familien ut ifra den praktiske hjelp og støtte de gir; som for eksempel tjenere og barnepiker. ”Familie” forbindes med *husstand*, og ”familie” og *husstand* blir ofte betraktet som det samme.²¹ ”Hjem og familie er synonymt”²² poengterer til og med Bodil Stenseth i sin bok *Pakten: Munch – En familiehistorie*. I David M. Newmans bok om *Sociology of Families* skriver han i sitt kapittel ”What is a family” at for mange sosiologer er samme hushold den viktigste definerende karakteristikken på ”familie”.²³ I motsetning til Cheal tar Newman først og fremst utgangspunkt i nåtidens offisielle definisjonen av ”familie”, rettere sagt dagens amerikanske definisjon fra the U.S. Census Bureau, når han skal definere begrepet ”familie”. ”A family on the other hand, is defined as two or more persons who are related by blood, marriage, or adoption, and who live together as one household.”²⁴ Men denne definisjonen vedgår kun den lille enheten som består av et ektepar eller i det minste en forelder og et barn, nemlig *kjernefamilien*. Årsaken til dette ligger i at *kjernefamilien* blir betraktet som basisdefinisjonen på ”familie” og har blitt sett på som standardmodellen for ”familie” i Vesten (Europa, Nord-Amerika). I det kulturelle, politiske og vitenskapelige henseende er det *kjernefamilien* som har mottatt mest oppmerksomhet.²⁵ *Kjernefamilien* blir også omtalt som *den isolerte kjernefamilie*. Cheal skriver at dette tilnavnet kommer av at denne gruppen med mennesker bor sammen i en permanent ordning, i hvert fall frem til barna flytter ut, holdes atskilt

²⁰ David M. Newman, *Sociology of Families* (Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press, 1999), 5.

²¹ David Cheal, *Sociology of Family Life* (Basingstoke: Palgrave, 2002), 4, 155.

²² Bodil Stenseth, *Pakten: Munch – En Familiehistorie* (Oslo: Aschehoug, 2004), 25.

²³ Newman, *Sociology of Families*, 8.

²⁴ Newman, *Sociology of Families*, 6.

²⁵ Cheal, *Sociology of Family Life*, 4; Newman, *Sociology of Families*, 6.

fra resten av verden gjennom familieboligens vegger og familien har derfor sin egen private sfære. *Den isolerte kjernefamilie* er fortsatt et ideal for mange mennesker i dag.²⁶

Ut ifra både Newman og Cheal ser man at den tradisjonelle definisjonen av en kjernefamilie dreier seg om et ektepar og deres felles barn. Men i dag ville dette vært en veldig begrenset måte å se det på. Over tid har religiøse institusjoner og religiøs tro fått mindre og mindre innflytelse over det sosiale liv. Nedgangen i religiøs tro har ført til større akseptering og toleranse for en ugift livsstil. Familielivet har utviklet seg til nye former, som er basert på samliv fremfor ekteskap.²⁷ Et ugift samboerpar med barn faller derfor ikke inn under den tradisjonelle definisjonen av en kjernefamilie, men er tross dette likevel en familie.

Newman poengterer videre i sitt kapittel "What is a family" at en familie består ikke bare av individer men også av relasjoner: mann – kone, foreldre – barn, bror – søster og så videre. Mens Cheal går inn på det patriarkalske herredømme som tidligere eksisterte innenfor familien, men som fortsatt eksisterer mange steder i verden den dag i dag.²⁸

1.8.3 Begrepene *portrett* og *genrebilde* og deres flytende grenser

Flere av oppgavens verker er til en viss forstand gruppeportretter samtidig som de også er hverdagsskildringer/genrebilder. Jeg anser det derfor som relevant å gå nærmere inn på betydningene av disse to begrepene. I Groves *Dictionary of Art* er likhet det første som nevnes i forbindelse med et portrett. Og at likhet som den eneste avgjørende faktoren for å definere et portrett skaper vanskeligheter med en gang. Et gjenkjennelig bilde av en person behøver ikke nødvendigvis være et portrett. Det er ikke nok å bare ligne, personen som er portrettert må også ha sin egen identitet.²⁹ En mer anvendelig definisjon ifølge Groves *Dictionary of Art* er gitt av John Gere hvor et portrett er et bilde "in which the artist is engaged with the personality of his sitter and is preoccupied with his or her characterization as an individual"³⁰. Ut ifra denne definisjonen er personlighet, karakterisering og individualitet viktige stikkord innenfor portrettgenren. I Anne Wichstrøms bok *Kvinneliv, Kunstnerliv* går hun inn på hvilke utfordringer

²⁶ Cheal, *Sociology of Family Life*, 4.

²⁷ Cheal, *Sociology of Family Life*, 5, 6.

²⁸ Newman, *Sociology of Families*, 7; Cheal, *Sociology of Family Life*, 10.

²⁹ Terukazu Akiyama, Carlo Bertelli, Whitney Chadwick, André Chastel, Oleg Grabar m.fl., *The Dictionary of Art Volume 25*, editert av Jane Turner, Grove's Dictionaries (London: Macmillan Publishers Limited, 1996), 274.

³⁰ Akiyama m.fl., *The Dictionary of Art Volume 25*, 275.

portrettmaleren står overfor når et portrett skal males, og hvilke momenter som kjennetegner portrettgenren. Maleren skal gripe en persons identitet og personlighet, et utseende skal gjenkjennes. Portretter har ofte en sosial funksjon og uttrykker status, klasse eller profesjon. Portretter skal som regel gi et godt inntrykk av den portretterte, noe som fører til at de ofte er lett idealiserte. Det egentlige portrettet har et formelt aspekt ved at avbildetes identitet er kjent. Den avbildetes identitet finner vi ofte i tittelen ved at verket presenteres som et portrett av den personen som er portrettert.³¹ Mange av de samme momentene går igjen hos Wichstrøm som i Groves *Dictionary of Art* i forbindelse med defineringen av portrettmaleriet: identitet, personlighet og et utseende skal gjenkjennes som da er underlagt det elementære kravet om likhet. I tillegg kommer Wichstrøm med kravet om at den avbildetes identitet skal være kjent og at man ofte finner idealisering i portretter.

Oscar Thue åpner sin bok *Christian Krohgs Portretter* med å fortelle at "Hos Christian Krohg er grensen mellom portrett og genreskildring flytende"³². I denne innledningen forteller han hva slags type verk hos Christian Krohg han må utelate i sin bok om Christian Krohgs portrettbilder og hvilke arbeider han skal ta med i sin behandling av Christian Krohgs portretter. På denne måten setter Thue en avgrensning for hva som er portretter. Som Christian Krohgs portretter velger Thue blant annet å ha med bilder hvor Krohg har malt sin egen familie, selv om han uttrykkelig sier at disse bildene hovedsaklig tilhørte genremaleriet; "Når Krohg malte sin nærmeste familie, anvendte han ofte genren. Nesten alle disse bildene er tatt med"³³.

Den vanskelige grenseoppgangen mellom et portrett og et genremaleri blir også problematisert av Wichstrøm i hennes bok *Kvinneliv, Kunstnerliv*, og av Mørstad og Ugelstad i artiklene "Kunstneren som motiv: 1878-1900" og "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år" fra boken *Portrett i Norge*.

I Mørstads artikkel "Kunstneren som motiv: 1878-1900" behandler Mørstad Hans-Georg Gadamer's definisjon av et portrett og portrettets ulikhet i forhold til et genrebilde. Det har blitt tatt utgangspunkt i Gadamer's verk *Warheit und Methode* fra 1960. Gadamer hevder at i genrebildet skal man ikke kunne gjenkjenne et bestemt individ, det ville vært en motsigelse mot

³¹ Anne Wichstrøm, *Kvinneliv, Kunstnerliv: Kvinnelige Malere I Norge Før 1900* (Oslo: Gyldendal, 1997), 94, 96.

³² Oscar Thue, *Christian Krohgs Portretter*, Norske Portretter (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1971), 7.

³³ Thue, *Christian Krohgs Portretter*, 7.

bildet. I genrebildet skal ikke modellens individualitet komme til syne, modellen skal ikke opptre som seg selv, men som en type. Det som er det avgjørende for om et bilde er et portrett, er at kunstneren har hatt en intensjon om å male et portrett av et bestemt individ, og det er nettopp det som ligger til grunn for bildet. Et nytt aspekt Gadamer kommer med i forhold til defineringen av et portrett er at betrakter behøver ikke nødvendigvis være kjent med identiteten på den portretterte personen, det er fortsatt et portrett helt uavhengig av dette. Ofte blir man ikke informert om hvem den portretterte personen er, man vet bare at det er et bestemt individ. Det er malerens intensjon som er det avgjørende. Er malerens intensjon å portrettere en bestemt person, så er det et portrett uavhengig om man vet hvem bildet fremstiller eller ikke.³⁴

Et genrebilde defineres som et maleri som fremstiller scener fra dagliglivet.³⁵ Wichstrøm skriver at "Et sjangerbilde kan også forestille en eller flere personer med kjent identitet [...] Egne familiemedlemmer [...] satt modell helt gratis. [...] Derfor fungerer sjangerbildene på et plan også som portretter"³⁶.

Wichstrøms definering av portrettet og kravet om et formelt aspekt ved at personens eller personenes identitet er kjent, er ikke i samsvar med Gadamers definisjon av portrettgenren, for han var det bare kunstnerens intensjon som var det avgjørende, det spilte ingen rolle om betrakter visste hvem personen var eller ikke. At man i genrebildene gjenkjenner kunstnerens modeller, og modellenes egne individualiteter og karakterer lyses frem, gjør dermed genrebildene samtidig til portretter ifølge Wichstrøm. Men for Gadamer ville denne typen arbeider ikke oppfylle genrebildets kriterier. Som nevnt er modellene, ifølge Gadamers definisjon av et genrebilde, typer, ikke individer. Genrebildets og portrettets ulike definisjoner skaper kaos. Definisjonene glir over i hverandre og gjør grensen mellom de to genrene flytende. Ingen lett grense å trekke.

Prosjektets kjernebilder er åpenbare scener fra familiens daglige liv og fremstiller ulike familiesituasjoner, de viser til familielivets små hendelser og øyeblikk. Det er derfor fristende å definere disse bildene som genrebilder. Men i bildene er identiteten på personene nokså kjent, og likheten på personene som bildene eventuelt fremstiller er tydelig. Dette er årsaken til at bildene ligger i grenseområdet mellom et portrett og et genrebilde. I Christian Krohgs bilde *I baljen* blir

³⁴ Erik Mørstad, "Kunstneren som motiv: 1878-1900: Teoretisk og ikonografisk kontekst", i *Portrett i Norge*, red. av. Janike Sverdrup Ugelstad, 14-37, (Oslo: Labyrinth Press – Norsk Folkemuseum, 2004), 18, 20.

³⁵ Edward Lucie-Smith, *Illustrert kunsthåndbok*, NKS-Forlagets oppslagsbøker (NKS-Forlaget, 2002), 71.

³⁶ Wichstrøm, *Kvinneliv, Kunstnerliv*, 112.

ikke betrakteren umiddelbart informert om de avbildetes identitet. Man vet at Christian Krohg brukte familien sin mye som modeller, og i slike bilder ser man at personene må være hans kone, sønn, tante også videre. *I baljen* er delvis et portrett av enkelte familiemedlemmer, samtidig som det er en bestemt situasjon som skildres; en hverdagslig scene hvor de bader et lite barn. Derfor kan man si at *I baljen* er både et portrett og en hverdagsskildring. Grenseoppgangen mellom disse to begrepene er som sagt vanskelig. I Gustav Wentzels bilde *Frokost II* finner vi akkurat den samme grenseproblematikken. *Frokost II* er et portrett av Wentzels familie, samtidig som det er et bilde på et hjem i Kristiania i 1880-årene og en dagligdags scene som tar for seg en stille morgenstund hvor familien er samlet rundt frokostbordet, og derved et genrebilde. Ugelstad skriver i sin artikkel ”I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år” at i den typen bilder som *I baljen* og *Frokost II*, (bilder som har denne grenseproblematikken), er det selve situasjonen, stemningen og det som skjer som er det primære, ikke personenes faktiske identitet.³⁷

Oppgavens problemstilling berører ikke grenseproblematikken mellom et genremaleri og et portrett. Jeg kommer ikke til å foreta noen diskusjon i oppgaven hvorvidt *I baljen* og *Frokost II* er gruppeportretter eller hverdagsskildringer. Jeg ønsket med dette å gi et overblikk over hvilke malerigenrer oppgavens arbeider faller inn under. Mørstad sier at problemet mot slutten av 1800-tallet og mot århundreskiftet er at mange av genremaleriene har identifiserbare personer. Og de typiske trekkene ved det impresjonistiske portrettet er en uformell iscenesettelse, innblikk i privatsfæren og en hverdagslig, mer umiddelbart preg over det.³⁸ Det impresjonistiske portrettet har genrepreg. Dette gjør det problematisk å definere oppgavens kjernebilder som det ene eller andre. De fleste av kunstneres familiebilder i denne perioden kan derfor forstås som både gruppeportretter og genrebilder i ett. Når jeg skal ta fatt på de enkelte analysene av bildene, er det viktig å ha en klargjørelse for at det impresjonistiske familieportrettet skilte seg på denne måten fra det tradisjonelle familieportrettet.

Mange av kunstnerne på slutten av 1800-tallet som malte egen familie og venner ga ikke sine verker nødvendigvis titler som avslørte identiteten på de avbildete personene. Men blant kritikere og publikum eksisterte det allerede i kunstneres samtid mye kjennskap til kunstnerne og deres familiære og vennskapelige relasjoner. Så selv om billedtitlene ikke avslørte hvem de avbildete personene var, var det likevel mange som kjente igjen disse personene fra malernes familie og

³⁷ Ugelstad, ”I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år”, 98.

³⁸ Mørstad, ”Kunstneren som motiv: 1878-1900”, 24.

omgangskrets. Ofte var det kunstanmelderne som forsynte sine lesere med opplysninger om hvem de portretterte personene var. Andre ganger var det malerne selv som var med på å skape mye av interessen for deres privatliv og dette gjorde de blant annet ved å gi sine verker private titler.³⁹ Eksempler på kunstnernes private titler er Christian Krohgs *Et hjørne i mitt atelier* (1885), *Oda og Per i vinduet* (1892), Erik Werenskiolds *Du og Bébé* (1884) og Harriet Backers *Chez moi* (1887). Dette er bare eksempler på noen private titler, det finnes mange, mange fler. Periodens mange verker av kunstnernes privatliv førte til at publikum ble veldig interessert i kunstnerne og deres liv, og dermed også for deres kunst.⁴⁰

³⁹ Mette Bøgh Jensen, *At male sit privatliv: Skagenmalernes selvscenesættelse* (Skagen: Skagens Museum, 2005), 197, 198.

⁴⁰ Bøgh Jensen, *At male sit privatliv*, 198.

2. KAPITTEL 2

CHRISTIAN KROHGS BILDE / *BALJEN* (1889)

2.1 Presentasjon av *I baljen*

Balje-motivet var et motiv som opptok Krohg og som han som nevnt lagde flere versjoner av. Han eksperimenterte med synsvinkel, avskjæring og figurenes antall. Den versjonen av *I baljen* som jeg behandler i denne oppgaven (ill. 1), er den største utgaven av motivet og den tidligste. I de andre er komposisjonen mer forenklet med færre figurer og detaljer.⁴¹

Sommeren 1889 fant en stor begivenhet sted i familien Krohg. Oda og Christian Krohgs sønn Per ble født. Denne sommeren leide familien Krohg husvære på en gård utenfor Åsgårdstrand, og det er her bildet *I baljen* skal være malt. Det lille barnet som vaskes i baljen, er kunstnerens nyfødte sønn Per, og er uten tvil bildets hovedperson. Denne sommeren tok også barnedåpen sted, Per ble døpt i Borre kirke litt under en måned etter at han ble født, nærmere sagt søndag 14. Juli 1889. Flere av Kristianiabohemens sentrale deltagere, men også mer perifere sympatisører var tilstede under dåpen. Det gjelder Gunnar Heiberg og Sigurd Bødtker, men også Edvard Munch og flere andre.⁴² Åsgårdstrand og Borre området var et yndet feriested og i sommerhalvåret var flere Kristiania-kunstnere bosatt i dette området. Dåpsbarnet Per hadde mange faddere. Christian

⁴¹ Thue, *Christian Krohg*, 174, 175.

⁴² Deltagerne som var i Pers dåp var en del av "banden". I hvert fall ifølge slik Halvor Fosli definerer uttrykket "banden" i sin bok *Kristianiabohemen: Byen, miljøet, menneska* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1994), nærmer sagt i kapittelet "Bohem-miljøet i Kristiania". Det er mange som raskt forbinder alle bohemenene i Kristiania med kretsen rundt Hans Jæger, nemlig det som kalles for Kristianiabohemen, men ifølge Fosli blir dette feil. Det var mange bohemer som hadde ulike former for opposisjon og ideologi. I 1870 og 80 årene vokste det frem ulike bohemer og bohemkretser i Kristiania. (Fosli, *Kristianiabohemen*, 112.) Dette "[...] breiare 'bohemaktige' miljøet, [...] gjekk under namnet 'banden'". (Fosli, *Kristianiabohemen*, 112.) Fosli omtaler banden som en mangfoldig radikal subkultur. Kristianiabohemen er en liten gruppe som vokser ut fra banden. Når Fosli går inn på hvem som deltok i banden nevner han blant annet journalister, forfattere, teaterfolk; Arne Garborg, Amund Helland, Gerhard Gran, Ludvig Meyer, Jørgen Brunchorst, Gunnar Heiberg og at alle de kjente norske malerne (spesielt det vi forbinder med 80-årenes malere) mer eller mindre hørte til banden; Krohg, Thaulow, Werenskiold, Munch, Peterssen, Skredsvig, Diriks, Wentzel, Sørensen, Jensen-Hjell, Kalle Løchen med fler. "Bohemer" var et uttrykk som i Krohgs tid ble brukt veldig løst (og fortsatt den dag i dag). (Fosli, *Kristianiabohemen*, 112, 113, 114, 117, 118.) "Banden var ikkje eit bohem-miljø i streng forstand [...] Som subkultur kan vi kanskje seie at det på eit generelt plan var bohemsk, i ei utflytande, upresis meining [...] Men yttarst få i denne subkulturen kalla seg bohemar. Den subjektive bohemidentiteten var med andre ord svak [...]" (Fosli, *Kristianiabohemen*, 115.) Man må være forsiktig med ordet "bohem", det blir mer korrekt å si at noen var bohem i større eller mer perifer grad, eller bohem eller bohemaktig. Fosli går i denne forbindelse inn på at det er flere personer som feilaktig har blitt oppfattet som medlemmer av Kristianiabohemen siden de omgikk Jæger. Fordi de hadde ikke nødvendigvis de samme meninger som Jæger eller fulgte hans program, mange av de var særskilt individualistiske innstilte. (Fosli, *Kristianiabohemen*, 119.) Edvard Munch er et godt eksempel på dette. I dette kapittelet nevner Fosli "Edvard Munchs ambivalente forhold til bohemkretsen og til Jæger [...]". (Fosli, *Kristianiabohemen*, 117.)

Krohgs kjære tante Marie var hun som bar barnet. Krohgs søster Helene, hans svoger Lyder Brun og Edvard Munch var noen av fadderne.⁴³

Da Oda innledet forholdet med Christian Krohg, ble det hele oppfattet som skandaløst, hun var fortsatt formelt gift med forretningsmannen Jørgen Engelhart og skilsmissen var først i orden kun to uker før hun giftet seg med den kjente maleren. Det var i oktober 1888, høsten før dette verket ble malt, at Oda og Christian Krohg endelig inngikk ekteskap. Før de giftet seg hadde de fått datteren Nana sammen, som på denne tiden bodde hos fosterforeldre i Belgia.⁴⁴ Da *I baljen* ble malt sommeren 1889, hadde Christian Krohg fått både et juridisk og moralsk ansvar både som ektemann og som familiefar. Erik Mørstad skriver følgende i sin artikkel ”Bryllup og ekteskap som tema i Christian Krohgs malerier”: ”I møte med maleriet *I baljen* kan man vanskelig fri seg fra bildets sterke poengtering av ekteskapets innstiftelse og barnet som bades, så å si familien som institusjon.”⁴⁵

Da Krohg malte verket *I baljen*, var Oda hans kone og Per deres sønn, og de var av denne grunn en tradisjonell familie. Men da de noen år tidligere fikk datteren Nana var omstendighetene annerledes, de var som nevnt ugifte og de hadde i flere år vært samboere. I tiden før de giftet seg i 1888 hadde de derfor ikke vært noen tradisjonell familie. Det at de måtte sette bort datteren Nana hadde skapt et savn hos dem begge. Nå som de endelig hadde blitt et ektepar og fikk deres sønn Per sammen sommeren 1889, kan derfor Krohgs maleri *I baljen* tyde på at Oda og Christian Krohg nå var innstilt på å etablere et stabilt familieliv og på å skape et kjærlig familiesamhold. Familien Krohg skulle nå samles sammen og Nana kom hjem til sine foreldre i 1890.⁴⁶

Pers ankomst ble fulgt av forventningen om at han skulle bli et samlende midtpunkt for familien. Slik er han også fremstilt i farens første bilder av ham [...] I hvert fall har Per Krohg senere tolket det slik, da han med sin egen sønn Guy i badebaljen laget en rekke parafraaser på farens bilde, hvorav ett hadde tittelen *Verdens sentrum*.⁴⁷

Slik skriver Trygve Nergaard det i sin bok *Bilder av Per Krohg* fra år 2000 hvor han går inn på selve betydningen av Krohgs bilde *I baljen*, og hvordan Per Krohg selv har tolket dette bildet. Både Oda og Christian Krohg kom fra gode, borgerlige familier. De var begge blant

⁴³ Thue, *Christian Krohg*, 174; Trygve Nergaard, *Bilder av Per Krohg* (Oslo: Aschehoug, 2000), 9, 10.

⁴⁴ Nergaard, *Bilder av Per Krohg*, 9.

⁴⁵ Erik Mørstad, ”Bryllup og ekteskap som tema i Christian Krohgs malerier”, I *Kunst og Kultur* 75 (4) 1992, 230-237 (Oslo: Universitetsforlaget/Gyldendal, 1992), 236.

⁴⁶ Nergaard, *Bilder av Per Krohg*, 14, 15.

⁴⁷ Nergaard, *Bilder av Per Krohg*, 14.

Kristianiabohemens ledende skikkelser. Flere av de bohemaktige kunstnerne hadde et anstrengt forhold til det borgerlige familieliv, men Christian Krohgs maleri *I baljen* vitner om noe helt annet.⁴⁸ Selv om han og Oda etter at de giftet seg og fikk Per, ble mer innstilt på å skape et mer stabilt og tradisjonelt familieliv ble det likevel ikke slik med det første. I løpet av 1890-årene var de stadig ute på reise, og ofte var Oda og Christian utenlands hver for seg. Når foreldrene var på reisefot var barna ofte hos Christian Krohgs to ugifte søstere Helene og Amalie. Fra 1897 var det brudd i samlivet mellom Oda og Christian. Oda hadde innledet et forhold med Gunnar Heiberg som hun delvis bodde sammen med fire år i Paris. Da Oda bodde disse årene i Paris flyttet Per til Oda og gikk på skole der. Da forholdet til Heiberg tok en endelig slutt i 1901, flyttet familien Krohg sammen igjen. Dette betydde at barna kom inn i en tryggere tilværelse enn på mange år. På 1890-tallet hadde familien levd et urolig liv uten noe stabilt familiesamhold, og barna hadde levd i en stadig frykt for at familien skulle oppløses.⁴⁹ Ifølge Nergaard formet ”Den ideale forestilling om kjernefamiliens nære samhold [...] seg som en lengsel hos [Per] i barneårene”⁵⁰.

I baljen viser ikke til kjernefamilien, men til den utvidede familie. I bildet *I baljen* ser vi mor, tante, halvbror, svoger, barnepleieren og kusine. Tar man sosiologen David Cheals definisjon til betraktning, består en utvidet familie av familiemedlemmer fra flere generasjoner, og i tillegg behøver ikke nødvendigvis alle familiemedlemmene å være knyttet sammen gjennom blodsband. I dette maleriet finner man familiemedlemmer fra flere generasjoner og hushjelpen og barnepleiersken er medlemmer av familien ut ifra den praktiske hjelp og støtte de gir, og ikke gjennom blodsband. Den store familiegruppen som *I baljen* fremstiller, faller derfor godt inn under definisjonen på en utvidet familie.

⁴⁸ Fosli har i sin bok *Kristianiabohemen: Byen, miljøet, menneska* viet et helt kapittel til Christian Krohg som han kaller ”Christian Krohg: bohemkretsens storborgar og æresmedlem”. Han skriver at ”Christian Krohg er nest etter Jæger den mest kjente bohemen i 1880-åras Kristiania”. (Fosli, *Kristianiabohemen*, 371.) Slik jeg oppfatter Fosli i dette kapittelet så mener han at grunnen til at Krohg blir så sterkt knyttet til Kristianiabohemen, er mye takket være Krohgs vennskap med Jæger. Ifølge Fosli var Krohg ingen aktiv eller intensjonell bohem, han var rettere sagt et mer perifert medlem. Krohg mottok stigma når han var så nært knyttet til den stigmatiserte og skandaliserte Jæger. Det er kanskje derfor Krohg av de fleste blir oppfattet som bohem. Krohg kom fra en storborgarlig bakgrunn, og han var på mange måter slik som Fosli skriver det når han i sin tekst referer til hva Pola Gauguin har sagt om Krohg, og som Fosli synes å enes i; en ”borgerlig innstillet” mann. (Fosli, *Kristianiabohemen*, 371, 373, 378, 379.) Fosli skriver videre at ”Christian Krohg ville ikkje ha hamna i noko som likna bohemstriden utan gjennom vennskapen med Hans Jæger. Krohg mangla både hatet til ’samfunnet’, til slekta si, til foreldra sine, til hovudstaden, og til det borgarlege i seg sjølv, [...] eit samfunn som han var så djupt integrert i”. (Fosli, *Kristianiabohemen*, 371.) Fosli beskriver Krohg som splittet, en mann med borgerlig kropp og et radikalt sinn, hvor det radikale egentlig aldri nådde fullstendig igjennom den borgerlige Krohg. (Fosli, *Kristianiabohemen*, 374.)

⁴⁹ Nergaard, *Bilder av Per Krohg*, 9, 15, 16, 17, 18.

⁵⁰ Nergaard, *Bilder av Per Krohg*, 15.

2.2 Beskrivelse av *I baljen*

I baljen fremstiller stuen i et borgerlig hjem. Hvor seks av Christian Krohgs familiemedlemmer står rundt en balje. Badebaljen som ser ut til å være av kobber og innvendig emaljert, er plassert på en rødmalt stol. Baljen og barnet befinner seg i bildets sentrum. Personenes blikk og bevegelser indikerer at alle personene i bildet har rettet all sin oppmerksomhet mot dette barnet. Det er en ferm kone som forsiktig bader lille Per. Om denne konen er jordmoren, barnepasseren eller ammen er man usikker på. En lyshåret pike i bildets forgrunn drar den gamle konen i forklet, denne piken har både blitt identifisert som Lyder Bruns datter Astrid og som Odas datter fra Odas ekteskap med Jørgen Engelhart, nemlig Sascha. Helt til venstre i bildets forgrunn står Odas søster, Bokken Lasson, i rødrutete skjorte med ryggen til betrakter. Man er i tvil om denne unge kvinnen kanskje heller er en hushjelp. De hverdagslige, nøkterne klærne kan peke i retning av nettopp dette. I mellomgrunnen står Oda, i lyseblå kjole, Oda holder en såpeskål i sin høyre hånd mens hun lener seg mot den rødmalte stol hvor baljen er plassert på.⁵¹ At Oda er barnets mor, understrekes ved hjelp av blomstene i vinduet som danner nærmest en glorie rundt hodet hennes. Erik Mørstad går nærmere inn på symbolikken av blomstene som befinner seg over Odas hode.

Jeg identifiserer den ene blomsten som myrt. Dette er ekteskapets blomst, fordi den tradisjonelt er del av den krans som kvinner bærer på brudesløret. Den andre er japansk lykt, en plante i stuelønnfamilien. Her kan man trygt konkludere med å si at blomstervalget forsterker bildets symbolkarakter.⁵²

I Krohgs bilde *Syk pike* fra 1880-81 gjør Krohg også i dette bildet bruk av blomstersymbolikk. Den visne rosen i pikens fang er et symbol på død, rosen er i ferd med å dø akkurat som piken. Den tradisjonelle blomstersymbolikken ble vanlig igjen i malerkunsten på slutten av 1800-tallet. Flere kunstnere på denne tiden benyttet seg av denne typen symbolikk.⁵³ Vi finner blomstersymbolikk også i andre familiebilder i denne perioden (ill. 14).

Under Odas venstre arm står hennes sønn Fredrik (fra hennes tidligere ekteskap med Engelhart), som også ble kalt for Ba. Ba følger nøye med på barnet i baljen. Til høyre i bildets bakgrunn lener Lyder Brun seg over et skjerm Brett, som det henger noen klær på, mens han følger med på

⁵¹ Mørstad, "Bryllup og ekteskap som tema i Christian Krohgs malerier", 236, 237; Thue, *Christian Krohg*, 174; Oscar Thue og Ingeborg Wikborg, *Christian Krohg: Nasjonalgalleriet 2. mars – 24. mai 1987* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987), 180, 181.

⁵² Mørstad, "Bryllup og ekteskap som tema i Christian Krohgs malerier", 236.

⁵³ Marit Ingeborg Lange, "Barn og Barndom: Norske barnportretter sett i lys av den europeiske tradisjon", I *Portrett i Norge*, red. av. Janike Sverdrup Ugelstad, 66-85 (Oslo: Labyrinth Press – Norsk Folkemuseum, 2004), 85.

det som skjer. Lyder Brun er familiens svoger og barnets ene fadder.⁵⁴ Det er det nyfødte barnet, Per, omsorgen gjelder i maleriet *I baljen*. Det har kommet ett nytt familiemedlem inn i familien og familiemedlemmene er nysgjerrige på sitt nye medlem. *I baljen* fremstiller familiens glede over det nye familiemedlemmet.

Det strømmer lys inn fra de to vinduene til venstre, men det er også lyskilder utenfor billedrommet. Det virker som det er flere vinduer i stuen som vi ikke ser, spesielt ut ifra det lyset som faller på ryggen til Odas søster, Bokken Lasson, helt til venstre i bildets forgrunn og lyset som faller på det blonde håret til Lyder Bruns datter Astrid, som nærmest forgyller håret hennes. Sollyset fra vinduene spiller over interiør, figurer, klærne deres også videre og fyller hele rommet med en intens lyskraft. Lyset fra vinduene reflekterer i veggene og løser opp formene, konturene. Koloritten i bildet domineres av forskjellige toner av blått og grønt med innslag av rødt, gult, kobber og hvitt. Lyset virker inn på fargene og får frem forskjellige toner i fargene. Det er tydelige penselstrøk i bildet, ser ut som Krohg har malt i relativt raske og hurtige bevegelser. Den klare inndeling av forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn og ikke minst de perspektiviske linjene i tregulvet gir dybde og romfølelse til bildet. Tilskuer får motivet, selve handlingen veldig nært inn på seg og flere av figurene avskjæres av rammekanten. Det er en momentan iscenesettelse. Det er akkurat som betrakter selv står inne i stuen og iakttar det som skjer og er deltaker til handlingen. Betrakteren befinner seg på malerens ståsted.

2.3 *I baljens* plassering i forhold til familieportrettets tradisjon

Familieportrettet var opprinnelig et religiøst motiv med utgangspunkt i *den hellige familie*. Den hellige familie ble en inspirasjonskilde for det verdslige familieportrettet.⁵⁵ Innenfor familieportrettet har det vært en lang tradisjon at det er kjernefamilien som har vært i fokus.⁵⁶ Selv om *I baljen* ikke viser til en kjernefamilie har den likevel tydelige referanser til hvordan den hellige familie tradisjonelt har blitt fremstilt innenfor kunsthistorien. Erik Mørstad gjør oss oppmerksom om denne likheten:

⁵⁴ Mørstad, "Bryllup og ekteskap som tema i Christian Krohgs malerier", 236.

⁵⁵ Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 88; Karin Sidén, "Familjen", I *Ansikte mot Ansikte: Porträtt från fem sekel*, red. av Görel Cavalli-Björkman, 163-185 (Stockholm: Nationalmuseum, 2001), 166.

⁵⁶ Sidén, "Familjen", 163.

Ja, som den billedvante mann Krohg var, er det nokså sikkert at han erkjente eller intuitivt forstod at *I baljen* lett forbindes med forskjellige visuelle fremstillinger av Jesus-barnet fra renessansens og barokkens kunsthistorie, eksempelvis fødselsscenen, opptrinnet i stallen og lignende motiver.⁵⁷

For å undersøke dette nærmere har jeg gjort et utvalg av noen malerier som tar utgangspunkt i Kristi fødsel, fødselsscenen fra stallen og den hellige familie. Jeg foreslår dette som et komparativt materiale som jeg antar som relevant i denne sammenheng. Det er ikke akkurat disse bildene Krohg har blitt inspirert av, men denne typen bilder. Alle de seks personene som står rundt baljen retter sin oppmerksomhet mot den nyfødte Per gjennom sine blikk og bevegelser. Den fullstendige oppmerksomheten rundt det nyfødte barnet fremstilles også i maleriene av de italienske malerne, Antonio Allegri Correggio og hans verk *Kristi fødsel – Den hellige natt* (ill. 3) som dateres omkring år 1530 og den kjente barokke kunstneren Caravaggio og hans bilde *Kristi fødsel (Den hellige familie med St. Frans av Assisi og St. Laurentius)* (ill. 4) fra ca. 1608-09. I begge maleriene er det ikke bare menneskene som vier sin oppmerksomhet og beundring mot Jesus-barnet, men også dyrene og englene. I Correggios *Den hellige natt* er Jesus-barnet i bildets sentrum, liggende i krybben. Mens diebarnet Per, i likhet med Kristus, er også plassert i sentrum av bildet. Badebaljen kan forstås som krybben, og Per er bildets hovedperson akkurat som Jesus-barnet. Krohgs svoger, Lyder Brun, betrakter badeseansen på avstand. Og ifølge Mørstad ”vikles [Lyder Brun] rollen som den tilbaketrukne Josef”⁵⁸. Den flamske maleren, Peter Paul Rubens, har malt den hellige familie mange ganger. Ut ifra tre ulike bilder hvor Rubens har den hellige familie som motiv (ill. 5, 6 og 7), fremstilles Josef i alle tre bildene tilbaketrukket i bakgrunnen, han er den stille tilbaketrukkede iakttaker. Spesielt i den versjonen til Rubens som befinner seg i North Carolina Museum of Art (ill. 5), hvor Josef står i bakgrunnen bak et søylerekkverk, er det umulig å ikke legge merke likheten med Krohgs svoger som står bak skjermbrettet. Døperen Johannes fremstilles ofte i scener av den hellige familie, noe som først oppstår i den italienske renessansekunst og som ble veldig vanlig i italiensk maleri på 1500 og 1600-tallet. Han fremstilles som et barn ikke så veldig mye eldre enn Jesus selv. Johannes viser sin respekt, tilbedelse og beundring overfor Jesus-barnet, selv om de begge er i en purung alder.⁵⁹ Ba som står under sin mors arm med sin ene hånd på baljen ser beundrende på sin lillebror, og har derfor strukturell likhet med døperen Johannes i Rubens sitt bilde i Palazzo Pitti samlingen i Firenze (ill. 6), hvor jomfru Maria holder sin ene arm rundt Johannes, som står helt opptil Jesus-barnet og krybben i sin gjenkjennelige dyreskinnstunika, og tilber han med foldede hender. Med

⁵⁷ Mørstad, ”Bryllup og ekteskap som tema i Christian Krohgs malerier”, 236, 237.

⁵⁸ Mørstad, ”Bryllup og ekteskap som tema i Christian Krohgs malerier”, 237.

⁵⁹ James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art: Introduction by Kenneth Clark* (London: John Murray (Publishers), 1996), 172, 334.

dette får Ba rollen som Johannes mens Oda får rollen som jomfru Maria. Denne nysgjerrigheten overfor det nyfødte barnet, som spesielt Lyder Bruns datter Astrid uttrykker ved å dra jordmoren i forklet, finner vi også igjen i et annet bilde av Rubens, nemlig *Den hellige familie med St. Frans* (ill. 7), hvor Johannes drar Kristus-barnet i beina. Den komparative analysen jeg nå har gjort mellom *I baljen* og noen av renessansens og barokkens bilder som omhandler Kristi fødsel, fødsels scenen fra stallen og den hellige familie, viser at Krohg var inneforstått med de standard ikonografiske løsninger på dette motivet. Denne ikonografiske fortroligheten var en frukt av hans kunstneriske bakgrunn og utdanning.

I familiebildene i den førmoderne tid var hustru og barn underordnet et patriarkalsk herredømme, de var underordnet faren som var familiens overhode. Figurene var som oftest hierarkisk oppstilt, og faren med en prominent plass for å vise sin posisjon som familiens patriark. Men det er likevel ikke helt korrekt å si at det bare var i den førmoderne tid at familiebildene fremstilte patriarkalsk dominans, dette var noe som vedvarte helt frem til slutten av 1800-tallet. I løpet av 1800-tallet skildret mange av borgerskapets familiebilder den patriarkalske familie.⁶⁰ Den rike kjøpmannsfamilien *Familien Knudtzon* (ill. 8) fra Trondheim fikk malt sitt familieportrett i 1795 av kunstneren Elias Meyer.⁶¹ I dette maleriet får man raskt øye på familiens patriark, faren er den eneste som står oppreist og han er godt synlig i sin røde jakke. Han har den prominente plassen i sentrum av bildet sammen med sin kone, mens deres barn flankerer dem på hver sin side. I maleriet *I baljen* er det det nyfødte barnet som har fått den mest prominente plassen (i sentrum av bildet). Faren er ikke synlig til stede. Den eneste mannen som er til stede er Krohgs svoger som er godt plassert i bildets bakgrunn. Med et så lite fokus Krohg har lagt på han, gir han ikke noe inntrykk av å være familiens overhode. Det er i hvert fall ikke det som er hovedintensjonen bak dette bildet.

Familiebildene i den førmoderne tid var preget av en religiøs kontekst, noe som førte til at alle familiemedlemmene, inkludert *pater familias*, var alle underordnet Gud, en sterkere makt, det guddommelige. I slike eldre familieportretter var det viktig å fremstille familiens fromhet og hengivenhet. Det var forskjellige metoder å uttrykke familiens gudfryktighet på; for eksempel ved at noen av familiemedlemmene knelte, leste Bibelen også videre (ill. 9).⁶² I Krohgs verk *I baljen*

⁶⁰ Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 88; West, *Portraiture*, 108, 110; Sidén, "Familjen", 168.

⁶¹ Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 90.

⁶² Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 88; West, *Portraiture*, 108.

er det ingen av familiemedlemmene som uttrykker noen religiøs gudfryktighet eller fromhet. Det er ingen trosforestillinger eller Guds-henvendelse i dette bildet, men mer en uformell hverdagslighet.

I *baljen* viser til familieførøkelse og til familiens nye medlem. Et viktig trekk som kommer inn ved familieportrettene er det dynastiske formålet, det vil si hentydningen til fortsettelsen av familielinjen. Grunnet den høye barnedødeligheten i Europa i middelalderen og i den tidlige moderne tid ble barn betraktet som en dyrebar men svært skjør del av familien. I disse tidlige familieportrettene ble flere generasjoner av slekten representert, og de understreket viktigheten av at barna førte familielinjen videre. Den dynastiske natur mellom foreldre og barn ble fremhevet. Portretter av fedre og sønner for eksempel kunne legge vekt på sønnens rolle i å ta over farens karriere (ill. 38), alt for å henvise til at slekten og familien skulle bli ført videre.⁶³ Jeg ser ikke at Krohg har lagt vekt på en dynastisk natur mellom foreldre og barn (som påpeker at barna skal overta foreldrenes roller) i sitt bilde *I baljen*. At det skjer en familieførøkelse er tydelig, men at det har vært noe dynastisk mål som ligger til grunn for dette bildet, er mindre trolig.

Nederlenderen Anthony van Dyck fikk stor betydning for utviklingen av familiemotivet. Han frigjør familieportrettet fra den religiøse konteksten som hadde vært vanlig i de aller tidligste familiebildene. Det nederlandske portrettmaleri fikk stor betydning for familieportrettets utvikling.⁶⁴ Fra 1600-tallet og utover begynte mange av familieportrettene å uttrykke noe om forholdet, relasjonene familiemedlemmene imellom. Familieportrettene var ikke lenger bare offentlige representasjoner hvor det hierarkiske innenfor familien ble fremhevet, uformelle private aspekter ble også fremhevet, slik som familiemedlemmenes forhold til hverandre. Familieportrettets ikonografi utviklet seg slik at familien ofte var fremstilt som om de var samlet omkring en beskjeftigelse. Malerier av denne typen har fått betegnelsen *konversasjonsstykker*. Familiemedlemmene er klar over hverandres tilstedeværelse og de kommuniserer med hverandre. Vi kan ofte se at de gjør noe sammen gjennom deres attributter. Det kan være helt uformelle, naturlige beskjeftigelser som å spille musikk, spille spill, drikke te og promenere i naturen. Beskjeftigelsen kan enten være ute eller innendørs. Det var i Nederland og Flandern på 1600-tallet og i England på 1700-tallet at konversasjonsstykket vokste frem. I England var det kunstnere som Reynolds, Gainsborough og Hogarth som brukte denne løsningen når de malte

⁶³ West, *Portraiture*, 116, 117.

⁶⁴ Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 89; Sidén, "Familjen", 163, 166.

familieportretter (ill. 10), mens i Flandern var det blant annet kunstnere som Rubens og Jordaens.⁶⁵ Den uformelle interaktiviteten som vi finner i disse konversasjonsstykkene finner vi også i bildet *I baljen*. Det at alle familiemedlemmene er med på å bade lille Per skaper enhet over denne gruppen med forskjellige mennesker, Krohgs familiemedlemmer representeres i harmoni og samhørighet med hverandre. De er oppmerksomme på hverandres tilstedeværelse, og forholdet, relasjonen mellom de ulike familiemedlemmene, kommer frem; Oda holder sin sønn kjærlig inntil seg og Astrid føler seg trygg på barnepleiersken og drar henne i forklet. Krohgs familiebilde er malt i konversasjonsstykkets ånd. Det tidligere nevnte bildet *Familien Knudtzon* (ill. 8) av Elias Meyer fra 1795 er også et godt eksempel på et konversasjonsstykke. I likhet med *I baljen* er det også her et samspill mellom familiemedlemmene. Noen av søsknene spiller spill og jager hverandre, mens andre spiller musikk. Det lille barnet som sitter på morens fang vil ha oppmerksomhet fra sin far, mens faren gir etter. En pike holder sin bror på skulderen også videre. Kontakten og følelsene familiemedlemmene har overfor hverandre får Meyer frem gjennom blikk, bevegelser og kroppsspråk. (Familiemedlemmene fremstilles i samhørighet med hverandre gjennom dette harmoniske samspillet).

2.4 I baljen sett i sammenheng med andre samtidige bilder av familier

2.4.1 Østenfor sol og vestenfor måne (1887) av Christian Krohg

I Krohgs *Østenfor sol og vestenfor måne* (ill. 11) har Krohg i likhet med *I baljen* valgt å male sin egen familie. I begge maleriene kommer man inn i familien Krohgs intime og private sfære. I *Østenfor sol og vestenfor måne* har Krohg malt sin kone Oda lesende for sine to barn fra sitt tidligere ekteskap.⁶⁶ Oda var Christian Krohgs mest anvendte modell i perioden 1885 til 1893.⁶⁷ Krohg brukte sin egne familiemedlemmer mye som modeller. Han malte barna (både Odas barn og deres felles barn), Odas søstere og sin tante Marie.⁶⁸

Både *Østenfor sol og vestenfor måne* og *I baljen* er kjærlige avbildninger av mødre og barn hvor mødrene gir sine barn ømhet og kjærlighet. I *Østenfor sol og vestenfor måne* har Oda satt seg helt inntil barnas seng, hun sitter rolig og leser for dem. Oda lener seg mot barna og de lener seg mot

⁶⁵ Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 89; Sidén, "Familjen", 167, 168; West, *Portraiture*, 110, 111.

⁶⁶ Thue, *Christian Krohgs Portretter*, 37, 38.

⁶⁷ Mørstad, "Bryllup og ekteskap som tema i Christian Krohgs malerier", 234.

⁶⁸ Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 98; Thue, *Christian Krohgs Portretter*, 36; Thue, *Christian Krohg*, 175, 177, 179, 193, 194.

henne. Mor og barn knytter seg til hverandre. Det er barna som får hennes fulle oppmerksomhet og omvendt. Krohg har i dette bildet vektlagt det følsommessige og intime båndet mellom mor og barn og morskjærligheten kommer klart til uttrykk i dette bildet (ved at Oda tar så godt vare på dem). I likhet med *Østenfor sol og vestenfor måne* mottar også barna i bildet *I baljen* ømhet og kjærlighet. Kvinnene og barna står tett inntil hverandre, Odas morskjærlighet visualiseres blant annet ved at hun holder sin eldre sønn Ba omsorgsfullt inntil seg. Oda og de andre kvinnene smiler og utstråler glede, vi aner til og med et lite smil hos Ba. Med maleriet *I baljen* gir Krohg et bilde av en lykkelig familie, og her fremstilles både morens og de andre familiemedlemmenes varme følelser og kjærlighet overfor familiens nye medlem som kommer frem både ved gleden de viser overfor lille Per, og gjennom all den fokus de retter mot han. I begge verkene er det følelser og intimitet familiemedlemmene imellom.

I både *Østenfor sol og vestenfor måne* og *I baljen* er det fokus på barn. Den nyfødte Per er *I baljens* hovedperson. De to noe eldre barna, Ba og Astrid, tildeles også en markant plass i maleriet *I baljen*. De får være delaktige i handlingen, de får være med på det som skjer. Ba og Astrid oppfører seg som små barn gjør; de uttrykker nysgjerrighet, lekenhet og utålmodighet. I likhet med *I baljen* er også fokuset rettet mot barna i *Østenfor sol og vestenfor måne*. Hovedfokuset ligger på Sascha og Ba, på barnets fantasiverden.

I begge bildene kommer kvinnens og hennes rolle som mor frem. Men *Østenfor sol og vestenfor måne* har kanskje likevel en enda tydeligere synliggjøring av morsrollen enn det *I baljen* har. Det som spesielt kommer frem i verket *I baljen*, er den kjønnsmessige rollefordelingen mellom mann og kvinne. Lyder Brun er passiv og betrakter badeseansen på avstand, mens det er kvinnene som virkelig er delaktige i badingen av det lille barnet. Det var kvinnen som hadde hovedansvaret for hjem og barn og som først og fremst tok seg av barnas behov.

Teknikken Krohg har brukt i de to maleriene, er veldig forskjellig. I verket *I baljen* har Krohg malt med en ”fri impressiv teknikk” som er en betegnelse Oscar Thue bruker i sin bok *Christian Krohg* (1997) om de bildene Krohg malte sommeren 1889 i Åsgårdstrand.⁶⁹ At Thue ikke definerer *I baljen* som impresjonisme kan ha en sammenheng med at Krohg ikke betegnet seg selv som impresjonist jamfør hans artikkel ”Impresjonistene” fra 1889.

⁶⁹ Thue, *Christian Krohg*, 174.

Dette kan man nettopp tydelig se deroppe i Kunstforeningen. Den kalles en utstilling av nordiske og franske impresjonister. Det er galt. Det er bare de franske som er det i ordets sanne betydning. De nordiske er det bare halvt, det vil si slett ikke. Selv ikke Philipsen og ikke engang Werenskiold. Vi har lært en del av impresjonistene, men ikke det allerverdensligste [...].⁷⁰

Jeg tolker Thues uttrykk ”fri impressiv teknikk” som at Krohg med bildet *I baljen* har malt med en impresjonistisk teknikk, og at bildet har impresjonistiske kjennetegn uten at Thue hverken omtaler Krohg som en impresjonist eller verket som impresjonisme, jeg forstår derfor Thues uttrykk som moderat impresjonisme. Krohg har forsøkt å fange det umiddelbare inntrykk, med dets lys, atmosfære og den virkning lyset har på fargene, Krohg har malt i henhold til naturalismens/impresjonismens idealer. Mens verket *Østenfor sol og vestenfor måne* derimot har en nyromantisk karakter. Dette verket er mye mer stilisert med fastere konturer og former enn det *I baljen* har. I ulikhet med *Østenfor sol og vestenfor måne* har *I baljen* mye tydeligere, hurtigere penselstrøk, en dristigere avskjæring av figurene og motivet er nærmere betrakter, altså en mer impresjonistisk malemåte (alt konsentrert om inntrykket). Eventyrtittelen *Østenfor sol og vestenfor måne*, Odas store slagskygge på veggen, soverommets mørke kriker og kroker og den dypstemte koloritten gir bildet et fantasiaktig og suggestivt preg.⁷¹ Selv om Krohg i begge verkene har hentet sitt motiv fra sin hjemlige og dagligdagse omgivelser og har tatt utgangspunkt i et øyeblikk fra familiens liv, akkurat i det familien bader det nyfødte barn eller når Oda leser for sine to barn og hvordan de lever seg inn i eventyret, så har likevel *I baljen* et mye mer øyeblikkspreg, og dette skyldes mye den teknikken Krohg har brukt. Med sitt verk *I baljen* er det det umiddelbare, spontane inntrykk fra familiens liv Krohg har prøvd å gripe, mens i *Østenfor sol og vestenfor måne* er det selve stemningen han har funnet malerisk.

2.4.2 Family Reunion (1867) av Frédéric Bazille

Den franske kunstneren Frédéric Bazille brukte også sin egen utvidete familie som motiv akkurat som Krohg. Men i ulikhet med den norske maleren har Bazille med seg selv i sitt bilde av familien, stående helt ytterst til venstre. I Bazilles verk *Family Reunion* (ill. 12) fra 1867 har han malt sine familiemedlemmer på en terrasse i nærheten av Montpellier. Bazille som tilhørte den øvre middelklasse, og hvor man i dette verket nettopp ser en representasjon av en familie fra overklassen, har her bestemt avvist den auraen av sentimentalitet eller nostalgi som for de fleste

⁷⁰ Holger Koefoed og Oscar Thue, ”Impresjonistene”, I *Kampen for tilværelsen/Christian Krohg*, red. av. Holger Koefoed og Oscar Thue, 40-41 (Oslo: A-Gruppen Bok og Papir med tillatelse fra Gyldendal Norsk Forlag, 1989), 41.

⁷¹ Thue, *Christian Krohg*, 171.

er en helt uatskillelig del av familien.⁷² Dette er et klart skille fra den følsomheten og kjærligheten som så tydelig kommer til uttrykk i Christian Krohgs bilde *I baljen*. Bazilles familiebilde virker for det første mer oppstilt og arrangert, mens Krohgs bilde har en betraktelig mer øyeblikkskarakter. Den komponerte grupperingen, den veldige roen, stivheten vi finner i Bazilles familiescene, livet stoppet opp som for fotografen, er et statisk element⁷³ og ikke minst et skille fra *I baljens* momentanitet. I Bazilles *Family Reunion* er moren en mer autoritær og dominerende figur enn Oda er i Krohgs *I baljen*. Selv om man får godt øye på hvem som er moren i Krohgs maleri, så utstråler moren i Bazilles verk en mer selvsikkerhet og viktighet i forhold til de andre figurene i bildet. Til tross for denne ulikheten skaper likevel begge familiebildene et ekte sosialt og visuelt dokument på familielivets realitet for denne perioden. De viser den konkrete virkeligheten til den moderne tid og familie.⁷⁴

I Bazilles *Family Reunion* utspiller det seg en stemning av ro og stillhet som grenser mot *tristesse*. Dette er i sterk motsetning til Krohgs verk som helt klart fremstiller glede og en lykkelig familie. Figurene, spesielt ansiktene hos Bazille har noe stivnet over seg. Figurene står klart frem fra bakgrunnen, de er dominante i forhold til omgivelsene.⁷⁵ I maleriet *I baljen* går Krohgs familiemedlemmer mye mer i ett med omgivelsene og interiøret. Bazilles *Family Reunion* kan forstås som et tidlig impresjonistisk verk. Bildet ble malt i 1867. Gruppeportrettet til Bazille viser spor av det man kaller impresjonistisk teknikk. Her kommer de maleriske problemer som opptok impresjonistene frem: hvordan male figurer i friluft, omgivelser som er opplyst i ulike grader, delvis i sterkt sollys, delvis i skygge.⁷⁶ Dette var også maleriske problemer som opptok Krohg, noe som kommer til uttrykk i bildet *I baljen*. Sollyset som strømmer inn fra vinduene påvirker interiør og figurer og lyser opp noen områder i interiøret sterkere enn andre, sollyset får frem de forskjellige tonene i fargene, løser opp formene også videre. Refleksene fra sollyset som faller på den blå tapeten minner mye om de sterkt opplyste flekkene på bakken i Bazilles verk som kommer av sollysets filtrering gjennom kastanjetreets blader. Frédéric Bazille som så mange andre kunstnere på den tiden, var inspirert av fotografiet og brukte fotografiet som hjelpemiddel for sine malerier. Den frosne effekten som Bazilles bilde har, kan skyldes den kjennskap han hadde til fotografiet. Bazilles familiemedlemmer er som sagt oppstilt som om de

⁷² Nochlin, *Realism*, 197, 198.

⁷³ Nathaniel Harris, *The Impressionists* (Middlesex, England: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1984), 83.

⁷⁴ Nochlin, *Realism*, 198.

⁷⁵ Harris, *The Impressionists*, 83, 84.

⁷⁶ Belinda Thomson, *Impressionism: Origins, Practice, Reception*, Thames & Hudson world of art series (London: Thames & Hudson, 2000), 93.

er hos fotografen, de poserer for sitt portrett. Det hele minner mye om et samtidig familiefotografi.⁷⁷ Krohg var også påvirket av fotografiet og brukte fotografiet som hjelpemiddel i flere tilfeller.⁷⁸ Men i Krohgs bilde derimot finner vi mer av fotografiets tilfeldige utsnitt av livet, dristig avskjæring og snapshot virkning.

Bazilles verk er mer utpenslet, veldig detaljert, spesielt i kastanjetreets bladverk. I kontrast til Krohgs maleri som er mer skisseaktig i sin utføring. Dette resulterer i at Bazilles *Family Reunion* har en mer atelier-aktig effekt. Man vet at Bazille gjorde mye forarbeider i sitt studio, han malte delvis utendørs, men gjorde den siste finpuss i atelieret.⁷⁹ *I baljen* bærer mer preg av at den er malt på stedet. Krohg har jobbet hurtig, han har malt i tydeligere, raskere penselstrøk enn Bazille, alt for å fange det raskt forandrende lysets påvirkning på interiør og figurer.

Maleriet til Bazille har en hierarkisk oppdeling av familiemedlemmene ved at moren og faren tildeles den mest prominente plassen med de yngre medlemmene stående eller sittende rundt omkring, begge to sittende med selvsikre uttrykk i bildets forgrunn.⁸⁰ Aner derfor et patriarkalsk hierarki som vi ikke finner lignende i bildet *I baljen*. De ulike kjønnsrollene mellom mann og kvinne derimot, fremstilles tydelig av Krohg i motsetning til Bazille.

2.4.3 *The Cradle* (1872) av Berthe Morisot

The Cradle (ill. 13) ble vist på den første impresjonistiske utstilling i 1874. I dette bildet har Morisot malt sin søster Edma sittende ved sitt barns vugge. Betrakter får et intimt innblikk inn i soverommet. Edma Pontillon hadde med sine barn sittet mye modell for Morisot, Edma var Morisots favorittmodell.⁸¹ I samsvar med *I baljen* er det i dette bildet hovedfokus på et lite barn. Hos Morisot ligger barnet i en vugge i stedet for i en balje. Selv om det er færre figurer i Morisots maleri, kun mor og barn, enn det er hos Krohg, dreier handlingen seg stort sett om det samme. Edma vier all sin oppmerksomhet mot sitt lille barn akkurat som familien Krohg gjør overfor sitt nye familiemedlem. I begge verk rettes alle blikk og bevegelser mot barnet, barnet er hovedpersonen. Edma beundrer sin lille datter, Blanche, som ligger delvis skjult under vuggens tylopphengning. Hun beskytter sitt barn mot oss ved at hun forsiktig holder i tyttet. De rosa

⁷⁷ Thomson, *Impressionism*, 93, 94; Nochlin, *Realism*, 198.

⁷⁸ Thue, *Christian Krohg*, 147.

⁷⁹ Thomson, *Impressionism*, 95; Harris, *The Impressionists*, 84.

⁸⁰ Nochlin, *Realism*, 198.

⁸¹ Harris, *The Impressionists*, 203; Thomson, *Impressionism*, 163.

silkebåndskanter avslører barnets kjønn. For betrakter er barnets ansikt uklart og tåkete, men Edma derimot ser sin datter helt tydelig og hun betrakter henne rolig og reservert. Edma har en mer reservert og stillferdig gransking av sitt barn enn det Oda har i bildet *I baljen*. Edma synes ubevisst å speile datterens bevegelser, med sin høyre hånd på vuggen og den venstre hånden på kinnet.⁸² Begge bildene viser kjærlighet overfor barnet. Morisot har portrettert menneskelige, intime og varme følelser i likhet med Krohg. Det jeg bemerker meg ved maleriet *The Cradle* er at kunstneren har ikke fremstilt noe av interiøret, omgivelsene ellers rundt i rommet. Det er bare vinduet, vuggen og stolen Edma sitter på som Morisot har vært opptatt av å male. Til gjengjeld er det ingen andre forstyrrende elementer som kommer inn og det er heller ingen andre figurer rundt. Mor og barn er i Morisots verk malt nesten helt opptil billedplanet, noe som gjør at det blir enda kortere avstand mellom betrakter og mor og barn enn i bildet *I baljen*. Alt dette fører til at det blir en sterkere poengtering av mor og barn, og morskjærligheten i Morisots maleri. Kvinnens rolle som mor kommer derfor sterkt til uttrykk hos Morisot. Krohg har som nevnt i sitt bilde *I baljen* malt at barna hovedsakelig var kvinnenes ansvar og oppgave som også er i tråd med Morisots fremstilling. Moderskapet lyses også frem av Krohg, Odas oppgave som mor, hun viser følelsesmessig omsorg overfor sine barn. Likevel har Morisot etter min oppfatning en enda mer fremtredende vektlegging av morsrollen og det helt spesielle båndet som er mellom mor og barn, siden det kun er mor og barn som her er malt. Morisot var interessert i de emosjonelle konsekvenser av moderskapet, og i flere av hennes fineste malerier ser man at det er spesielt forholdet mellom mødre og døtre som interesserer henne.⁸³ Det er umulig å ikke se forbindelsen Morisots bilde *The Cradle* har med Mary Cassatts karakteristiske bilder av kvinner og barn. Cassatt var kjent som maleren av mødre og barn, hun avbildet moderskapet, den moderlige hengivenhet og det ømme og kjærlige forholdet mellom mor og barn med mesterlighet (ill. 39). Den franske kunstneren Pierre-Auguste Renoir hadde også flere malerier hvor han brukte mødre og barn som motiv. Sammen utstyrte de tre impresjonistiske kunstnerne Morisot, Cassatt og Renoir sine mor og barn motiver med ærlighet, naturlighet og stillferdighet.⁸⁴ Mange av de impresjonistiske maleriene er fylt med barn, moderlige motiver (med mødre og barn sammen) hvor kvinnens status som mor fremstilles, dette var populære temaer i den impresjonistiske sfære.⁸⁵

⁸² Anne Higonnet, *Berthe Morisot's Images of Women* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992), 120; Charles F. Stuckey og William P. Scott, *Berthe Morisot: Impressionist* (London: Sotheby's Publications, 1987), 50.

⁸³ Higonnet, *Berthe Morisot's Images of Women*, 157, 158.

⁸⁴ Todd, *The Impressionists at Home*, 97.

⁸⁵ Todd, *The Impressionists at Home*, 95, 97.

Morisot malte nesten ikke noe annet enn private, hjemlige motiver, og i disse bildene kommer den bourgeoisiske oppfattelse frem om kvinnens rolle som kone, mor og at det var kvinnens oppgave å holde i stand hjemmet. Anne Higonnet betegner dette nærmere som ”domestic femininity” i sin bok *Berthe Morisot's Images of Women*. Morisots bilder, og som man ser i bildet *The Cradle*, stemmer overens med samtidige oppfatninger om kjønn akkurat som Krohg mer eller mindre ubevisst har fått frem i sitt bilde *I baljen*.⁸⁶

Berthe Morisot var kjent for å være en svært moteriktig dame. Samtidens moteplansjer ga inspirasjon til mye av hennes kunst. Morisot tok til seg ideer fra moteverden til det intime hjemlige og daglige interiøret.⁸⁷ Fra slutten av 1860-tallet ble parisiske kvinner et moteriktig tema for unge malere, ikke bare for impresjonistene, men også de mer konservative malerne avbildet samtidige motebevisste kvinner. I disse bildene representerte kunstnerne den moderne feminitet. Morisots stil og tema utviklet seg i denne konteksten.⁸⁸ I *The Cradle* ser man Morisots forsiktig notering av den unge morens tidsriktige kjole med stripete mønster og blondkant, smykke i halsen og hår oppsats. Krohg har ikke en like forseggjort gjengivelse av Odas antrekk som Morisot har av sin søster. Oda er antrukket i en fin lyseblå kjole med en stor sølje eller brosjé i halsen. Krohg har ikke malt noen detaljer utover det. Oda har ikke noe særegen hårfrisyrer med pynt i håret eller noe spesielt mønster eller detaljer på kjolen slik som Edma har i bildet *The Cradle*.

The Cradle har et moment i seg som mange av de impresjonistiske interiørbilder hadde: nemlig hvordan lyset fra vinduet filtrerte gjennom lette gardiner, hvor gardinene fungerte som et gjennomskinnelig filter for lyset⁸⁹, et moment som vi også finner igjen i Krohgs bilde *I baljen*. Det naturlige lysspillet som kommer inn fra vinduet, virker inn over interiørets overflater, og skaper en rik atmosfære av funkende lys og farger; alt dette er i stor likhet med *I baljen*. Under bildets utføring har Morisot gjort en nøye observering samtidig som hun raskt har merket seg motivet med hurtige, lange og tydelige penselstrøk ikke så ulikt fra Krohg. Bortsett fra at Morisots bilde *The Cradle* har et enda mer skisseaktig preg enn Krohgs bilde *I baljen*, penselstrøkene er klart tydeligere og lengre, noe som gjør at detaljene i *The Cradle* kommer

⁸⁶ Higonnet, *Berthe Morisot's Images of Women*, 2, 79, 147.

⁸⁷ Thomson, *Impressionism*, 163, 165.

⁸⁸ Higonnet, *Berthe Morisot's Images of Women*, 123.

⁸⁹ Thomson, *Impressionism*, 160.

mindre frem. Morisot oppnådde det uposerte, naturlige utseende hun ønsket, hun ville ikke at bildene hennes skulle se oppstilte ut.⁹⁰ *The Cradle* som *I baljen* har en dristig avskjæring av motivet. Det skulle være et tilfeldig utsnitt av livet, og i dette henseende er det uten tvil koherens mellom *The Cradle* og *I baljen*, for begge verkene gir inntrykk av å være et tilfeldig utsnitt av familiens liv. Hos både Morisot og Krohg finner vi intimitet, naturlige følelser, naturlige modeller i avslappede, hverdagslige positurer i en ufornektelig samtidig setting.

2.4.4 All Happiness (ca. 1880) av Alfred Stevens

I bildet *All Happiness* (ill. 14) av den belgiske maleren Alfred Stevens er det blomsterbruken, plasseringen av moren og barnet ved vinduet, morens attributter og gjenstandene omkring henne som er oppsiktsvekkende når man sammenligner dette bildet med Krohgs bilde *I baljen*. I sentrum av dette interiørbildet sitter en ung mor med en baby på sitt fang, de blå silkebåndene får oss til å anta at dette barnet er en gutt. Her som *I baljen* får man et blikk inn i dagligstuen, salongen. I bakgrunnen sitter det en mann ved et skrivebord. Den skinnende giftingen på den unge kvinnens finger signaliserer ekteskapet mellom hun og mannen samtidig som hun også bindes sammen med barnet, ved at de begge i sin høyre hånd holder hver sin rosafarget rose plassert rett ovenfor hverandre, for å symbolisere det naturlige båndet mellom mor og barn. Stevens har differensiert det mannlige og kvinnelige område, og mannen og kvinnens ulike roller i likhet med Krohg. Med blomster omkring dem sitter kvinnen og barnet ved vinduet. Bokhyllen og skrivebordet avgrensner mannen fra sin kone og barn, han sitter opptatt med bøkene som sine maskuline og intellektuelle attributter.⁹¹ Han utpekes derfor som denne unge familiens forsørger og overhode. Symbolbruken i Stevens' familiebilde kan sees i sammenheng med den som er hos Krohg. De identiske rosene som kvinnen og barnet holder i hendene indikerer at kvinnen er barnets mor, mens Krohg har utpekt Oda som mor ved hjelp av blomstene (i vinduet) som danner en krans rundt hodet til Oda. Ekteskapet understrekes av Stevens gjennom den skinnende giftingen til den unge kvinnen, mens Krohg har benyttet seg av blomstersymbolikk hvor den ene blomsten over Odas hode tradisjonelt var en av de blomstene som kvinnen bar på brudesløret. Med sine verk poengterer både Krohg og Stevens moderskapet og ekteskapet som er de brikkene som i det store og det hele utgjør en familie.

⁹⁰ Thomson, *Impressionism*, 165.

⁹¹ Higonet, *Berthe Morisot's Images of Women*, 139, 140.

Stevens har forbundet moren og barnet med naturen. For det første har han plassert mor og barn rett ved et vindu som viser utsikt ut mot noen trær, denne utsikten er delvis skjult bak blomstervasen som står i vinduskarmen. Blomstene som de holder i hendene knytter dem til utsikten og naturen utenfor. De blir igjen assosiert med naturen ved at de sitter rett under et landskapsmaleri. Naturen har kommet inn, den har blitt husliggjort og er en del av interiøret. Både naturen og det huslige definerer kvinnens rolle og posisjon.⁹² Kvinnen ble ofte knyttet til naturen, og det lå mye i dette at det var kvinnens natur å få barn. Og med betegnelsen jeg har vært inne på tidligere ”domestic femininity”, så var hjemmet kvinnenes arena, og det var i hjemmet at kvinnene for det meste tok seg av barna. Interiøret i stuen til familien Krohg preges, i likhet med Stevens’ verk, i stor grad av naturen. Kvinnene og barna står ved vinduene, man ser ut mot den grønne sommeren utenfor, med nyplukkede sommerblomster i det ene vinduet nærmest kvinnene og barna, og med blomstervase på bordet. Som tilskuer av *I baljen* blir det lett å knytte kvinnene og barna til naturen som i Stevens’ bilde.

Den samtidige ”parisiske” mote kommer frem hos Stevens, spesielt i alle de detaljene han har vektlagt i moren og barnets kledning. Morens kjole med blondekapper, med en liten silkejakke over kjolen, med gullarmbånd, øredobber og sløyfe i håret og til og med det lille barnet med perlekjede i halsen. Dette gir inntrykk av at Stevens ønsker å fremheve kvinnens status og klasse, verket er malt i en sosietetsportrettisk ånd. Kunstnerens tydelige bevissthet om tidens kvinnemote minner mye om de kvinnene man finner i Berthe Morisots malerier. I motsetning til Krohg som i sitt bilde *I baljen* ikke har vektlagt dette i noe særegen grad.

Med hensyn til teknikken Stevens har brukt, har han malt mer etter realismens prinsipper enn Krohg. Dagslyset fra vinduet er langt fra så sterkt og har heller ikke den samme oppløsende effekten som i Krohgs maleri. Hans fokus på detaljer (spesielt hvis man merker seg de detaljerte malte blomstene i vinduet, den forseggjorte malte gullrammen rundt maleriet også videre), er et klart skille fra Krohg.

2.4.5 Det hirschsprungske familiebilde (1881) av P.S. Krøyer

Det hirschsprungske familiebilde (ill. 15) malt av den danske kunstneren Peder Severin Krøyer, som hovedsakelig er mest kjent for sine malerier fra Skagen, var et bestillingsverk i motsetning til Christian Krohgs maleri *I baljen*. Men til tross for at dette maleriet var et bestillingsoppdrag

⁹² Higonet, *Berthe Morisot's Images of Women*, 140.

og i slike tilfeller kunstneren ikke er like fri, siden bestillingsportretter ofte skulle representere, er det likevel bemerkelsesverdige likheter med verket *I baljen* hvor Krohg har malt på eget initiativ. Den høyborgerlige familien Hirschsprung er portrettert på sin veranda, alle familiemedlemmene i pent antrukne klær.⁹³ Krøyer i likhet med Krohg har malt menns og kvinners ulike roller innenfor familien. Kjønnene atskilt fra hverandre, faren med sønnene på den ene siden av bordet, mens moren med datteren på den andre siden av bordet akkurat som den voksne mannen Lyder Brun atskilles fra kvinnene og barna ved hjelp av skjermbrettet i Krohgs maleri *I baljen*. Moren lærer opp datteren i kvinnelige sysler, håndarbeide. Faren står ved de eldste sønnene med oppslått bok i hendene som fører sin kunnskap videre til dem, mens han eldste leser avisen som han var faren selv. Krøyer har malt i henhold til familieportrettets tradisjonelle dynastiske formål, Krøyer fremviser hvordan barna en dag skal ta over foreldrenes roller, og derav føre slekten videre. De yngste sønnene distraheres mot noe som skjer utenfor billedrommet, mest sannsynligvis i hagen, som gjenspeiler guttenes umodenhet og barnlige nysgjerrighet. *Det hirschsprungske familiebilde* fremstiller alvorlighet samtidig som det fremstiller familiens tilfredshet, glede og barnslighet. Familien Hirschsprung er malt som en suksessfull familie. Piken i forgrunnen smiler mot tilskuer. Gleden til piken, nysgjerrigheten til de yngste guttene minner om stemningen vi finner hos familien Krohg bortsett fra at Krohg med sitt maleri uttrykker en mer intim sentimentalitet. Det er et mer patriarkalsk familiebilde i Krøyers verk enn i Krohgs verk. I *Det hirschsprungske familiebilde* står faren oppreist i motsetning til sin kone, han som komposisjonens høyeste figur skiller seg med sin lysgrå kledning fra sine sortkledde sønner, han står selvsikkert med skjegg og mave med boken i hånden og fremstår som familiens overhode og økonomiske forsørger. Bildet til Krøyer virker mer oppstilt enn *I baljen*. Krohgs dristige avskjæring av figurene, malemåte, figurene og handlingens korte avstand til betrakter gir *I baljen* en øyeblikkskarakter som vi ikke finner lignende i *Det hirschsprungske familiebilde*. Familiemedlemmene i *Det hirschsprungske familiebilde* gir inntrykk av å være arrangerte mens figurenes oppstilling hos Krohg virker mer tilfeldig. Måten den hirschsprungske familien er oppstilt på, minner om tidens typiske familiefotografier. Som tilskuer er man mer delaktig i handlingen i Krohgs bilde enn hos Krøyer. Krøyers malemåte og teknikk er mer utpenslet enn hos Krohg noe som resulterer i at detaljene kommer klarere frem i *Det hirschsprungske familiebilde*. Sammenligner man for eksempel blomstene og bladene i Krøyers maleri med Krohgs, er Krohgs desidert mer flekkete malt. Krohg har synligere, lengre og mer rapide strøk

⁹³ Den Hirschsprungske Samling, Samlingen, P.S. Krøyer i Den Hirschsprungske Samling, Krøyer og Heinrich Hirschsprung, *Det Hirschsprungske Familiebilde*, <http://web.archive.org/web/20080629071753/www.hirschsprung.dk/kroyer/hirsch/famile.html> (oppsøkt 09.05.2010).

enn Krøyer. I både familiebildet til Krøyer så vel som til Krohg er det en markant vektlegging av barn, i begge maleriene har kunstnerne fokusert mye på familienes yngste medlemmer dette til tross for at de to kunstnerne har hatt to helt forskjellige hensikter med bildene. De har begge fått frem barnets vesen og natur.

2.5 Kapitteloppsummering

Når det gjelder Christian Krohgs bilde *I baljen* og dens plassering i forhold til familieportrettets tradisjon forholder bildet seg på noen områder til tradisjonen og på noen områder ikke. Det er ingen tradisjonell patriarkalsk hierarkisk oppstilling av personene i dette bildet. Ingen far som har den mest prominente og dominerende plassen, men derimot det nyfødte barn. Krohgs familiemedlemmer uttrykker ingen fromhet, gudfryktighet. Av denne grunn får man ikke inntrykk av at det foreligger noe underliggende religiøst budskap i verket *I baljen*. Bortsett fra at man vet med høy sannsynlighet at Krohg har latt seg inspirere av religiøse motiver som renessansens og barokkens bilder av Kristi fødsel, fødselsscenen fra stallen og den hellige familie, grunnet den strukturelle likheten *I baljen* har med slike motiver, med tanke på plasseringen av figurene og på hvordan figurene forholder seg til hverandre. *I baljen* kan sees i forbindelse med familieportrettets og dets tradisjonelle konversasjonsstykker, siden familien Krohg er samlet omkring en beskjeftigelse, og at den uformelle aktiviteten de foretar seg, nemlig vaskingen av det lille barnet, binder de ulike familiemedlemmene sammen. Familiemedlemmene kommuniserer med hverandre og de ulike private relasjoner familiemedlemmene imellom kommer frem.

Gjennom de komparative analysene jeg har foretatt meg i dette kapittelet håper jeg å ha fått med de viktigste punktene i forhold til hvordan maleriet *I baljen* kan sees i sammenheng med andre samtidige familiebilder. I samtlige av de utvalgte familiebildene fra tiden, har jeg funnet likheter med *I baljen* på følgende områder: det er motiver hentet fra hjemlige omgivelser, malerne har tatt utgangspunkt i små øyeblikk, hendelser fra familiens liv, bildene gir tilskuer inntrykk av å være tilfeldige innblikk i den private sfære, familien tilhører hovedsakelig middelklassen, den øvre middelklasse (eller det man kaller den bourgeoisiske klasse), kunstnerne har malt familiemedlemmenes intime følelser, glede, lykkelighet, tilfredshet, det er sterk fokusering på barn innenfor familien, i flere av bildene er det barnet som er bildets hovedperson, det er lagt vekt på å få frem barnets vesen og natur, de forskjellige rollene mellom mann og kvinne vektlegges, kvinnen forbindes med naturen og det huslige og ikke minst kvinnens rolle som mor hvor morskjærligheten og det følsommelige båndet mellom mor og barn synliggjøres. De

samtidige familiebildene jeg har sammenlignet med tar alle utgangspunkt i kjernefamilien, med unntak av Bazilles *Family Reunion*. Dette er ulikt fra *I baljen* som omhandler den utvidede familie. Men likevel har Krohg i dette maleriet fått frem nære samband mellom familiemedlemmene som man vanligvis finner i en kjernefamilie. I Morisots bilde *The Cradle* og i Krohgs eget verk *Østenfor og vestenfor måne* er konsentrasjonen kun rundt noen få familiemedlemmer innenfor kjernefamilien. Ut ifra sammenligningen med andre familiebilder fra denne perioden ser man at noen av familiebildene inneholder figurer med mer naturlige og avslappede holdninger i likhet med *I baljen*, mens i andre virker figurene stivere og mer arrangert, man finner derfor begge deler. 1800-tallets patriarkalske familieorden kommer ikke til syne i Krohgs bilde slik som det gjør i flere andre av tidens familiebilder, sånn som i Bazilles, Stevens' og Krøyers verk. Krohg har heller ikke hatt noen detaljert vektlegging av tidens kvinnemote, i forhold til det man finner hos mange av hans kunstnerkollegaer.

Med hensyn til teknikken og stilen som Krohg har benyttet seg av, er det flere likheter med de samtidige familiebildene jeg har plassert Krohgs bilde *I baljen* opp imot. Det kan virke som mange av malerne brukte fotografiet som hjelpemiddel og inspirasjon for sine malerier. Noe man vet mange av tidens malere faktisk gjorde. Kunstnernes opptatthet av lys, nærmere sagt sollys, går igjen i disse familiebildene. Krohgs synlige, rapide penselstrøk og hans umiddelbarhet overfor motivet finner vi tilsvarende i flere av de andre familiebildene, mens andre har en mer utpenslet og finpusset malerstil. *I baljen* er sammen med Morisots *The Cradle* de familiebildene som har den mest vågale avskjæring av motivet.

3. KAPITTEL 3

GUSTAV WENTZELS BILDE *FROKOST II* (1885)

3.1 Presentasjon av *Frokost II*

Gustav Wentzel hadde malt et tidligere frokost-motiv i 1882, hvorav dette maleriet har fått navnet *Frokost I* (ill. 16). I både *Frokost I* og *Frokost II* (ill. 2) tar hendelsene sted i Wentzels barndomshjem i Pilestredet 21, men i forskjellige rom.⁹⁴ Til tross for at begge bildene omhandler en frokostscene i familiens leilighet, er de to bildene svært så ulike. Det er det siste frokostbildet Wentzel malte i 1885, nemlig *Frokost II*, som jeg skal analysere i dette kapitlet.

I perioden 1881-1887 hentet Gustav Wentzel mange motiver fra sitt barndomshjem i Pilestredet, og dette gjaldt ikke bare hans frokostbilder. Maleriene fra denne leiligheten er kunstnerens mest kjente. Wentzel var en hjemmets maler, i disse årene var det hjemmet hans maleri i all hovedsak dreide seg om. Ingebjørg Ydstie går i sin magistergradsavhandling "Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd" inn på flere av de andre bildene Wentzel har malt fra Pilestredet, som for eksempel *Gammel mann som leser avis* (1881), *Interiør med syende kvinne* (1882) og *Interiør med kvinne og lekende barn* (1882). Det er viktig å merke seg at Wentzel også hadde flere interiørbilder hvor motivene ikke var hentet fra hjemmet i Pilestredet, men i de interiørbildene hvor motivene var hentet derifra, brukte han naturlig nok sine egne familiemedlemmer som modeller. Dette hadde også en praktisk forklaring; Wentzel hadde på denne tiden ikke et eget atelier, og hadde ikke penger til å bruke på modeller, derfor var det enkelt å hente sine motiver fra sitt eget hjem med sin egen familie som modeller.⁹⁵

Wentzel kom fra en håndverker- og bondeslekt. På farssiden stammet han fra glassblåaserslekten Wentzel fra Böhmen. Flere av hans tyske slektninger kom til Norge og begynte å jobbe på forskjellige norske glassverk. Wentzels mor, Anne Sofie Wentzel, kom fra Høland hvor hun hadde vokst opp på gården Grepperud. På morssiden stammet Gustav Wentzel fra Sverige, Wentzels bestefar var fra Norra Bergslagen i Värmland og var en svært fargerik skikkelse. Han hadde drevet med skipsfart i England under Napoleonskrigen, var soldat i den franske armé, han mistet det han eide i Sverige, flyttet til Norge og giftet seg med Wentzels bestemor og drev gården Grepperud i Høland sammen med henne. Kunstnerens far, Jørgen Anton Wentzel, vokste

⁹⁴ Ydstie, "Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd", 76, 125.

⁹⁵ Ydstie, "Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd", 14, 88, 90, 98, 99.

opp på Hadeland. Det var da nedgangstider i glassindustrien, og han fikk gjennom slektninger kontakter med byggebransjen i Kristiania. Jørgen Anton Wentzel begynte så på håndverkerutdannelsen sin i Kristiania, og etter læretiden begynte han å jobbe som salmaker. Gustav Wentzel vokste opp i Gamlebyen før familien flyttet til Pilestredet. I Gamlebyen hadde kunstnerens far overtatt en gård, her drev salmakeren sitt verksted, her hadde familien sin private leilighet og på denne gården hadde de mange lokaler til utleie. Men etter hvert gikk det ikke lenger å drive gården og verkstedet med overskudd. Det var Wentzels mor som fikk familien på rett kjøp igjen etter noen slitsomme år i motehandleryrket. Hun kjøpte bygården i Pilestredet, og her drev hun blant annet også en kjøttforretning. Med leiligheten i Pilestredet kom familien Wentzel nå mer inn i en småborgerlig tilværelse.⁹⁶

Grunnen til at jeg i denne innledningen har gitt så mye bakgrunnsstoff om Wentzels slekt og hans foreldre, er fordi *Frokost II* tar som nevnt utgangspunkt i hans barndomshjem (selv om Wentzel faktisk var en ung voksen på 25-26 år da han malte dette bildet), og det blir da etter min mening svært relevant å belyse den biografiske rammen og det hjemmet Wentzel vokste opp i. Det var ikke før 1890 at kunstneren selv stiftet sin egen familie med Kitty Wentzel som han giftet seg med i 1889.⁹⁷

I Wentzels Pilestredet-interiører, som er et utsnitt av familien Wentzels hverdag, synes ingenting å være overlatt til tilfeldighetene. Sammenligner man maleriene med hverandre, blir det åpenbart at disse scenene fra familiens leilighet var arrangert. Man ser hvordan Wentzel fritt har flyttet på møblene og gjenstandene inne i leiligheten for å arrangere de ulike scenene. Frokostbildene Wentzel har malt fra denne leiligheten, er ikke så direkte hentet ut av familiens daglige liv som man kanskje får inntrykk av, bildene var iscenesatt og nøye gjennomtenkt.⁹⁸ Wentzel fanger derfor ikke en faktisk scene fra familiens liv, men ”Wentzel portretterte et spesifikt miljø, han selv kjente ned til minste detalj, og ikke et privatliv han selv var delaktig i”⁹⁹, slik Ydstie poengterer det når hun omtaler hans tidligere frokostmotiv *Frokost I*, men som jeg mener er av relevans også for hans senere utgave, nemlig *Frokost II*. Med den miljøbeskrivelsen Wentzel gir

⁹⁶ Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 15, 16, 17, 18; Kitty Wentzel, *Gustav Wentzel*, Kunst og kulturs serie (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1956), 13, 14, 15, 16, 17, 18.

⁹⁷ Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 15; Wentzel, *Gustav Wentzel*, 73.

⁹⁸ Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 89, 90, 98.

⁹⁹ Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 99.

med sitt bilde *Frokost II* har han virkelig klart å gripe et typisk småborgerlig hjem i 1880-årenes Kristiania.

Gustav Wentzel hadde sin grunnleggende kunstnerutdannelse fra Norge. Han var blant den første generasjonen med malere som utdannet seg i Norge.¹⁰⁰ Sitt gjennombrudd fikk han med bildet *Et snekkerverksted* (ill. 17) fra 1881 som var hans eneste interiør fra Gamlebyen. Hans navn ble kjent da *Et snekkerverksted* ble refusert av Kunstforeningen i 1881. Da Kunstforeningen nektet å ta med dette bildet på sin utstilling, brøt den berømte Kunstnerstreiken løs. Wentzels bilde ble midtpunkt i striden. Wentzel fikk av Christian Krohg og Frits Thaulow anerkjennelse for sitt bilde, de støttet han og undret seg over grunnen for refuseringen.¹⁰¹ Kitty Wentzel går i sin biografi *Gustav Wentzel* inn på hva som var årsaken til at *Et snekkerverksted* ble refusert; ”det var blottet for det ædle, det skjønne, det ideale, som folk af den gamle skole forbandt med kunst. Det var denslags realisme der vakte afsky i Kunstforeningen.”¹⁰² Kritikken gjaldt ikke hvordan bildet var malt, men mer hva han hadde malt, det var motivet de hadde funnet upassende. Kunstnerstriden i 1880-årene gikk mellom de unge radikale naturalismens malere og det konservative borgerskapet. Det konservative borgerskapet mente at kunstverket skulle være skjønt og vakkert, det skulle vekke edlere følelser. Kunstnerstreiken gjaldt i all hovedsak at kunstnerne ønsket medbestemmelsesrett, kunstnerne krevde nå å være representert i Kunstforeningens styre.¹⁰³

I forbindelse med *Et snekkerverksted* nevner Ydstie den franske maleren Gustave Courbet som i den europeiske kunsthistorien blir betegnet som ”realismens far”, Ydstie skriver at *Et snekkerverksted* var ”malt i Courbets ånd; mannen som 30 år tidligere hadde besverget dagliglivets rutiner i byen og på landet som kunstens eneste vitale kraft”¹⁰⁴. I tillegg skriver Ydstie videre:

Et snekkerverksted må langt på vei sies å være et skoleeksempel på et realistisk arbeide. Vi ser et urbant motiv med klare sosiale konnotasjoner, der virkeligheten er nedtegnet, bit for bit, nøkternt og objektivt. Valget av den pukkelryggede modellen samsvarer i og for seg godt med realismens hang til det aparte, individuelle og ofte frastøtende.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Wentzel, *Gustav Wentzel*, 24; Fosli, *Kristianiabohemen*, 117.

¹⁰¹ Wentzel, *Gustav Wentzel*, 15, 26; Knut Berg, ”Naturalisme og nyromantikk 1870-1900”, I *Norges malerkunst: Bind 1. Fra middelalderen til 1900*, red. av Knut Berg, 351-499 (Oslo: Gyldendal, 1994), 423.

¹⁰² Wentzel, *Gustav Wentzel*, 26.

¹⁰³ Berg, ”Naturalisme og nyromantikk 1870-1900”, 423, 424.

¹⁰⁴ Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 61.

¹⁰⁵ Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 62.

Wentzel blir oppfattet som en av de mest rendyrkede realister i norsk kunsthistorie (i hvert fall i starten av hans kunstnerkarriere), det er hans fotografiske gjengivelse og den bemerkelsesverdige detaljrealismen man ofte forbinder med Wentzel. Det har vært en overveiende oppfatning at Wentzel, etter å ha vært på sine studiereiser til Paris (i 1882 og i 1884), lysnet fargen og ble mer opptatt av lys og luft i samsvar med friluftsmaleriet og impresjonismens prinsipper. Denne endringen som skjer i hans maleri merker man seg i bildet *Frokost II*.¹⁰⁶

I *Frokost II* har Wentzel tatt utgangspunkt i kjernefamilien. Bildet fremstiller mann og kone sammen med sine barn, og stemmer da overens med David Cheals definisjon av kjernefamilien som består av et ektepar og deres felles biologiske barn. Denne kjernefamilien befinner seg innenfor hjemmets vegger, familien er atskilt fra den utenforstående verden, foreldrene og deres barn bor sammen i sin egen private enhet. Med dette gir Wentzels verk i tillegg et godt uttrykk for *den isolerte kjernefamilie* som kjernefamilien, ifølge Cheal, ofte både oppfattes og blir omtalt som.

3.2 Beskrivelse av *Frokost II*

Frokost II fremstiller en hverdagslig scene; en frokostscene. Her ser vi seks figurer, Wentzels familiemedlemmer, spise frokost rundt et bord i familiens leilighet i Pilestredet 21. Maleriet gir inntrykk av å være et utsnitt av familien Wentzels hverdag. Den ryggvendte skikkelsen som sitter lengst frem i forgrunnen er Gustav Wentzels mor, den hvite skjorten minner mye om nattøyen hun har på seg i Wentzels tidligere frokostbilde *Frokost I*. Piken som lener seg over bordet og som er den eneste av figurene som står oppreist, er malerens lillesøster Sofie. Hun iakttar sine familiemedlemmer og prøver å kommunisere, mens de andre sitter tilsynelatende i sine egne verdener. Helt til venstre i bildet sitter salmakeren, Wentzels far, og leser avisen. Gutten med boken er Wentzels bror Carl Sebastian, mens den andre broren, Fridtjof, drikker fra en skål. Jenta som sitter rett overfor moren, delvis skjult, er søsteren Dagny. Det foregår ingen samtale mellom disse personene, det er heller som om de sitter i egne tanker.¹⁰⁷ Noen leser, noen drikker. Både figurenes bevegelser og lyset som strømmer inn gjennom vinduet er med på å gi bildet et øyeblikkspreg. Detaljer på stueveggen kommer frem. Til venstre rett ovenfor farens hode henger et bilde av en mann, kanskje en slektning? Mens på den andre siden av vinduet henger et mindre

¹⁰⁶ Berg, "Naturalisme og nyromantikk 1870-1900", 445, 446, 447; Ydstie, "Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd", 91.

¹⁰⁷ Ydstie, "Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd", 125, 126.

bilde, som virker til å være et lite blomsterbilde. Over blomsterbildet ser man den nedre delen av et veggur, pendelen beveger seg, men tiden vises ikke. Kaffekoppene og melkemuggen står på det hvitdukede bordet. Man skimter bygårder utenfor vinduet, og skjønner derfor at denne familien lever i en by. Morgenlyset filtreres gjennom den gjennomskinnelige gardinen og skaper lysspill over interiøret. Det kalde utelyset møter det varme innelyset fra lampen på bordet. To forskjellige lyskilder som møtes, kontrasten mellom dagslys og lampelys var ifølge det Knut Berg skriver i sitt kapittel ”Naturalisme og nyromantikk 1870-1900” i *Norges malerkunst* et malerisk problem som mange av tidens malere interesserte seg for¹⁰⁸, og som man også finner i Christian Krohgs sypikemotiver¹⁰⁹; *Daggry* (1880), *Sypike* (1881) og *Trett* (1885) (ill. 18). Denne formen for lysvirkning blir ofte omtalt som ”det doble lys”. Lampen er ikke synlig siden moren sitter rett foran, men man aner det varme, glødende lampelyset rundt morens hode og på duken og ikke minst hvordan det varme lyset lyser opp familiemedlemmenes ansikter. Wentzel har som vi forstår med dette bildet vært opptatt av lysproblematikk, hvordan tingene ser ut under et bestemt lysforhold. I *Frokost II* er inne- og utelys sett innenfra. Det er kontraster mellom det som ligger i skygge og det som ligger i lys. Lyset skinner over og lyser opp interiøret og Wentzel viser hvordan lyset påvirker gjenstandenes overflater, spesielt da lysets innvirkning på de stofflige overflater og ikke minst hvordan lyset skaper fargegradering. Graderinger av samme farge kalles for valører. Fargenes valører er i takt med hvor mye lys som faller inn, det vil si at ulike valører av fargen kommer frem når det er forskjellige lysstyrker som faller inn på fargen. Veggens rosafargete tapet er et godt eksempel på dette. Her ser man hvordan forskjellige grader av lysstyrke får frem de ulike valørene i tapetens rosafarge. Vi ser rosafargens blålige, fiolette valører som går helt over til det grålige. I tillegg er rosafargens mer varme gulbeige valører fremstilt. Ser man nøye etter, har også maleren vektlagt valørene i figurenes kledninger. Med *Frokost II* har Wentzel fått frem graderinger av lys og farger. Wentzels bilde kan alt i alt oppfattes som et stoffmaleri, lysmaleri og valørmaleri. *Frokost II* var i sin tid et moderne realistisk maleri.¹¹⁰

¹⁰⁸ Berg, ”Naturalisme og nyromantikk 1870-1900”, 447.

¹⁰⁹ Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 125, 126.

¹¹⁰ Knut Berg omhandler Gustav Wentzels bilde *Frokost II* i sitt kapittel ”Naturalisme og nyromantikk 1870-1900” i *Norges malerkunst* inn under avsnittet som han har gitt overskriften ”1880-årene. Naturalismen”. I naturalismens periode hadde malerne en sterk interesse for lys og farger. Berg skriver at ”Det er ikke lenger snakk om lokalfarger, men belsningsfarge, den farge lyset gir tingene, og etter som lyset forandrer seg, forandrer fargenes valør seg, dvs. lysstyrken. Mens man tidligere hadde snakket om lokalfargenes toner, er nå belsningsfargenes valører tidens løsen. [...] det er de som gir fargene liv”. (Berg, ”Naturalisme og nyromantikk 1870-1900”, 389.) Videre går Berg inn på naturalistenes opptatthet av lys, og særskilt da sollyset; ”Aldri, hverken før eller senere, har solen skint så klart og sterkt, både ute og inne, som i 80-årene.” (Berg, ”Naturalisme og nyromantikk 1870-1900”, 389.) *Frokost II* er åpenbart et uttrykk for disse momentene. Det er derfor forståelig at Berg har plassert dette bildet som et naturalistisk maleri. Når Berg definerer begrepet

Wentzels sterke fokusering på lys, luft og på fargenes valører, og på hva som skjer når de to konkurrerende lyskildene møter hverandre (og på lysspillet som da legger seg over figurer og interiør,) gjør at man med stor sikkerhet kan si at Wentzel i tråd med friluftsmaleriets prinsipper har malt bildet rett foran motivet, og har malt det han mer eller mindre umiddelbart har observert. Hans malemåte tilsier nettopp dette. For å raskt fange det han observerer har han lagt fargene delvis ublandet på lerretet og han har malt i korte penselstrøk. Wentzel har likevel klart å få frem figurenes og gjenstandenes form¹¹¹, de har ingen særskilt oppløsende kontur. Det er de hvite, brune og grå nyansene som dominerer, mens det varme gule lyset, de fiolette rosa tonene på

”naturalisme” åpner han med å si at det er et vidt begrep. Berg beskriver naturalismen først og fremst om at det var et krav om sannhet, kunstneren skulle male naturen slik den var, det skulle hverken trekkes fra eller legges til, kunstverket skulle utføres rett overfor motivet og det skulle være et direkte utsnitt av naturen, livet. Med naturalismen ble det store skillet som hadde vært mellom skisse og det ferdige kunstverk i den eldre kunst borte. (Berg, ”Naturalisme og nyromantikk 1870-1900”, 388, 389.) Berg har plassert friluftsmaleriet og impresjonismen inn under naturalismen, og naturalismen fungerer da som hovedbolk. Man må være forsiktig når man bruker generelle karakteriseringer som *impresjonisme*, *naturalisme*, *realisme* også videre, for det kan være veldig tvetydig om hva som faktisk ligger i disse begrepene, definisjonene kan mer eller mindre gli over i hverandre. For å få en bredere forståelse for disse stilretningene er det svært nyttig å gå nærmere inn på hva datidens tekster skrev om dem. I Lorentz Dietrichsons artikkel ”Impressionisme. Et indlæg i dagens strid” fra 1885 som i stor grad er et svar på Erik Werenskiolds artikkel ”Impressionisterne” fra 1882 (Werenskiolds artikkel var det første forsøket i Norden på å beskrive den impresjonistiske retningen) omtaler Dietrichson de nyere tids retninger for realistiske, og slik som jeg forstår hans tekst skyldtes dette at kunstens mål nå var sannhet, og kunstnerne søkte seg bort fra den gammelmesterlige kunstens usannhet. (Lorentz Dietrichson, ”Impressionisme. Et indlæg i dagens strid”, I *Fra kunstens verden: Foredrag og studier*, 169-208 (Kjøbenhavn: Gyldendal, 1885), 190, 192, 193, 206.) Dietrichson har i hovedsak brukt begrepet *naturalisme* som hovedbetegnelse for tidens realistiske retninger. Tidens realistiske retninger; impresjonismen, realismen og naturalismen strevet alle som akkurat nevnt etter natursannhet, og derfor har det vært naturlig for Dietrichson å bruke *naturalisme* som hovedbetegnelse for disse retningene. Med ”Realismen [...] sin ædle Stræben efter Natursandhed og Korrekthed” mente Dietrichson at man måtte vokte seg for å ikke “[...] rende sig fast i en aandløs Naturalisme”. (Dietrichson, ”Impressionisme. Et indlæg i dagens strid”, 205.) I tillegg skriver Dietrichson i sin artikkel: ”Naturalismen med dens ene Fløj Impressionismen og dens anden Fløj Stofmaleriet [...]” (Dietrichson, ”Impressionisme. Et indlæg i dagens strid”, 189.) Her ser vi hvordan han bruker *naturalismen* som hovedbetegnelse. Marcus Jacob Monrad gjør i sin bok *Kunstretninger: sex Forelæsninger* en tydeligere separering av *naturalisme* og *realisme* enn det Dietrichson gjør. Monrad skriver at ”Naturalisme i Kunsten betragte vi saaledes som en videre Udvikling af Realismen”. (Marcus Jacob Monrad, ”Kap. 5 & 6”, I *Kunstretninger: sex Forelæsninger*, 47-74 (Christiania: Cappelen, 1883), 61.) Han omtaler *realismen* som ensidig og flat siden kunstnerne innenfor denne retningen, ifølge han, er mest opptatt av å gjengi tingen, gjenstanden så troverdig, korrekt og nøyaktig som mulig, og at *realismen* da fortaper seg helt i detaljene. Monrad sammenligner denne måten å male bilder på “[...] som et mekanisk Speil eller et photographisk Apparat”, og det er derfor man ofte kaller det for en ”fotografisk” gjengiving. (Monrad, ”Kap. 5 & 6”, 52, 61, 48, 49.) Tar man igjen et blick på Dietrichsons artikkel så går Dietrichson inn på hvordan de realistiske strømningene etter hvert begynte å endre seg. De unge naturalister rettet seg nå mot sine nye guder som var fargen og ikke minst fargen og dens valør (fargens valør som nærmest ble viktigere enn selve fargen) og naturen, mens sannheten fortsatt var en av de store styrende krefter. (Dietrichson, ”Impressionisme. Et indlæg i dagens strid”, 192.) *Frokost II* er et detaljrealistisk maleri. Vi ser hvordan Wentzel har vektlagt detaljene for å gi en troverdig miljøbeskrivelse av et småborgerlig hjem i 1880-årenes Kristiania, og bildet kan derfor falle inn under det Monrad kaller for en flat og ensidig *realisme*. Men Wentzel har vektlagt så mye mer enn bare detaljene i dette maleriet. Her ser vi problemstillinger av lys, hans iherdige innarbeidelse med å få frem fargene og deres valører, noe som gir oss inntrykk av at kunstverket er utført på stedet og dermed får oss til å tro at dette er et sant og direkte innblikk i familien Wentzels leilighet og liv; og det er disse momentene som får meg til omtale *Frokost II* som et moderne realistisk maleri.

¹¹¹ Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 127.

veggen og på figurenes lepper og kinn frsker opp verkets fargekoloritt. Lysets grønne, blå og rosa fargespill på gardinene, på duken og på morens hvite nattrøye skaper liv i bildet.

Vi som betraktere blir ført inn i familiens private sfære, vi blir vitner til denne intime samlingsstund før arbeidsdagen skal begynne.¹¹² ”Det blir som en opplevelse, et innblikk i et jevnt, harmonisk hjem, et av den tids gode, gamle håndverkerhjem”¹¹³, som Kitty Wentzel skriver når hun omhandler dette maleriet. *Frokost II* uttrykker familiens fellesskap ved at familiemedlemmene sitter samlet og spiser frokost. Fellesskapet, familieportrettet på veggen og lunheten i stuen er bare noe av det som gir en familiær og hjemlig stemning til bildet. Det varme lampelyset og den store slagskyggen på veggen skaper også stemning, men ikke av den nyromantiske karakter som i Christian Krohgs verk *Østenfor sol og vestenfor måne* (ill. 11).

Frokost II ser ut som et tilfeldig øyeblikk fra familien Wentzels liv, men ifølge Kitty Wentzel var det heller tvert imot; ”Helt siden han hadde malt den første frokosten hadde dette motivet spøkt i hans fantasi. Der lå et grundig arbeid bak bildet. En meget overfladisk skisse viser at han engang tenkte på å male interiøret fra gaten, men oppgav dette.”¹¹⁴

3.3 *Frokost II*s plassering i forhold til familieportrettets tradisjon

Gruppeportretter utgjorde store deler av det nederlandske maleri på 1600-tallet. (Innenfor det nederlandske gruppeportrettet var breddeformatet det vanligste). Og innenfor gruppeportrettene kom selvfølgelig familieportrettene. Familieportrettene fikk en svært sterk posisjon i Nederland på denne tiden, og fikk derfor stor innflytelse på familieportretter i andre europeiske land. I løpet av siste halvdel av 1500-tallet var allerede flere ulike billedformler innenfor familieportrettet lagt. ”Det dröjde inte länge förrän det uppstod variationer, exempelvis målningar av familjer grupperade runt ett bord och familjeporträtt med stående modeller.”¹¹⁵ Det er slik Rudolf E. O. Ekkart starter når han går inn på utviklingen som begynner å skje innenfor familieportrettet i sin artikkel ”Grupporträttet i norra Nederländerna under 1600-talet”. I henhold til dette skal jeg nå se Gustav Wentzels *Frokost II* opp imot flere av disse tidlige familieportrettene hvor familiemedlemmene samles omkring et bord, siden disse bildene har den mest motivmessige likheten med *Frokost II*. I denne billedformelen innenfor familieportrettet ser man den

¹¹² Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 126.

¹¹³ Wentzel, *Gustav Wentzel*, 54.

¹¹⁴ Wentzel, *Gustav Wentzel*, 54.

¹¹⁵ Rudolf E. O. Ekkart, ”Grupporträttet i norra Nederländerna under 1600-talet”, I *Ansikte mot Ansikte: Porträtt från fem sekel*, red. av. Görel Cavalli-Björkman, 47-57 (Stockholm: Nationalmuseum, 2001), 47.

velstående, borgerlige familie representert, familiens ulike generasjoner er rangert rundt det dekkede bord. Familieportrettene til Cornelis de Zeeuw, Maerten van Heemskerck og Maerten de Vos er gode eksempler på denne billedformelen.¹¹⁶ I den flamske malerens Cornelis de Zeeuws familiebilde *Portrait of the De Mucheron Family* (Ill. 19) fra 1563, som befinner seg i Rijksmuseum i Amsterdam, ser man en velstående, borgerlig familie representert. Figurene er statisk plassert inntil hverandre. Mennene og kvinnene er plassert på hver sin side av et hvitduket dekket bord. Familiens ulike generasjoner er rangert rundt bordet med de yngste medlemmene plassert lengst frem. I midten står moren og faren, faren står til høyre for hustruen, som kalles for honnørsiden og er en tradisjonell måte å plassere mannen i forhold til hustruen.¹¹⁷ På mannens side står sønnene og på hustruens side står døtrene. Dette mønsteret for hvordan familien oppstilles, som vi finner i Cornelis de Zeeuws maleri, har en åpenbar likhet med en av de tidligste typer profane familiebilder man finner i Norge, nemlig epitafiemaleriene.¹¹⁸ Figurene i *Frokost II* har ikke figurenes stive oppstilthet eller figurenes tette plassering inntil hverandre som i Cornelis de Zeeuws bilde. Figurene i Wentzels maleri er, i sterk motsetning til Cornelis de Zeeuw, mye mer dynamiske og livaktige i sine bevegelser. Wentzel har heller ikke skilt menn og kvinner fra hverandre, her sitter de ulike kjønn om hverandre. Wentzels mor og far er ikke hierarkisk plassert i sentrum. Faren har heller ikke hedersplassen til høyre for sin hustru. Cornelis de Zeeuws plassering av familiemedlemmene ut ifra alder er en type rangering som ikke er tilstede i familiebildet *Frokost II*. De Mucheron familien er kledd i sine aller fineste og mest representative antrekk i motsetning til familien Wentzel som er iført dagligdagse og nøkterne klær med moren fortsatt sittende i sin nattskjorte. I både *Frokost II* og i *Portrait of the De Mucheron Family* er begge bordene dekket med hvit duk og begge kunstnerne har detaljer på bordene. Hos Wentzel ser vi frokostservise med kaffekopper, fløtemugge og vi ser så vidt et fat med brød på. Cornelis de Zeeuw har lagt betydelig mer vekt på detaljene på bordet enn det Wentzel har. Bordet til familien de Mucheron er betraktelig rikere dekket, med all sags mat, her det massevis av forskjellig frukt, oliven, grønnsaker, kylling, pai, brød, oliven, sølvtøy og vin. Denne kjærligheten for detaljer er typisk for det tidlige nederlandske maleri, og det dekte bordet i forgrunnen er ikke langt fra å være et stilleben.¹¹⁹ Maleren har vært så forsiktig og nøyaktig i sin

¹¹⁶ Web Gallery of Art, Artists, Z, Zeeuw Cornelis de, Comment, http://www.wga.hu/frames-e.html?html/z/zeeuw/p_family.html (oppsøkt 07.05.2010).

¹¹⁷ Ekkart, "Grupporträttet i norra Nederländerna under 1600-talet", 52; Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 88.

¹¹⁸ Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 88.

¹¹⁹ Web Gallery of Art, Artists, H, Heemskerck Maerten van, Works in Rome and before (up to 1537), Family Portrait, Comment, http://www.wga.hu/frames-e.html?html/h/heemsker/1/fam_port.html (oppsøkt 07.05.2010).

utføring av detaljene på bordet at man med full rett kan karakterisere det som et stilleben. Selv om Wentzel som tidligere nevnt var kjent for sin detaljrealisme, så har han ikke vært så forsiktig og nøyaktig i sin utføring av detaljene på matbordet slik at det kan oppfattes som et stilleben. De dekte bordene i familieportrettene *Pieter Jan Foppeszoon and His Family* (1530) (ill. 20) av Maerten van Heemskerck og *Portrait of Antonius Anselmus, His Wife and Their Children* (1577) (ill. 21) av Maerten de Vos kan også betraktes som stilleben. Med stilleben som en integrert del av familieportrettene var dette med på å gi bildene en mer genremessig livfullhet, noe som også viste at kunstnerne etter hvert ble mer opptatt av å få frem miljø og detaljer i sine portretter.¹²⁰ I Cornelis de Zeeuws familieportrett har de fleste av familiemedlemmene en liten matbit i hånden, enten om det er kirsebær, eple eller pære og en av sønnene holder til og med et stort vinglass i hånden. Noen av figurene har også hendene sine strekt ut i retning av matfatene. En av de unge pikene i forgrunnen spiller til og med på et musikkinstrument. Det at det faktisk er en handling som tar sted rundt matbordet til familien de Mucheron og ved at kunstneren på denne måten gir betrakter inntrykk av at denne familien er portrettert under en av sine måltider, gir verket et mer hverdagslig og genremessig preg. I dette tilfellet kan man trekke en parallell med Wentzels bilde av sin egen familie som er sentrert rundt frokostbordet og som da forstås som en hverdagsscene hos familien Wentzel. Familieportrettene til Maerten van Heemskerck og Maerten de Vos, henholdsvis *Pieter Jan Foppeszoon and His Family* og *Portrait of Antonius Anselmus, His Wife and Their Children*, har den samme klare komposisjonelle strukturen hvor familiegruppen er stabilisert med mor og far som ”hjørnepilarer” med barna plassert imellom dem.¹²¹ Barna binder familiegruppen sammen. I begge maleriene er også faren i likhet med familieportrettet til Cornelis de Zeeuw plassert på honnørsiden, til høyre for sin hustru. Wentzel har i sitt familiebilde *Frokost II* til forskjell fra disse to familieportrettene ingen streng skjematisk oppstilling av figurene. Figurene i bildene til Heemskerck og de Vos har blikkene sine direkte rettet mot tilskuer, de er stilt opp for å bli portrettert. Dette er en klar motsetning fra figurene i *Frokost II* hvor ingen av dem retter sitt blikk ut mot betrakter, og hvor familien heller virker tilfeldig iakttatt.

¹²⁰ Ekkart, ”Grupporträttet i norra Nederländerna under 1600-talet”, 49.

¹²¹ Web Gallery of Art, Artists, H, Heemskerck Maerten van, Works in Rome and before (up to 1537), Family Portrait, Comment, http://www.wga.hu/frames-e.html?html/h/heemsker/1/fam_port.html (oppsøkt 07.05.2010).

Nederlenderen Jan Mijntens har i likhet med Anthony van Dyck hatt stor betydning for utviklingen av familieportrettet.¹²² I Mijntens familieportrett *Matthijs Pompe van Slingelandt med familj* (ca. 1655) (ill. 22) får man som betrakter raskt øye på hvem som er familiens patriark. Med denne lille familiegruppen på tre med mor, far og et barn er faren den eneste av de tre som står oppreist. Faren er skildret som jeger med sitt jaktbytte i hånden. Både hustruens og datterens armer peker i retning av den døde fasanen.¹²³ Fokus er rettet mot jegeren, altså faren. Faren blir derfor raskt utpekt som familiens overhode og forsørger. Det patriarkalske herredømme som var en så sedvanlig del innenfor familieportrettradisjonen er ikke tilstedeværende i familiebildet *Frokost II*. Wentzels far, salmakeren, som sitter og leser avisen, er ikke blitt tildelt noe mer prominent plass i forhold til de andre familiemedlemmene rundt bordet. Han utpeker seg ikke ut og han er malt med akkurat den samme verdighet som alle de andre i familiegruppen.

Som jeg var inne på i den forrige billedanalysen hadde mange av de tidlige familieportrettene en religiøs kontekst hvor familiemedlemmene på en eller annen måte uttrykker sin hengivenhet, fromhet overfor den sterkere makt, nemlig Gud.¹²⁴ Verdslige familier hadde også tidligere blitt plassert inn i Bibelske scener, hvor familier var portrettert sammen med hellige personer og i direkte kontakt med en bibelsk hendelse, i de såkalte *stiftportrettene* (ill. 23). Dette var spesielt under renessansen.¹²⁵ I Wentzels verk *Frokost II* er familien Wentzel hverken innplassert i en Bibelsk scene og det er heller ingen av familiemedlemmene som uttrykker gudfryktighet ved at de kneler, leser Bibelen også videre. Jeg oppfatter derfor *Frokost II* som et rent verdslig familiebilde uten noen religiøs overtone.

Hentydningen til at familielinjen, slekten ble ført videre, hadde vært en viktig del av familieportrettene. Dette ble gjort ved å fremstille flere generasjoner av familien i ett og samme bilde. Remigius van Leemput's *The Whitehall portrait* (1667) (ill. 24), en kopi av originalen som ble malt av Hans Holbein den yngre i 1537 men som ble ødelagt i brann, er et portrett av Tudorslekten når Tudorslekten var på tronen i England. I dette dynastiske portrettet ser vi Henry VII med sin kone Elizabeth of York ved sin side og under dem står den yngre generasjonen med Henry VIII og hans tredje kone Jane Seymour. Begge mennene står på den dominerende venstre side, hedersplassen til høyre for sine hustruer. Denne representasjonen av to generasjoner av

¹²² Ekkart, "Grupporträttet i norra Nederländerna under 1600-talet", 53, 54; Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 89.

¹²³ Ekkart, "Grupporträttet i norra Nederländerna under 1600-talet", 54, 55.

¹²⁴ West, *Portraiture*, 108; Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 88.

¹²⁵ Sidén, "Familjen", 166, 172, 173.

Tudorslekten plassert rett ovenfor hverandre, forstås som en hentydning til fortsettelsen av familielinjen.¹²⁶ I *Frokost II* er flere generasjoner av familien Wentzel representert. To generasjoner av familien sitter rundt bordet, mens en av forfedrene er portrettert i et bilde på veggen. Carl Sebastian som sitter med boken er den eneste som sitter og leser akkurat som faren. Ofte i familieportrettene ble det dynastiske formålet fremhevet ved at det ble lagt vekt på at barna en dag skulle ta over foreldrenes roller og føre familien videre.¹²⁷ Faren, Jørgen Anton Wentzel, og hans sønn, Carl Sebastian, kan kanskje oppfattes slik. I *Frokost II* er det ingen oppstilling av de ulike generasjonene, familiemedlemmene som sitter rundt frokostbordet er enten fremstilt bakfra, i profil eller delvis skjult. For Wentzel er det mest sannsynlig ikke det dynastiske som har vært et viktig moment i dette bildet av sin familie, da hadde han i så fall gjort en tydeligere visualisering av dette.

Flere av 1800-tallets familieportretter hentet inspirasjon fra 1600 og 1700-tallets *konversasjonsstykker*. *Konversasjonsstykkene* var som tidligere nevnt i det forrige kapittelet den typen familieportretter hvor familien var samlet omkring en beskjeftigelse og hvor den felles beskjeftigelsen bandt familiemedlemmene sammen og skapte enhet over familien. Gjennom konversasjonsstykkene ble familiemedlemmene presentert i harmoni og samhørighet med hverandre. Flere konversasjonsstykker fremhevet også noe av det private forholdet, relasjonen mellom de ulike familiemedlemmene. Jacob Jordaens portrett av sin egen familie, *The Artist, His Wife Catharina and Daughter Elizabeth* (ill. 25) fra ca. 1620 betraktes som et konversasjonsstykke. Gjennom deres attributter skjønner vi at de er ferd med å spille musikk og synge sammen. Den felles aktiviteten bringer familien sammen, og familiemedlemmene fremstilles i harmoni med hverandre. I praksis var ofte familiene i disse konversasjonsstykkene splittet, men den portrettede felles handlingen bandt dem sammen.¹²⁸ Ingebjørg Ydstie har i sin magistergradsavhandling om Gustav Wentzel poengtert at i *Frokost II* "[sitter] alle 'fortiden' hjemmeboende familiemedlemmer samlet"¹²⁹. Dette betyr at flere av de familiemedlemmene som her er malt, bodde ikke lenger sammen. Selv om Wentzel med dette maleriet ikke har fremhevet noen av de følelsesmessige relasjonene familiemedlemmene imellom, så sitter familien Wentzel

¹²⁶ Luminarium: Anthology of English Literature, Renaissance, Henry VIII, Portraits, Part IV: Family Portraits, Whitehall mural, <http://www.luminarium.org/renlit/henry8face2.htm> (oppført 07.05.2010); West, *Portraiture*, 109, 116, 117.

¹²⁷ West, *Portraiture*, 117.

¹²⁸ Sidén, "Familjen", 167, 168; West, *Portraiture*, 110, 111; Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 89.

¹²⁹ Ydstie, "Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd", 126.

samlet rundt frokostbordet. Måltidet bringer dem sammen og uttrykker familiens fellesskap. *Frokost II* kan ut ifra disse kriteriene tolkes som et konversasjonstykke.

Familiemåltidet har lenge vært et populært motiv innenfor malerkunsten. *Frokost II* kan også sees i sammenheng med familie-bord malerier som helt klart ikke faller inn under familieportretter, men som er rene genremalerier, hverdagsskildringer. I denne typen bilder behøver det ikke nødvendigvis å ha vært virkelige familier som har blitt fremstilt, men det kan ha vært tilfeldige modeller som har vært brukt for å male en familiemåltidsscene. I de genremessige familie-bord maleriene som tok utgangspunkt i de lavere sosiale lag slik som den nederlandske maleren Jozef Israëls i sitt maleri *The Frugal Meal* (ill. 26) fra 1876 så gjenskapte han med sitt verk det betydningsfulle delingen av maten og den åndelige verdien av måltidet som man tidligere lett assosierte med nattverdsmåltidet, Kristi siste måltid. *The Frugal Meal*, tilsynelatende en objektiv avbildning av en fattig bondefamilies enkle måltid, uttrykker den hellige verdien ved en så jordisk del av livet som måltidet.¹³⁰ I den franske tradisjonen finner man blant annet familie-bord malerier hos Louis Le Nain og hos Jean-Baptiste-Siméon Chardin.¹³¹ I Chardins maleri *Grace at Table* (1740) (ill. 27) ser vi en ung mor med sine to døtre rundt et bord i et beskjedent borgerlig hjem. Det er rett før de skal begynne å spise sitt måltid, som betraktere blir vi vitner til hvordan moren og den eldste datteren passer på at den yngste jenta ber borbønn og takker Gud for måltidet. I denne stille scenen har Chardin malt en av de moralske verdier i det hjemlige liv, og med dette verket verdsetter han godheten til det vanlige folk, spesielt til mødre og deres barn.¹³² Louis le Nains maleri *Family of Country People* (ca. 1640) (ill. 28) er også et annet kjent fransk familie-bord maleri, det er utført omtrent 100 år tidligere enn Chardins bilde *Grace at Table*. Le Nains maleri er en del av samlingen til Musée du Louvre i Paris akkurat som bildet til Chardin. I *Family of Country People* ser vi en sjuuskete kledd familie, med flere av de små barna uten sko, sittende rundt et spartansk dekket bord. Med dette verket fremstiller le Nain en fattig bondefamilies tøffe levetilstand. Men i tillegg uttrykker Le Nain den høytidelige verdighet over denne familien som arbeider så nær jorden. Bøndene og deres liv hadde lenge vært undertrykt, men likevel sitter bondefamilien her gudfryktig, medgjørlig og rolig. Le Nain fremhever med dette maleriet bøndenes verdighet.¹³³ I den nederlandske gullalder på 1600-tallet, hvor genremaleriet var stort, finner vi også flere familie-

¹³⁰ Nochlin, *Realism*, 194, 197.

¹³¹ Nochlin, *Realism*, 197.

¹³² Fred S. Kleiner og Christin J. Mamiya, *Gardner's Art through the Ages*, 12 ed. (Belmont, CA: Thomson-Wadsworth, 2005), 808; Hoffman, *Concepts of Identity*, 42, 43.

¹³³ Kleiner og Mamiya, *Gardner's Art through the Ages*, 735.

bord malerier hos de nederlandske mestere. Jan Steen var en av de mest kjente genremalerne i Nederland på denne tiden. Det daglige liv var det som utgjorde hovedtema i hans malerkunst. Mange av Steens genrescener var livlige, de var preget av kaos, uro og vellyst. Bildene hans var satiriske og det lå ofte en underliggende moral i bildet. Hans maleri *As the old sing, so twitter the young* (ca. 1663) (ill. 29) er et godt eksempel på dette. Maleriet er full av humor, og han har brukt sin egen familie som modeller, som han ofte gjorde. Den leende mannen med den store hatten som hjelper den unge gutten med å røyke pipe er et selvportrett av han selv (som han har malt helt uten selvhøytidelighet). I denne livlige familiemåltidssenen hvor det utvilsomt skjer mye på en gang, ligger moralen i bildets tittel *As the old sing, so twitter the young* som er et ordtak som betyr: dårlige eksempler fører til dårlige resultat. For i dette bildet blir man som tilskuer vitne til hvordan de voksnes oppførsel påvirker de yngres, altså barnas oppførsel. Steen ønsker å advare oss fremfor å kopiere en slik oppførsel.¹³⁴

Ut ifra de familie-bord maleriene som helt klart hører til genremaleriet, har *Frokost II* større samstemmighet med disse enn med de familie-bord malerier som tilfaller familieportrettet. I hverdagsskildringene som har familiemåltidet som motiv, slik som de maleriene jeg nettopp har presentert; *The Frugal Meal*, *Grace at Table*, *Family of Country People*, *As the old sing, so twitter the young* gir alle disse bildene inntrykk av å være tilfeldige innblikk i disse familienes daglige liv, i likhet med Wentzels familiebilde *Frokost II*. De stemmer også overens med *Frokost II* ved at de ikke følger noe skjematisk mønster for hvordan figurene stilles opp. Figurene i de fire maleriene *The Frugal Meal*, *Grace at Table*, *Family of Country People*, *As the old sing, so twitter the young* virker ikke oppstilt, de opptrer i sine naturlige og dagligdagse positurer, de er tilsynelatende utvitende om at vi iakttar dem; alt dette finner man i *Frokost II*. Alle de fire maleriene har et underliggende budskap, i *The Frugal Meal* påpeker Israëls verdien et enkelt måltid har for de fattige, i *Grace at Table* visualiserer Chardin godheten til det vanlige folk, i *Family of Country People* viser le Nain at de lenge undertrykte bøndene er mennesker med verdighet og Jan Steens *As the old sing, so twitter the young* er en kommentar på latterlig voksen oppførsel. En slik underliggende moral eller betydning har jeg ikke klart å finne i Gustav Wentzels familiescene *Frokost II*, noe som jeg heller ikke tror har vært hensikten med dette bildet. (Ut ifra innholdet, teknikken og malemåten i *Frokost II* tilsier heller bildet at Wentzel har vært mer opptatt av å gripe et øyeblikk, et øyeblikk i et småborgelig hjem i Kristiania i 1880-

¹³⁴ Kleiner og Mamiya, *Gardner's Art through the Ages*, 730, 731; Mauritshuis museum, Collection, The entire collection, Search by artist, S, Steen Jan, <http://www.mauritshuis.nl/index.aspx?FilterId=988&ChapterId=2346&ContentId=17485> (oppsøkt: 08.05.2010).

årene med sollysets innvirkning på figurer, interiør og dens møte med lampelys og at det er dette som har vært drivkraften bak maleriet).

3.4 *Frokost II* sett i sammenheng med andre samtidige bilder av familier

3.4.1 *Luncheon* (1868) av Claude Monet

Luncheon (ill. 30) ble malt av Claude Monet i 1868 og eies i dag av Städel Museum (Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie) i Frankfurt. Det er et bilde av Monets egen familie i likhet med *Frokost II* som også er et bilde av kunstnerens egen familie. Bortsett fra at *Frokost II* fremstiller Wentzels barndomsfamilie har Monet tatt utgangspunkt i familien han fikk sammen med sin elskerinne Camille Doncieux (Camille hadde vært modell i flere av hans malerier), og her ser vi deres ett år gamle sønn Jean. Monet og Camille var ikke gift da dette verket ble malt, og i sin tid derfor ingen tradisjonell familie, de giftet seg ikke før to år senere. Fra høsten 1868 til vinteren 1869 leide Monet et hus på Normandiekysten, rettere sagt i Étretat hvor han bodde sammen med Camille og deres sønn Jean. I dette huset malte han flere interiører med familie og venner sittende rundt spisebordet.¹³⁵ I *Luncheon* sitter Monets lille kjernefamilie, Camille og Jean, rundt det rikelige dekkede lunsjbordet. Det er også kjernefamilien som sitter samlet rundt spisebordet i Wentzels familiebilde selv om denne familiegruppen er større med flere familiemedlemmer. I Monets *Luncheon* har familien Monet en gjest på besøk, kvinnen som fortsatt står med ytterklærne på ved vinduet, i ulikhet fra *Frokost II* hvor kun familiemedlemmer er malt. I bakgrunnen står en hushjelp og har åpnet opp en skapdør, enten for å hente noe inne i skapet eller for å rydde noe på plass. Plassen i forgrunnen er tom, der står alt dekket og klart med ferdigkokte egg på tallerkenen og med avisen som ligger klar for å leses. De venter på at Monet skal ta sin plass ved bordet. Bildet kan oppfattes slik at Monet realistisk ikke er med i bildet siden han faktisk står ved sitt staffeli og er opptatt med å male nettopp dette bildet.¹³⁶ Monets verk er et miljøbeskrivende bilde akkurat som *Frokost II*. Med Monets sterke vektlegging av detaljer, på samme måte som Wentzel, har han klart å få frem den sosiale rammen til sin familie. Men i hvert fall ifølge det Monets bilde *Luncheon* fremlegger får man som tilskuer inntrykk av at familien Monet tilhører en høyere sosial klasse enn familien Wentzel. Monets familiemedlemmer er penere antrukket i klærne, med Camilles pent oppsatte hår, hennes smykke i halsen og ikke minst familiens gjest med moteriktig hatt med slør foran ansiktet. Familien Monet har et rikeligere

¹³⁵ Karin Sagner-Düchting, *Claude Monet: 1840-1926: A feast for the eyes* (Köln: Benedikt Taschen, 1990), 31, 39, 44, 46; Joel Isaacson, *Claude Monet: Observation and reflection* (Oxford: Phaidon Press, 1978), 17.

¹³⁶ Nochlin, *Realism*, 197.

måltid med ferske råvarer som østers, druer, salat, vin også videre i motsetning til familien Wentzels enkle frokostmåltid med kaffe og brød. I *Frokost II* ser vi ingen tjener slik som familien Monet har i maleriet *Luncheon*. Tar man disse punktene til betraktning tilsier dette at *Luncheon* fremstiller en borgerlig familie mens *Frokost II* som tidligere sagt viser til en småborgerlig håndverkerfamilie. Med Monets *Luncheon* får man som i *Frokost II* et innblikk i kunstnerens private familieliv. Monet har med sitt verk fanget et øyeblikk fra familiens liv. Det skal virke som et tilfeldig utsnitt, figurene er ikke stilt opp som om de er klar over at de blir portrettert, de er i naturlige positurer og de befinner seg bare i sitt daglige liv. I tillegg er bordet og stolene delvis avskåret i likhet med *Frokost II* som forsterker inntrykket av at motivet er et helt vilkårlig fragmentarisk utsnitt. I begge maleriene kommer man nært inn på motivene. Familien Wentzel er i forhold til Monets familie mer lukket omkring seg selv siden flere av figurene vender ryggen til betrakter. I både *Frokost II* og i *Luncheon* strømmer det et kaldt utelys inn fra vinduet gjennom hvite blondgardiner som lyser opp stueinteriøret. I 1870 søkte Monet med dette arbeidet å få være med på den årlige Salongutstillingen i Paris, men ble refuset.¹³⁷ Men selv om Monets *Luncheon* ble refuset av Salongen, ble bildet til tross for dette vist på mange andre utstillinger. Bildet ble vist på impresjonistenes første samlede utstilling i 1874, kritikere av denne utstillingen var fascinert av det de kalte for ”et moderne lys” i vindusgardinene.¹³⁸ Men Monet har med sitt familiebilde på langt nær den samme lysproblematikken som vi finner i Wentzels bilde. I *Luncheon* er det ikke to konkurrerende lyskilder, møte mellom lampelys og utelys. Monet har også jobbet med å få frem fargenes valører, men ikke i samme inngående grad som Wentzel.

Gjennom alle detaljene har Monet med sitt bilde *Luncheon* klart å gripe det bourgeoisiske hjem og den bourgeoisiske mentalitet og væremåte. I likhet med Monet har Wentzel gjennom sin detaljbeskrivelse i *Frokost II* virkelig fått fremstilt sin egen tid og et typisk hjem i en bygård i Kristiania i 1880-årene. *Frokost II* uttrykker ikke noe om relasjonene familiemedlemmene imellom i motsetning til Monets *Luncheon* som sier noe om forholdet mellom mor og barn. I *Luncheon* holder moren armen rundt sin sønn mens hun titter på han. Han sitter med smekke rundt halsen og med skje i den ene hånden. Moren sitter ved hans side for å passe på at sønnen får i seg mat. Camille med ansvar for barnet, Monet har mer eller mindre ubevisst fått frem Camilles rolle som kvinne og mor. Slike kjønnsroller finner vi ikke i *Frokost II*. Det er ingen

¹³⁷ Städel Museum, Collections, Collection Highlights, Monet: Luncheon, <http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=460&ObjectID=249> (oppsøkt 06.05.2010).

¹³⁸ Städel Museum, Collections, Collection Highlights, Monet: Luncheon, <http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=460&ObjectID=249> (oppsøkt 06.05.2010).

sentimentalisert stemning mellom mor og barn i Monets verk. Monets familiebilde gir i likhet med *Frokost II* inntrykk av å være en faktisk realitet i denne familiens liv.¹³⁹ *Luncheon* har en sterkere poengtering av barnets natur og lekenhet enn i *Frokost II*, dette er på grunn av de fraslengte lekene, dukken og ballen, som ligger på gulvet. På 1800-tallet ble barn i malerkunsten ofte fremstilt som forskjellige fra de voksne og at de skilte seg ut fra de voksnes verden. Ved å portrettere barn sammen med sine leker fremhevet man oppfatningen om barnets sårbarhet, uskyldighet og umodenhet.¹⁴⁰ Monets maleri *Luncheon* fremstiller figurer i interiør. Det er ikke interiørmaleriet vi forbinder mest med Monet, men hans landskapsbilder. Med dette verket vender han ”innover” i sitt eget hjem og maler egne familiemedlemmer.

3.4.2 *Du og Bébé* (1884) av Erik Werenskiold

Erik Werenskiold har i sitt familiebilde *Du og Bébé* (ill.31) i likhet med Gustav Wentzel malt sine egne familiemedlemmer. Bildets private tittel, *Du og Bébé*, tilsier nærmest hvem kunstneren i dette verket har malt. I *Du og Bébé* sitter et lite barn på sitt mors fang. Kvinnen er Werenskiolds kone Sophie og barnet er deres førstefødte, sønnen Werner.¹⁴¹ Werenskiold har som Wentzel konsentrert seg om kjernefamilien, selv om det kun er mor og barn som her er representert. *Du og Bébé* er et bilde som lett kan falle inn under kategorien et *caritasmotiv*, hvor det er morskjærligheten som står sentralt.¹⁴² Her er den følelsesmessige relasjonen mellom mor og barn igjen representert, noe som ikke kommer til syne i Wentzels familiebilde. Sophie sitter i en høyrygget stol med ett år gamle Werner på sitt fang. Sophie lener seg inntil sin sønn og holder godt om han. Figurenes kroppsspråk uttrykker deres nære forhold. Hun oppmuntrer hans barnlige nysgjerrighet ved å peke på noe utenfor vinduet. Utenfor vinduet ser vi sommeren i full blomst med grønne blader på trærne. Det kommer et flimrende sommerlys inn fra vinduet og gir lys og farge til alt i rommet. Som i *Frokost II* strømmer det sterke dagslyset inn fra vinduet og lyser opp interiøret og skaper fargespill, bortsett fra at lyset i *Du og Bébé* er et varmt sommerlys, mens dagslyset i *Frokost II* er et kaldt vinterlys. Verket er malt i en lys fargeskala. Dette bildet i likhet

¹³⁹ Nochlin, *Realism*, 197.

¹⁴⁰ Hoffman, *Concepts of Identity*, 59.

¹⁴¹ Leif Østby, *Maleren og tegneren Erik Werenskiold 1855-1938: Stiftelsen Modums blaafarveværk 25. mai – 30. September 1985* (Åmot: Blaafarveværket, 1985), 36; Leif Østby, *Erik Werenskiold* (Oslo: Dreyers Forlag, 1977), 89.

¹⁴² Sidén, ”Familjen”, 168. I *caritasmotiver* som tar utgangspunkt i det følelsesmessige, intime forholdet mellom mor og barn ble figurene i disse bildene ofte fremstilt i nær samklang med naturen. Det var sammenheng mellom denne lengselen etter et nært forhold til naturen og et lykkelig og ømt familieliv. (Sidén, ”Familjen”, 170.) Etter min mening kan Werenskiolds verk oppfattes i denne forbindelse. I *Du og Bébé* knyttes mor og barn til naturen ved at de er plassert rett ved vinduet hvor naturen blomstrer utenfor samtidig som det sterke sollyset og naturens farger strømmer inn der hvor de sitter. Den utenforstående naturen omfavner dem inne i stuen.

med *Frokost II* er som om kunstneren har fanget et øyeblikk fra familiens liv. Øyeblikket hos familien Werenskiold preges mer av å være et gledelig øyeblikk, mens hos familien Wentzel er det mer den rutinemessige og nødvendige daglige handlingen, frokostmåltidet, vi finner. Werenskiold vektlegger med dette verket Sophies rolle som mor. Til sammenligning fremhever ikke Wentzels familiebilde den kvinnelige kjønnsrollen. Familiebildet *Du og Bébé* har eksklusivt fokus på mor og barn innenfor familien i motsetning til *Frokost II* hvor også far er inkludert. (Werenskiolds bilde har en slående motivmessig likhet med Christian Krohgs pastellbilde *Se der! - Oda og Per i vinduet* (ill. 32) fra 1892 hvor Krohg har malt sin kone Oda og sin sønn Per, de er begge fremstilt bakfra stående ved et vindu mens Oda peker på noe som skjer utenfor).¹⁴³

Wentzels detaljrealisme finner vi ikke i Werenskiolds *Du og Bébé*. Werenskiold har ikke vektlagt detaljer i sitt maleri. Hans maleri har et løsere preg, med synlige kraftige penselstrøk, det ser ut som fargene er direkte lagt på lerretet og bildet har oppløsende konturer. Dette gir inntrykk av at bildet er hurtig malt, som igjen gir bildet en mer umiddelbarhet overfor sitt motiv enn *Frokost II*. Leif Østby skriver i katalogen *Maleren og tegneren Erik Werenskiold 1855-1938: Stiftelsen Modums blaafarveværk 25. mai – 30. september 1985* (utgitt i forbindelse med en utstilling på Blaafarveværket) at Werenskiold med sitt verk *Du og Bébé* har vært påvirket av impresjonistene og deres teknikk, Østby sier følgende: "[...] ledig og opplagt malt som sjelden hos Werenskiold. Det er tydelig at han har dratt lærdom av impresjonistenes lette håndlag med penselen og deres lyse fargeskala."¹⁴⁴ I første halvdel av 1880-årene oppholdt Werenskiold seg mye i Frankrike. Etter sin studietid i München dro han i 1881 til Paris og bodde der i et par år. I 1883 flyttet han tilbake til Norge for godt, men besøkte Paris flere ganger etterpå. I løpet av denne tiden (det vil si i første halvdel av 1880-årene) hadde Werenskiold sett flere representative impresjonistutstillinger i den store kunstmetropolen Paris.¹⁴⁵ Inntrykkene fra disse utstillingene hadde han friskt i minne da han malte *Du og Bébé* i 1884. Torsten Svedfelt skriver i sin bok *Erik Werenskiold* fra 1947 om Werenskiolds møte med impresjonismen, og hvordan han lot seg inspirere:

For alvor lærte han den nye franske, impresjonistiske kunsten å kjenne, friluftsmaleriet, som på denne tiden hadde sin virkelige blomstring. Med begeistring studerer kunstneren i disse årene de samtidige franske

¹⁴³ Thue, *Christian Krohg*, 196, 197.

¹⁴⁴ Østby, *Maleren og tegneren Erik Werenskiold 1855-1938*, 36.

¹⁴⁵ Berg, "Naturalisme og nyromantikk 1870-1900", 433; Torsten Svedfelt, *Erik Werenskiold: Forord ved Sigurd Willoch* (Oslo: Cappelen, 1947), 12; *Grev Wedels Moderne og Klassiske: Auksjon mandag 26. mai 2008 kl. 18:00, Auksjon torsdag 5. juni 2008 kl. 18.00* (Oslo: Grev Wedels Plass Auksjoner, 2008) (Auksjonskatalog), 14.

mesteres maleri, deres motivbehandling og deres lyse, rene naturfarger. Det varer heller ikke lenge før han har utviklet seg til en framstående friluftsmaler. [...] har han på sin egen måte søkt å tillempe det nye og betydningsfulle han har lært i Frankrike.¹⁴⁶

Impresjonistene malte mye ute i friluft, det er deres friluftsbilder man som regel forbinder dem mest med. Friluftsmaleriet skulle etter programmet males ute i *plein-air* (i friluft), maleriet skulle utføres på stedet, rett overfor motivet. Selv om Werenskiolds verk *Du og Bébé* faller inn under kategorien interiørmaleri eller rettere sagt figurer i interiør, og derav er utført innendørs, så har det mye av friluftsmaleriet i seg ved at det med stor sannsynlighet er utført på stedet og ved at Werenskiold har vektlagt naturen i dette bildet; ved at sollyset, naturens rene fargeklanger kommer inn gjennom stuevinduet så er det som om naturen kommer inn i stuen. Hvis det er slik at Werenskiold var inspirert av de franske impresjonistene da han malte *Du og Bébé* kan det være hensiktsmessig å se på hvordan Werenskiold selv beskrev den impresjonistiske retningen i sin artikkel "Impressionistene" fra 1882. Werenskiold åpner sin artikkel ved å si at "Inden den franske malerkunst findes en liden gruppe, de såkaldte impressionister, som har sin egen udstilling hver vår"¹⁴⁷. Werenskiold mener at mye av det som beskriver denne retningen "[...] ligger i navnet impressionisme. De søger at gjengive indtrykket - "l'impression -, det umiddelbare, momentane indtryk, naturen gjør på os; med andre ord, tingene, ikke således, som vi ved, at de er, men således, som de *ser ud*"¹⁴⁸. Dette betydde at man skulle ikke stoppe opp å male alle detaljene man så, men man skulle male det man så akkurat der og da, det umiddelbare inntrykk som resulterte i at det som ofte karakteriserte de impresjonistiske arbeidene var "[...] det sitrende, flygtige, ubestemte [...]"¹⁴⁹. Det umiddelbare i Werenskiolds verk *Du og Bébé* kommer til uttrykk gjennom hans malemåte, de synlige malestrøkene gir inntrykk av å være lagt på i rapide og flyktige bevegelser alt for å gripe det momentane inntrykk, "l'impression" (så raskt som mulig). Konturene er delvis ubestemte, spesielt i den nedre delen av Sophies kjole og utpenslede detaljer finnes det ikke dette maleriet. Teknikken tilsier derfor at Werenskiold har ønsket å male det inntrykket han fikk der og da, vektlegging av detaljer har vært av mindre betydning. Sammenligner vi Werenskiolds malemåte med Wentzels i *Frokost II* er også Wentzels penselstrøk synlig men på langt nær samme grad som i *Du og Bébé*. Werenskiolds maleri er mer luftig utført, det er mer luft mellom penselstrøkene (noe som gjør dem mer synlig). Konturene i *Frokost II* er mer bestemte og utpenslede enn i *Du og Bébé* og Wentzel har med sitt familiebilde

¹⁴⁶ Svedfelt, *Erik Werenskiold*, 12.

¹⁴⁷ Erik Werenskiold, "Impressionistene", I *Nyt Tidsskrift*, 229-234 (1882), 229.

¹⁴⁸ Werenskiold, "Impressionistene", 230.

¹⁴⁹ Werenskiold, "Impressionistene", 230.

en sterk fokus på detaljer i forhold til Werenskiolds familiebilde. Dette får oss til å tro at Wentzel har brukt mer tid i utføringen av sitt maleri, og han har derfor ikke oppnådd denne samme flyktigheten som i Werenskiolds *Du og Bébé*, og han har ikke like hurtig og umiddelbart malt sitt synsinntrykk som Werenskiold, selv om også han har vært opptatt av å male et øyeblikk, et øyeblikk fra familiens liv og hva som skjer det øyeblikket utelys møter innelys i den gitte omgivelsen han befinner seg i. Når Werenskiold i sin artikkel beskriver impresjonistenes arbeider og deres kjennetegn ser man likheten hans verk *Du og Bébé* har med disse. Werenskiold definerer den impresjonistiske retningen videre:

Deres arbeider utmärker sig ved en aldrig svigtende friskhed. De har bragt et fuld dagslys [...] ind i sit maleri, og forfalder aldrig til den tunge, brunlige farvegivning, som synes uadskillelig fra akademier. Især har de drevet sine solskinsbilleder op til en uhyre kraft og frappance. Deres behandling er let og livlig, ofte skizzemæssig [...].¹⁵⁰

Denne beskrivelsen kunne likeså godt ha passet til *Du og Bébé*. I *Du og Bébé* er det fullt dagslys og solskinn, fargene er friske og rene, de har ikke den brunlige akademitonnen, det ser ut som nevnt som om fargene er direkte lagt på lerretet (uten å være blandet på forhånd) og ikke minst vitner penselstrøkene om en lett og ledig malemåte som får verket til å se ut som en skisse. Når det gjelder malemåten til Werenskiold har dette familiebildet mer impresjonistiske trekk og kjennetegn, i hvert fall ifølge definisjonen Werenskiold selv har gitt av denne retningen, enn det Wentzels familiebilde har.

3.4.3 *Frukost under stora björken* (ca. 1890-99) av Carl Larsson

Den svenske kunstneren Carl Larsson og hans familiebilde *Frukost under stora björken* (ill. 33) har ingen nøyaktig datering. Dette skyldes at akvarellen *Frukost under stora björken* tilhører Larssons bok *Ett hem* som kan forstås som et familiedokument eller et familiealbum som inneholder en serie med 26 akvareller som tar utgangspunkt i Carl Larssons eget hjem malt i perioden 1894-1899. Torsten Gunnarsson skriver i sin artikkel "Sundbornepoken" i boken *Carl Larsson: En utställning ingående i Nationalmuseums 200-årsjubileum* at tradisjonelt angis 1894 som det året Larsson påbegynte sitt arbeid med *Ett hem*. Men Gunnarsson skriver at enkelte bilder fra *Ett hem* var allerede påbegynt så tidlig som i 1890 (før han kanskje visste at disse bildene skulle bli del av en serie). *Ett hem* ble først publisert i 1899. Dette er årsaken til at Larssons bilde *Frukost under stora björken* har en så vid datering på et tidsrom på ni år fra 1890-99. Larssons malerkunst er nært forbundet med hans eget liv. Det er maleriene fra Sundborn som

¹⁵⁰ Werenskiold, "Impresjonistene", 232.

Larsson er mest kjent for. Sundbornepoken begynner i 1888 da Larssons kone Karin fikk huset, Lille Hytttä, av sin far. I Sundborn maler Larsson familielivet. Hans kone Karin og deres åtte barn er hans motivkrets. Han maler dem i dagligdagse situasjoner. Dette er idylliske hverdagsskildringer, og med disse bildene fanger han hverdagslivets poesi. Det er familiebilder fra Sundborn som er samlet i Larssons verk *Ett hem*.¹⁵¹ Gunnarsson skriver følgende:

Att begreppet Sundbornepoken ändå har en giltighet beror på att det betecknar den centrala och djupast personliga motivkretsen i Carl Larssons konstnärskap. Det var dessa bilder som skulle lägga grunden till den popularitet som gett honom en unik ställning i svensk konst.¹⁵²

Sammenligner vi Larssons *Frukost under stora björken* med Wentzels bilde *Frokost II* er den første påfallende likheten at i begge familiebildene er familiene samlet rundt frokostbordet. Motsetningen er at familien Wentzel sitter inne, mens familien Larsson sitter ute. Det er noe mer idyllisk over frokostscenen til Larsson enn til Wentzel; rundt bordet inkluderes ikke bare de menneskelige familiemedlemmer, men også familiens kjæledyr, nemlig hunden. Flere av familiemedlemmene har et lite smil om munnen noe som vi ikke ser i *Frokost II*. I tillegg er bokstavene "C" og "K" gravert inn i bjørkestammen som markerer Carl og hans kone Karin sin kjærlighet for hverandre. For å gjøre det enda mer idyllisk blomstrer det langs husets vegger og en høne plukker i gresset. Larssons familiebilde har en mer lykkelighet, avslappethet og tilfredshet over seg. Vi ser bare hvordan den yngste piken avslappet sitter og dingler med bena. I Wentzels familiebilde virker familiemedlemmene mer anspent i hvert fall når man ser dem i forhold til Larssons familiemedlemmer i dette bildet. Tiden tikker og går hos familien Wentzel, de er samlet for en liten stund før arbeids- og skoledagen skal begynne. Larsson har ikke fremstilt sin familie som om de sitter under et strengt tidsskjema. Familiebildet *Frukost under stora björken* kan derfor oppfattes som at bildet går mer i retning av å uttrykke fritid, *leisure*. Med *Frukost under stora björken* får vi som i *Frokost II* et innblikk i familiens liv. Den lille piken som sitter på benken med det røde hodeplagget nærmest betrakter titter rett på oss, som om hun er fullt vitende at hennes far står og maler henne. Hun i likhet med piken i *Frokost II* viser den barnlige rastløsheten og nysgjerrigheten ved at hun ikke klarer å sitte i ro, (piken i Wentzels familiebilde har allerede reist seg fra sin plass ved bordet). Hos Larsson er fokuset rettet på mor og barn, faren er ikke tilstedeværende i ulikhet fra *Frokost II*.

¹⁵¹ Torsten Gunnarsson, "Sundbornepoken", I *Carl Larsson: en utställning ingående i Nationalmuseums 200-årsjubileum*, red. av. Torsten Gunnarsson, 87-143 (Stockholm: Nationalmuseum i samarbeide med Bra Böcker, 1992), 118, 87.

¹⁵² Gunnarsson, "Sundbornepoken", 87.

Stilistisk er de to maleriene veldig forskjellige. Larssons maleri har en lineær stil som vi ikke finner lignende i Wentzels maleri. Den lineære stilen blir ansett som et spesielt kjennetegn for Larsson. Bildet er bygd opp av mørke, tegnede linjer, konturer og enhetlige fargeplan. Fargeplanene innenfor de mørke ubrutte konturene fylles med lyse, lette akvarellfarger. Larssons lineære stil gir verket en ornamentalt dekorativ karakter.¹⁵³ Carl Larssons malemåte er svært forskjellig fra den teknikken Wentzel har benyttet seg av i *Frokost II* som igjen kanskje kan tyde på at den svenske maleren har fått impulser fra andre hold enn Wentzel. I en annen artikkel av Torsten Gunnarsson, men fra samme bok, artikkelen ”Carl Larssons liv och verk – en översikt” går Gunnarsson inn på flere ulike kunstneriske idealer i samtiden som kan ha virket influerende på Larssons kunst. For det første nevner han at Larssons linjestil kan sees i sammenheng med samtidens *Art nouveau* og *Jugend* stil. Ved at bildets detaljer atskilles fra hverandre gjennom mørke konturer gjør at alle detaljene uttrykker en like viktig egenverdi, dette sammen med at linjene omvandler virkeligheten til ornament, utsmykning gjør at man, ifølge Gunnarsson, kan trekke paralleller til *Art nouveau* og *Jugend* stilen. Av andre samtidige impulser som kan ha vært med på å utvikle Larssons personlige stil nevner Gunnarsson Gauguin, Gauguin som gikk bort fra realismen mot en mer dekorativ og uttrykksbærende stilisering av virkeligheten og ikke minst de japanske tresnittene hvor konturlinjen var det fremste uttrykksmiddelet.¹⁵⁴ På Carl Larssons og Gustav Wentzels tid var det en stor japansk innflytelse på den europeiske kunsten, denne japanske strømmingen har fått betegnelsen *japonismen*. Ifølge det Karl Madsen skriver i sin bok *Japansk Malerkunst* fra 1885 så beskriver han den japanske malerkunst som utelukkende dekorativ.¹⁵⁵ Den japanske malerkunst søkte ikke etter en illusjonistisk virkning slik som den europeiske malerkunst i all tid hadde gjort.¹⁵⁶ Den europeiske malerkunstens krav til illusjon gjorde den tung contra den japanske malerkunsten ”med hin smukke Lethed”¹⁵⁷, slik Julius Lange beskriver den i sin artikkel ”Japan-Europa” (1889). Karl Madsen gjør i sin bok videre karakteriseringer av den japanske malerkunst; den japanske kunstens mangel på perspektiv og skygger, og japanerne var ikke opptatt av tredimensjonalitet med lys og skyggemodellering.¹⁵⁸ ”Den japanske Maler [...] dekorerer [...] kun med et Spil af Linjer, Former og Farver [...] Ved at

¹⁵³ Torsten Gunnarsson, ”Carl Larssons liv och verk – en översikt”, I *Carl Larsson: en utställning ingående i Nationalmuseums 200-årsjubileum*, red. av. Torsten Gunnarsson, 27-60 (Stockholm: Nationalmuseum i samarbeide med Bra Böcker, 1992), 51; Gunnarsson, ”Sundbornepoken”, 87, 118.

¹⁵⁴ Gunnarsson, ”Carl Larssons liv och verk – en översikt”, 51.

¹⁵⁵ Karl Madsen, *Japansk Malerkunst* (Kjøbenhavn: Philipsens, 1885), 14.

¹⁵⁶ Julius Lange, ”Japan-Europa”, I *Bastien Lepage og andre afhandlinger*, 104-120 (Kjøbenhavn: Philipsens, 1889), 108, 117, 118.

¹⁵⁷ Lange, ”Japan-Europa”, 109.

¹⁵⁸ Madsen, *Japansk Malerkunst*, 12, 14.

fjerne alle Skygger eller i alt Fald kun antyde dem svagt, *stiliserer* de japanske Malere paa den nemmeste Maade af Verden.”¹⁵⁹ Man kan derfor se parallellen Larssons bruk av linjer, og med hans lite fokus på skyggemodellering har med den japanske malerkunsten og som gjør at Larssons bilde får et stilisert uttrykk av virkeligheten og får mer en dekorativ virkning i likhet med japanerne. Gunnarsson skriver ”Sträven bort från den traditionella tredimensionaliteten, modellerad med ljus och skugga, finner man redan på 1860-talet hos Édouard Manet i hans berömda *Olympia*”¹⁶⁰. Noe som også førte til at figurene ble flatere. Det var ikke bare innholdet i Manets bilde som vakte oppstandelse, men nesten like mye hans malemåte. Den svenske folkekunsten kan også ha vært med å påvirke Carl Larsson til å utvikle sin lineære stil, (noe som han til og med erklærte selv i teksten til sin bok *Ett hem*. Han hadde gått på skole til disse folkekunstnerne malere). Det var dalamaleriets og sydsvenske folkekunstens klare linjer og rene farger som fascinerte han.¹⁶¹ Sidestiller man de to maleriene, *Frokost II* og *Frokost under stora björken*, med hverandre har Wentzel en mer troverdig, realistisk gjengivelse av tingene. I *Frokost II* er det ingen mørke konturer rundt figurer og gjenstander, de er lys og skyggemodellert og bildet består ikke av klart atskilte fargeplan som hos Larsson. Wentzels farger er heller ikke så klare og rene som Larssons. Dette resulterer i at Wentzel med sitt motiv oppnår en mer tradisjonell illusjonistisk virkning av virkeligheten enn Larsson. På en annen side kan Carl Larssons stilisering føre til at hans familiebilde ikke like lett kan identifiseres med virkeligheten som Gustav Wentzels maleri av sin familie. Denne distansen fra virkeligheten gir betrakter inntrykk av at han gjorde en bevisst idealisering da han malte sine nærmeste omgivelser, av hjemmet og av familiens liv.¹⁶²

3.4.4 The Bellelli Family (ca. 1858-67) av Edgar Degas og Une famille (ca. 1890) av Albert Besnard

I maleriet *The Bellelli Family* (ill. 34) har den franske maleren Edgar Degas malt sine italienske slektninger, hans onkel og tante og deres barn. Nathaniel Harris skriver i sin bok *The Impressionists* at bildet ikke er malt direkte ut ifra levende liv, men fra uttallige skisser han gjorde under sitt opphold hos familien Bellelli i Firenze. Skisser han tok med seg da han returnerte til Paris.¹⁶³ Belinda Thomson tilføyer i boken *Impressionism: Origins, Practice,*

¹⁵⁹ Madsen, *Japansk Malerkunst*, 14.

¹⁶⁰ Gunnarsson, ”Carl Larssons liv och verk – en översikt”, 51.

¹⁶¹ Gunnarsson, ”Carl Larssons liv och verk – en översikt”, 51.

¹⁶² Gunnarsson, ”Sundbornepoken”, 87.

¹⁶³ Harris, *The Impressionists*, 44, 45.

Reception at Degas brukte flere år (fra 1858 til 1867) på å fullføre dette maleriet.¹⁶⁴ Maleriet ble mest sannsynlig malt og ferdigstilt i hans atelier i Paris. *The Bellelli Family* representerer en fin fornem familie fra det italienske aristokratiet¹⁶⁵, en baron og baronesse og deres to døtre, og er derfor av en betraktelig høyere sosial rang enn håndverkerfamilien Wentzel. Men uansett hvilken sosial klasse disse to familiebildene tar utgangspunkt i, er begge bildene detaljrealistiske interiørmalerier. *The Bellelli Family* oppfattes heller som et portrett enn et genrebilde. Det ser ut som familien har stilt seg opp for å bli portrettert. Det første inntrykk dette bildet gir oss er at det er et helt konvensjonelt familieportrett. Degas' *The Bellelli Family* har motivmessig likhet med Alfred Stevens sitt familiebilde *All Happiness* (ill. 14). Kunstnerne har fulgt det samme skjematiske mønsteret for hvordan familiegruppen skal oppstilles. Faren sitter med ryggen vendt til betrakter ved sitt skrivebord. Baronens plassering ved skrivebordet antyder hans tilknytning til verdenen utenfor hjemmet, forretningsverdenen, mens kvinnen tar ansvar for deres to døtre. Mannens og kvinnens ulike roller innenfor familien kan ikke tydeliggjøres mer. Wentzels far, Jørgen Anton Wentzel, som sitter og leser avisen i *Frokost II* kan tolkes som et uttrykk for den mannlige rollen ved at han gjennom sin avis oppdateres på det intellektuelle plan og på det som skjer utenfor hjemmet, men dette hadde kommet langt tydeligere frem hvis Wentzel samtidig hadde understreket moren og hennes rolle som kvinne. Wentzels familiebilde i ulikhet fra *The Bellelli Family* har derfor etter min mening ingen sterk poengtering av kjønnsforskjellene mellom mann og kvinne. Degas har med sitt maleri virkelig klart å portrettere rollen til den bourgeoisiske mor. Det var hun som var dronningen av hjemmet. Kvinnens rolle var å styre husholdet. Det var hun som hadde ansvar for hjem og barn. Hun arrangerte familiens hverdagslige rutiner, aktiviteter og ikke minst familiens forhold til verdenen utenfor hjemmet, sosiale relasjoner med besøk, mottagelser også videre. Hun var forpliktet til å tilse at de daglige gjøremål ble utført på en slik måte at det ble mest mulig trivsel for hele familien, fremfor alt for hennes mann. Det var hovedsakelig for *han* at hun organiserte og styrte hjemmet.¹⁶⁶

Men tar vi et nærmere blikk på Degas sitt verk kan ikke dette bildet betraktes som et konvensjonelt familiebilde. Her er det langt fra familielykken som fremstilles, slik som tittelen til Alfred Stevens' bilde uttrykker; "All Happiness". *The Bellelli Family* er en objektiv registrering av et lidenskapløst ekteskap. Familien er preget av intern splid og psykologiske spenninger, noe

¹⁶⁴ Thomson, *Impressionism*, 113.

¹⁶⁵ Nochlin, *Realism*, 198.

¹⁶⁶ Anne Martin-Fugier, "The Actors": "Bourgeois Rituals", I *From the Fires of Revolution to the Great War*, red. av. Michelle Perrot, 261-337, A History of Private Life, Bd. IV (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 268, 269.

som familiemedlemmenes kroppsspråk uttrykker. Spesielt mellom mann og kone, en uenighet som deres barn trekkes inn i. Dette familiebildet får åpenlyst frem at denne familien er ved sammenbrudd.¹⁶⁷ Kvinnene, rettene sagt moren og de to døtrene, kommer til syne før familiens overhode; mannen.¹⁶⁸ Det er tanten, Laure Bellelli, som Degas har viet mest oppmerksomhet. Hennes ansiktsuttrykk og kroppsspråk sier mye. Madame Bellellis fremferd er opphøyet, fjern og kjølig. Hun er hovmodig, overlegen og streng samtidig som hun uttrykker sårbarhet. Avstanden hun holder til sin ektefelle insinuerer det triste, gledesløse forholdet dem imellom og at de ikke lenger kommuniserer med hverandre. Dette dårlige ekteskapet hadde Degas selv vært vitne til da han var på besøk.¹⁶⁹ At kvinnen, Madame Bellelli, uttrykker mye makt i forhold til sin mann er uvanlig for et familieportrett. Det er hun som står oppreist med hodet hevet i full motsetning til sin mann, i tillegg til at hun står på den dominerende venstre side, plassen som vanligvis er tildelt familiens patriark. Det er ingen enhet, harmoni over denne familiegruppen. Bellellifamilien er en splittet familie. Kvinnene i familien atskilles fra mannen: moren sammen med døtrene holder avstand fra mannen, faren. Det er akkurat som hun har fått døtrene på sin side. Dette kan vi anta siden morens holdning gjenspeiler seg hos døtrene.¹⁷⁰ Hennes mann, i kontrast, ser ut til å være separert fra familien. Dette understrekes ved at konen og døtrene er avbildet i en pyramidisk gruppering og ved at mannen holdes utenfor denne. I motsetning til Degas' *The Bellelli Family* utstråler familiegruppen i Wentzels *Frokost II* enhet. Wentzels familiemedlemmer er i samstemmighet med hverandre, her er det ingen splittelse mellom familiemedlemmene. Familiemedlemmene i *Frokost II* uttrykker ingen følelsesmessige relasjoner seg imellom, hverken positive eller negative, selv om det sedvanlige selvfølgelig var å uttrykke en lykkelig familie. Den ideale lykkelige kjernefamilien. Bellellifamilien er en ulykkelig kjernefamilie derimot, det var ikke vanlig å fremstille en familie på denne måten. Selv om Gustav Wentzel med sitt familiebilde ikke har valgt å fremheve de personlige og intime forholdene mellom familiemedlemmene, og heller ikke i noe spesiell grad har fremhevet lykkelige, gledelige følelser så uttrykker bildet likevel noe trygt og harmonisk over denne familien som i stillhet sitter samlet rundt sitt frokostbord, i klar kontrast til familien i Degas sitt verk *The Bellelli Family*.

Når Linda Nochlin i sin bok *Realism* behandler malerier som har familien som motiv skriver hun følgende: "the aura of sentimentality or nostalgia that sometimes seems inherent in the theme of

¹⁶⁷ Nochlin, *Realism*, 198.

¹⁶⁸ Martin-Fugier, "The Actors": "Bourgeois Rituals", 269.

¹⁶⁹ Thomson, *Impressionism*, 113.

¹⁷⁰ Martin-Fugier, "The Actors": "Bourgeois Rituals", 269.

the family.”¹⁷¹ Slik jeg tolker Nochlin er følelser og intimitet en så naturlig og uatskillelig del av familien at det nærmest var uunngåelig at dette ikke kom til uttrykk når man malte familier. Hos en annen fransk kunstner, maleren Albert Besnard (1849-1934), i hans bilde *Une famille* (ill. 35) fra cirka 1890 får vi familiemedlemmenes sentimentale og intime følelser for hverandre helt innpå oss. Det er Besnards egen familie vi ser.¹⁷² Denne kjernefamilien er plassert langt fremme i forgrunnen, nesten helt opptil billedplan. Vi ser to andre figurer i bakgrunnen, men den største vektleggingen ligger utvilsomt på kjernefamilien som befinner seg i forgrunnen. Lillebroren blir godt tatt vare på av sine to eldre søsken. På den ene siden står storebroren og titter stolt og beundrende på sin lillebror samtidig som han legger en beskyttende hånd på lillebrorens skulder. På den andre siden står søsteren i sin klare rødfargede lange jakke og holder lillebroren i hånden. Med dette kommer søskenkjærligheten frem. Moren sitter i trygg nærhet rett ved sine tre eldre barn, mens hun har familiens nye medlem i sine armer. Morskjærligheten synliggjøres ved at moren holder babyen tett inntil seg og det ser ut som hun snakker dullende i dens øre, hun gir babyen sin oppmerksomhet.¹⁷³ Vi møter blikket til den yngste gutten mens han smiler til oss. Dette kan også oppfattes som et kjærlig blikk han sender sin far som står og maler han. Faren inkluderes selv om han ikke er synlig tilstede. I Besnards familiebilde *Une famille* kommer familiemedlemmenes kjærlighet for hverandre til uttrykk gjennom fysisk berøring, blikk og kommunikasjon. De synlige kjærlige følelsene familiemedlemmene har for hverandre, det at familien er fremstilt som en enhetlig gruppe og ikke minst yngsteguttens åpenbare glede gjør at man oppfatter denne familien som en lykkelig familie i sterk motsetning til den langt fra lykkelige familien Bellelli som vi finner hos Edgar Degas.

Besnards *Une famille* og Wentzels *Frokost II* gir inntrykk av å være tilfeldige innblikk i disse to kunstnerfamiliene og deres hjem. Begge kunstnerne har i sine familiebilder gjort dristige avskjæringer av sine motiver; måten de har avskåret figurene og deler av interiøret på. Besnards avskjæring av motivet ser dristigere ut enn Wentzels, dette skyldes blant annet at i Besnards familiebilde skjules ikke flere av figurene delvis bak et bord. I tillegg er Besnards familie plassert nærmere billedplan enn familien Wentzel, de kan nesten ikke komme nærmere betrakter enn det

¹⁷¹ Nochlin, *Realism*, 198.

¹⁷² Musée d'Orsay, Search, Artists A-Z, Search the artists' directory, "Besnard, Albert", Search, Besnard Albert, Œuvres de l'artiste, Une famille, http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&zsz=5&lnum=1 (oppsøkt: 16.05.2010).

¹⁷³ Moren og barnet som sitter i stolen har klare likhetstrekk med et *caritasmotiv*. Morskjærligheten fremheves, og Besnards kone er avbildet med et nært forhold til sitt barn. Dette er også tilfellet i Carl Larssons maleri *Ateljédryll* (ill. 36) fra 1885 hvor Larsson har avbildet sin kone Karin i hans atelier sammen med datteren Suzanne. (Sidén, "Familjen", 168.) Etter min mening har ikke Gustav Wentzels bilde *Frokost II* en visuell forbindelse med et *caritasmotiv*.

de gjør og Besnards barn er fremtilt en face, dette gjør at Besnards avkutting av figurene kommer synligere frem enn hos Wentzel. Og som resulterer i at Besnards avskjæring virker mer vågal. Malernes bruk av dristige avskjæringer gjør at man kan betrakte bildene som fragmentariske. Bildene er tatt ut av sin helhetlige sammenheng, de ser ut til å være helt vilkårlige utsnitt. I denne forbindelse kan man trekke paralleller til øyeblikksfotografiet. Lorentz Dietrichson skriver i sin artikkel "Impressionisme. Et indlæg i dagens strid" (1885), artikkelen som jeg har sitert tidligere i dette kapittelet, at "Øyeblikksfotografiets Barn er *Impressionismen*. Den første Impressionist har upaatvivlelig faaet sin første Inspiration foran et Øyeblikksfotografi"¹⁷⁴. Med øyeblikksfotografiets inntreden fikk kunstnerne synet skjerpet for hva øye faktisk ser i selve oppfatningssekundet som førte til at malerne ble opptatt av å male inntrykksbilder¹⁷⁵, de ønsket å fange det umiddelbare, øyeblikkelige og spontane inntrykk. Jeg tolker det Dietrichson skriver at det var en sammenheng mellom impresjonismen og øyeblikksfotografiet, og at den impresjonistiske kunstretningen oppstod mye i forbindelse med sin påvirkning fra øyeblikksfotografiet. Dietrichson trekker frem at en av de karakteristiske trekkene ved impresjonismen er det tilfeldige, det vilkårlige:

Impressionismen maler derhos som al Naturalisme Alt vilkaarligt, som det træffer sig, som det tilfældigt foreligger hos den tilfældigt valgte Model i det tilfældigt valgte Moment, [...] Impressionismen, der klipper et tilfældigt Stykke ud af Naturen, [...] Impressionistens Billede kun er en tilfældigt afskaaren Del af en Helhed.¹⁷⁶

Impresjonistene har ikke tid til å fange helheten med alle dens detaljer når de skal gripe sitt øyeblikkelige inntrykk. Det er derfor Dietrichson oppfatter den impresjonistiske kunsten som en avskåren del av en helhet. Erik Werenskiold trekker også frem det han oppfatter som kjennetegnet ved impresjonismen (i sin artikkel "Impressionistene" fra 1882 som jeg allerede flere ganger har vært inne på): "Mest karakteristisk er kanskje deres dristighed i kompositionen. [...] afskjæringen af motiver; de har fremfor alt én dyd; de er aldrig kjedelige."¹⁷⁷ Ut ifra utsagnene til Dietrichson og Werenskiold kan man se de visuelle likheter mellom de impresjonistiske maleriene og fotografiet. Figurene og interiøret i både *Frokost II* og i *Une famille* avskjæres av rammekanten og begge bildene ser derfor ut som om de er tilfeldige utsnitt (vi ser ikke figurene og stueinteriøret i sin helhet, men kun et fragment av det), som malerne gjør for å avbilde akkurat det ene øyeblikket som griper dem der og da, og her kan man trekke parallellen til øyeblikksfotografiets vilkårlige avkutting av figurer og tilfeldige utsnitt (som

¹⁷⁴ Dietrichson, "Impressionisme. Et indlæg i dagens strid", 194.

¹⁷⁵ Dietrichson, "Impressionisme. Et indlæg i dagens strid", 193, 194.

¹⁷⁶ Dietrichson, "Impressionisme. Et indlæg i dagens strid", 181, 182.

¹⁷⁷ Werenskiold, "Impressionistene", 232.

egentlig tilhører en større sammenheng). Slik jeg opplever Besnards familiebilde har dette verket en tydeligere likhet med øyeblikksfotografiet enn Wentzels familiebilde siden avskjæringen i Besnards verk er mer fremtredende. Jeg har ikke sitert Werenskiolds og Dietrichsons artikler om impresjonismen for å påpeke *Frokost II* og *Une famille* som impresjonistiske malerier, det er ikke det som har vært poenget, men for å vise til malernes kjennskap, fortrolighet og fascinasjon til fotografiet, og at mange malere på denne tiden, helt uavhengig om man definerer dem som impresjonister eller ikke, var influert av fotografiet.

Gustav Wentzel har i forhold til Albert Besnard en mer realistisk gjengivelse av virkeligheten, grunnet hans detaljrealisme og fotografiske gjengivelse. Besnard har kraftigere, tydeligere penselstrøk, han har gjort mer bruk av rene, klare farger (slik som pikens røde jakke) og han har en betraktelig mindre bruk av skygger enn Wentzel. Dette gjør at Besnard ikke får en like troverdig gjengivelse av virkeligheten som Wentzel, men mer et forenklet uttrykk. Det både Wentzel og Besnard har til felles med sine familiebilder, hvor begge er interiørbilder, er at begge malerne har lagt mye konsentrasjon rundt dagslysets innvirkning på figur og interiør, hvordan det sterke dagslys kommer inn og skinner over overflatene.

3.5 Kapitteloppsummering

Da jeg plasserte Gustav Wentzels maleri *Frokost II* opp imot familieportrettradisjonen var det ikke mange likheter jeg fant. Dette til tross for det utvalget av familieportretter jeg gjorde var av familieportretter som hadde mest motivmessig likhet med *Frokost II*, hvor familiemedlemmene var samlet omkring et bord. Ut ifra sammenligningen med disse familieportrettene er det flere punkter jeg kan trekke frem. Familien Wentzel er ikke av en velstående borgerlig, overklassefamilie, de er heller ikke antrukket i fine, representative klær. Wentzels familiemedlemmer er ikke stilt opp etter et skjematisk mønster, det er ingen av dem som gir signaler om at de er klar over at de blir portrettert og de er ikke stivt stilt opp for å få malt sitt portrett. Den eneste parallellen jeg har klart å trekke er at siden disse familie-bord portrettene hadde stillebener, dekkede bord med mat og drikke som en integrert del, fikk de en mer genremessig livfullhet som skulle gi inntrykk av at familiene var portrettert under sine måltider, i dette tilfellet kan jeg trekke en visuell parallell til *Frokost II*. Faren i Wentzels familiebilde utpekes ikke som noe patriark, slik familiefaren tradisjonelt blir fremstilt innenfor familieportrettet. Wentzels far har ikke en mer prominent plassering eller blitt malt med en høyere verdighet enn de andre familiemedlemmene rundt bordet. Jeg har ikke klart å finne noen holdepunkter til å plassere *Frokost II* inn i en religiøs kontekst. Familien befinner seg ikke i en

Bibelsk scene, og det er ingen av dem som uttrykker hengivenhet overfor en sterkere makt. *Frokost II* er et fullt igjennom verdslig familiebilde. Det er ingen klar og tydelig oppstilling av de ulike generasjonene i Wentzelfamilien for å hentyde til det dynastiske innenfor familien. Men portrettet av en av familienes forfedre som henger på veggen, og at den ene sønnen opptrer i samme rolle som sin far (ved at han i likhet med sin far sitter og leser) kan peke til slekten, og at familielinjen blir ført videre gjennom nye generasjoner. Dette bildet har en svak hentydning til det dynastiske. Siden familiemedlemmene i *Frokost II* gjennom sitt måltid foretar en felles, uformell handling som bringer dem sammen og skaper enhet, fellesskap over familiegruppen kan Wentzels familiebilde oppfattes i tråd med familieportrettradisjonens konversasjonsstykker. Flere av de tradisjonelle konversasjonsstykkene fra 1600- og 1700-tallet fremla i tillegg til den gemensame aktiviteten også de følelsesmessige og intime relasjonene mellom familiemedlemmene, men i dette henseende ser jeg ingen likhet med *Frokost II*.

Familiemåltidet er et motiv kunstnere stadig har vendt tilbake til. *Frokost II* har betydelig mer til felles med familie-bord malerier som tilhører genremaleriet enn de som kategoriseres som familieportretter. Ut ifra undersøkelsen jeg gjorde av disse familie-bord maleriene som tilhørte genremaleriet og som var malt en stund før *Frokost II*, på 1600- og 1700-tallet, kom jeg frem til at de alle hadde et underliggende budskap eller moral, som jeg ikke har klart å oppspore i *Frokost II*, til og med Jozef Israëls *The Frugal Meal* fra 1876 som kun var malt tiåret før Wentzels bilde. Men i familiemåltidsscener hos familier av lavere sosial rang var det ikke uvanlig at kunstnerne fremhevet den åndelige, religiøse og betydningsfulle verdien av et måltid, som automatisk førte til at bildet fikk en underliggende betydning.

Etter at jeg i dette kapitlet har gjort komparative analyser med samtlige familiebilder fra *Frokost II*s samtid har jeg fått en bredere forståelse for hvordan *Frokost II* forholder seg innholdsmessig og formmessig til andre samtidige bilder av familier. Først skal jeg oppsummere de innholdsmessige likheter *Frokost II* har med andre familiebilder fra denne perioden: det er tilsynelatende vilkårlige, fragmentariske utsnitt fra familienes daglige liv, familiemedlemmene virker tilfeldig iaktatt i naturlige, ikke oppstilte positurer, flere av familiebildene er svært miljøbeskrivende og de har friskt klart å fange atmosfæren til sin egen tid, bildene gir inntrykk av å være en faktisk realitet i disse familienes liv, det er kjernefamilien konsentrasjonen ligger rundt, familiene fremstilles hovedsakelig innendørs i deres huslige omgivelser for det meste i dagligstuen, det er små øyeblikk fra familienes liv, i mange av bildene vektlegges barnets natur,

lekenhet og familiene fremstilles nesten uten unntak som en harmonisk og enhetlig familiegruppe.

Frokost II har flere innholdsmessige ulikheter fra de samtidige familiebildene jeg har sammenlignet med. I flere av familiebildene er kjernefamilien mindre, det vil si med færre familiemedlemmer enn i *Frokost II* ved at for eksempel kun mor og barn er representert fra familien. Det kan også virke som familiebildene fra denne perioden for det meste var bilder av familier fra en høyere sosial klasse, hovedsakelig fra den borgerlige, bourgeoisiske klasse enn av småborgelige håndverkerfamilier som familien Wentzel. Det jeg har merket meg med familiebilder av denne borgerlige middelklassen i ulikhet fra *Frokost II* var at malerne i disse familiebildene ofte la vekt på å få frem den tidsriktige mote med tanke på kledninger, smykker og tilbehør. Et annet punkt hvor *Frokost II* skiller seg i stor grad fra mange av sine samtidige familiebilder er at Wentzel har ikke malt de følelsesmessige og intime relasjonene familiemedlemmene imellom. Det er en veldig sterk fokus på mor og barn innenfor samtidens familiebilder og dette kommer også frem i familiebilder som inkluderer flere familiemedlemmer enn bare mor og barn. Men i klar kontrast til disse har ikke Wentzel med sitt familiebilde uttrykt kvinnens rolle som mor og det nære båndet, kjærligheten mellom mor og barn som gjør at man ofte kan trekke forbindelsen til et *caritas*motiv. Det var mange av malerne i Wentzels samtid som i sine familiebilder fremhevet mannens og kvinnenens ulike roller, en slik tydelig poengtering av kjønnsforskjellene mellom mann og kvinne kommer ikke til syne i *Frokost II*. Øyeblikket Wentzel har malt preges av å være en mer rutinemessig del av familiens hverdag som skiller *Frokost II* fra flertallet av tidens familiebilder som er åpenbart gledelige, avslappede og lykkelige øyeblikk fra disse familienes hverdagslige liv, og hvor noen av disse i tillegg kan forstås som familiens fritid, *leisure* i motsetning til *Frokost II*.

Wentzels teknikk i *Frokost II* forholder seg til samtidens familiebilder på ulike måter. *Frokost II* i likhet med mange av tidens familiebilder gir inntrykk av å være malt på stedet, rett overfor sitt motiv. Vi ser også i samsvar med Wentzels verk at det er en stor interesse for det sterke dagslys og dagslysets innvirkning på interiør og farger. Denne sterke konsentrasjonen rundt farger og lys er noe som går igjen i alle familiebildene. *Frokost II*s tilsynelatende tilfeldige avskjæring av figur og interiør kan være en påvirkning fra tidens interesse for øyeblikksfotografiet, mens andre kunstnere, som for eksempel Albert Besnard i sitt familiebilde *Une famille*, kunne være enda dristigere i sin avskjæring av motivet enn Wentzel. Flere av de andre samtidige familiebildene jeg har satt *Frokost II* opp imot har klarere impresjonistiske trekk enn *Frokost II*, i hvert fall i

henhold til de samtidige tekstene om impresjonismen jeg har trukket frem, dette skyldes fordi noen av de andre familiebildene har en mer umiddelbarhet, flyktighet overfor sitt motiv enn Wentzel, med rapide og hurtige penselstrøk for raskt å fange sitt synsinntrykk og har vært mindre opptatt av detaljer i motsetning til Wentzel. Mens andre av periodens kunstnere slik som Edgar Degas i sitt bilde *The Bellelli Family* har i likhet med Wentzel mer detaljrealistiske interiørmalerier. Men ut ifra det utvalget jeg gjorde av samtidens familiebilder er det tydelig at det er flere ulike regjerende kunstneriske strømninger på denne tiden. Sett i forhold til et stort antall av samtidens kunstnere som beveger seg mot et mer stilisert og forenklet uttrykk av virkeligheten har Wentzel med sitt verk *Frokost II* en mer sann gjengivelse av sitt motiv.

4. KAPITTEL 4

SAMMENLIGNENDE ANALYSE:

I BALJEN (1889) OG FROKOST II (1885)

Billedanalysene i kapittel 2 og kapittel 3 av Christian Krohgs *I baljen* (1889) (ill. 1) og Gustav Wentzels *Frokost II* (1885) (ill. 2) fulgte den samme strukturen. I kapittel 2 og kapittel 3 har jeg vist hvordan både *I baljen* og *Frokost II* forholder seg til familieportrettets tradisjon, og til andre samtidige familiebilder i henhold til form og innhold. I dette kapittelet, kapittel 4, skal jeg se de to bildene ved siden av hverandre. Jeg skal se hvordan de begge forholder seg til den samtidige kontekst og da med vekt på Ellen Keys teori om kvinner og barn. Dette som ledd i min videre søken etter hvordan *I baljen* og *Frokost II* relaterer seg til hverandre sett i lys av tradisjon og samtidighet (som er hovedmålet med denne oppgaven).

De to familiebildene *Frokost II* og *I baljen* er malt av to forskjellige kunstnere. Maleriene tar utgangspunkt i to forskjellige familier, familier med ulik sosial bakgrunn. Familien Krohg tilhørte den høyborgerlige klassen, hvorav både Oda og Christian var av fine embetsmannsslekter, Oda som til og med hadde blått blod. ”Adelskvinna” Oda som på morssiden stammet fra den russiske adelen.¹⁷⁸ Mens familien Wentzel tilhørte den småborgerlige klassen, hvorav familien var av en håndverker- og bondeslekt. Til tross for klasseforskjellen er de to familiene fra samme tid og fra samme sted. Christian Krohgs *I baljen* og Gustav Wentzels *Frokost II* ble malt med kun fire års mellomrom. Selv om de to bildene omhandler to familier fra Kristiania er det bare Wentzels verk som er malt i hovedstaden, i en bygårdsleilighet i Pilestredet. Krohg derimot malte sitt verk i et leid hus ved Åsgårdstrand.

Likevel anser ikke jeg de to familiene som to fullstendige motpoler når det gjelder deres sosiale rang. Da Wentzels familie kjøpte bygården i Pilestredet inntok familien en mer borgerlig tilværelse (enn de hadde hatt da de bodde på gården i Gamlebyen). Det er familienes ulike familieliv som skiller de to familiene sterkest fra hverandre. Bohemfamilien¹⁷⁹ Krohgs flyktige og urolige tilværelse stod i motsetning til håndverkerfamilien Wentzels mer tradisjonelle familieliv med et stabilt familiesamhold.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Fosli, *Kristianiabohemen*, 375, 392, 393; Thue, *Christian Krohg*, 9, 11, 14.

¹⁷⁹ Jeg omtaler Krohg-familien som en bohemfamilie siden både mor og far var knyttet til Kristianiabohemen.

¹⁸⁰ Wentzel, *Gustav Wentzel*, 52, 54; Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 20. At Wentzels barndomshjem hadde vært et trygt hjem med et stabilt familiesamhold er det inntrykket jeg har fått ut ifra den biografien som både Ingebjørg Ydstie og Kitty Wentzel skriver om han, og spesielt i de sidetallene jeg har henvist til.

Gustav Wentzel har med sitt maleri *Frokost II* tatt utgangspunkt i sin barndomsfamilie, mens Christian Krohg har med sitt verk *I baljen* tatt utgangspunkt i familien han selv skapte som voksen. Innenfor sosiologien defineres dette som to forskjellige familietyper. Ifølge det sosiologene George E. Dickinson og Michael R. Leming skriver i boken *Understanding Families: Diversity, Continuity, And Change* betegner de den familien man sosialiseres i som barn for *family of orientation* (orienteringsfamilie),¹⁸¹ og siden Wentzel har malt den familien han har vokst opp i har han derfor malt sin *family of orientation*. Familien man skaper som voksen gjennom ekteskapelig bånd og/eller ved å få barn betegner Dickinson og Leming for *family of procreation* (frembringelsesfamilie).¹⁸² Familien som Krohg har fremstilt faller inn under den sistnevnte. I verket *I baljen* ser vi den familien Krohg skapte som voksen sammen med kjæresten Oda ved at de fikk barn sammen og giftet seg.¹⁸³

I baljen og *Frokost II* oppstod i like sammenhenger. Begge familiebildene oppstod som følge av malernes eget initiativ til å male sine egne familier i uformelle hjemlige omgivelser.

4.1 Sammenlignende beskrivelse

I begge maleriene er familiene samlet i sine dagligstuer. De to kunstnerne har fremstilt sine familier i trygge hjemlige omgivelser. Begge bildene fanger små private øyeblikk fra familienes liv. Rammekantenes ”tilfeldige” avkutting av figurene forsterker øyeblikkspreget til de to bildene og sammen med figurenes naturlige og uoppstilte positurer skaper det et inntrykk at vi som tilskuere får et tilfeldig innblikk i de to familienes intime sfære. Det er en handling som skjer i hvert av bildene. Wentzel har med sitt maleri malt den daglige hverdagen, i det familien er samlet rundt frokostbordet før arbeidsdagen skal begynne. Krohg har heller malt en stor begivenhet. Familien er samlet for å se på sitt nye medlem, og deltar i badingen av det lille barnet. Det er en mer fritidsatmosfære i familien Krohgs hjem enn hos Wentzel-familien; her er det ingen klokke som poengterer at tiden løper, og blir da naturlig nok en mer avslappet stemning. I både Wentzels

¹⁸¹ George E. Dickinson og Michael R. Leming, *Understanding Families: Diversity, Continuity, And Change* (Boston: Allyn and Bacon, 1990), 22.

¹⁸² Dickinson og Leming, *Understanding Families*, 22.

¹⁸³ *Family of orientation* og *family of procreation* er forgreninger innenfor kjernefamilien. ”There are two types of nuclear [...] families. The first is the **family of orientation** [...] The second is the **family of procreation**.” (Dickinson og Leming, *Understanding Families*, 22.) Begge maleriene henviser til kjernefamilien. Selv om, som nevnt, *I baljen* fremstiller den utvidede familie viser *I baljen* likevel til kjernefamilien når man ser bort ifra hushjelpen, barnepleiersken og svogeren.

og Krohgs familiebilde er alle familiemedlemmene samlet, de to verkene uttrykker derfor familiens fellesskap.

”Menneskene synes hensunket i seg selv.”¹⁸⁴ Dette skriver Ydstie om Wentzels familiemedlemmer som sitter rundt frokostbordet i *Frokost II*. Ved at det er ingen fysisk kontakt mellom figurene og ved at figurenes ansiktsuttrykk heller ikke uttrykker noen emosjonelle følelser blir det vanskelig å si noe om relasjonene familiemedlemmene imellom. De sitter i stillhet ved siden av hverandre uten å konversere. I et klart skille fra *Frokost II* har Krohg i sitt verk fremstilt følelser og intimitet mellom familiemedlemmene. Flere av figurene er fysisk nær hverandre og flere av dem smiler. Krohgs familiemedlemmer er tydelig fremstilt som glade og lykkelige. Familiemedlemmene i *Frokost II* uttrykker ingen åpenbar lykke og glede men de er likevel representert i harmoni med hverandre.

Krohgs sterke fokus på kvinnene og barna innenfor familien finner vi ikke på samme måte i Wentzels fremstilling av sin familie. Wentzel har viet hver enkelt familiemedlem like mye oppmerksomhet. I bildet *I baljen* utgjør kvinnene og de små barna største delen av billedflaten. Mannen sees så vidt og er plassert i bakgrunnen ytterst i det ene hjørnet. Kvinnene okkuperer en stor del av stuen, og det er de som tar seg av barna, mens mannen er atskilt fra dem og betrakter det hele på avstand. En slik synlig forskjell blant kjønnene er ikke gjort i *Frokost II*. Intimiteten som kommer til syne i Krohg-familien er mellom kvinnene og barna. Både Krohg og Wentzel har i avbildningene av sine familier klart å få frem det særegne ved barnets karakter.

4.2 Den samtidige kontekst; Hjemmet, kvinnen og barnet

I tiden oppgavens to hovedverk ble til, er det allerede store omveltende forandringer som er i gang i samfunnet. De voksende byene og store teknologiske nyvinninger innfører den moderne tid, det moderne industrikapitalistiske samfunn inntreer. Samtidig med dette øker borgerklassens makt og størrelse. Det var allerede etter den franske revolusjon på slutten av 1700-tallet at det begynte å komme et klarere skille mellom det offentlige og private liv, et skille som oppstår i takt med urbaniseringen.¹⁸⁵ Produksjon og arbeidsfelleskap foregikk i det offentlige rom, mens familier lukket mer om seg selv, de isolerte seg i sine egne hjem og hjemmet og familien ble en privat enhet.¹⁸⁶ Som motvekt mot det stadig voksende industrielle og urbane liv oppstod den

¹⁸⁴ Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 126.

¹⁸⁵ Bøgh Jensen, *At male sit privatliv*, 199.

¹⁸⁶ Ugelstad, ”I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år”, 87.

store interessen for det private liv. Den private sfære var det lukkede og intime rom hvor man var skjermet fra alt det fremmede og flyktige som tilhørte det offentlige urbane liv. Hjemmet og familien ble betraktet som privatlivets hjerte.¹⁸⁷ Hjemmet var et privat sted man kunne trekke seg tilbake og slappe av med familie og venner. Ellen Keys teorier om kvinnen og barnet i sin bok *Barnets århundrade* (1900) kan trekkes frem i denne sammenheng. Hennes tanker omkring kvinnen og barnet var domestiserende, ideene var sterkt knyttet til hjemmet. Hun kritiserer den nye tid, det industrielle og urbane samfunnets kollektivitet og massevirkning som hun oppfatter som ensformig og upersonlig og at det av denne grunn ikke fremmer barnets individuelle og personlige utvikling.¹⁸⁸ Meningene Key hadde om barnet og dets oppfostring kan forenklet forstås som at det dreide seg om hvordan man skulle forme det moderne mennesket, for i *Barnets århundrade* dedikerer Ellen Key følgende til leseren: "Till alla de föräldrar, vilka i det nya århundradet hoppas dana de nya människorna."¹⁸⁹

Barnets velferd ble hovedfokuset i den moderne familie.¹⁹⁰ På 1800-tallet ble barnet mer enn noen gang sentrum av familien. Det ble viet mer oppmerksomhet og investert mer håp i familiens barn.¹⁹¹ Et klarere uttrykk for dette enn Christian Krohgs *I baljen* kommer man nesten ikke. Det er familiens nyfødte barn som er bildets hovedperson, og det er dette barnet som har den mest verdifulle plasseringen i bildet, nemlig i bildets sentrum. All fokus er rettet mot han. *I baljen* kan oppfattes som en markering av det nye medlemmet som har kommet inn i familien og at det er i denne anledning at verket er malt. I forhold til *I baljen* gir ikke Wentzels bilde *Frokost II* noen antydning til at det er barnet som er familiens omdreiningspunkt og hovedansvarlig. (I *Frokost II* er det kunstnerens lillesøster Sofie jeg betrakter som barnet). Som arving representerte barnet familiens fremtid, barnet var den som skulle føre familienavnet videre. I barnet ble det derfor investert mer på det følelsesmessige, økonomiske og utdanningsmessige plan og på barnets tilværelse og levemåte enn tidligere. Men barnet var ikke bare en viktig eiendel for familien, men aller mest for nasjonen og menneskeheten, barnet var morgendagens produsent, etterkommer, borger og soldat. Det var barnet som en dag skulle føre nasjonen og menneskeheten videre.

¹⁸⁷ Bøgh Jensen, *At male sit privatliv*, 199; Hoffman, *Concepts of Identity*, 53; Michelle Perrot, "The Actors": "The Family Triumphant", I *From the Fires of Revolution to the Great War*, red. av. Michelle Perrot, 99-165, A History of Private Life, Bd. IV (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 102.

¹⁸⁸ Key, *Barnets Århundrade*, 84.

¹⁸⁹ Key, *Barnets Århundrade*, 7.

¹⁹⁰ Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 87.

¹⁹¹ Michelle Perrot, "The Actors": "Roles and Characters", I *From the Fires of Revolution to the Great War*, red. av. Michelle Perrot, 167-259, A History of Private Life, Bd. IV (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 196; Martin-Fugier, "The Actors": "Bourgeois Rituals", 322.

Derav ble barnets beskyttelse helt avgjørende.¹⁹² Det er nettopp disse tankene vi finner i Keys *Barnets århundrade*, og det er dette Ellen Schrupf tar opp i sin artikkel "Ellen Key og visjonen om framtidlandet: Kvinnens og barnets rolle". Key var kritisk til hvordan samfunnet hadde utviklet seg. Det var en optimistisk fremtidstanke om at *barnet* skulle redde verden til et nytt og bedre samfunn.¹⁹³ For at dette skulle bli en realitet var det avgjørende at barnet ble formet, oppfostret på en best mulig måte. Barnets naturlige utvikling skulle ikke begrenses, dets vesen og natur skulle utfoldes slik at dets egen individualitet ble fullt igjennom utviklet, noe som ville komme "samhället" til gode og på denne måten var det lettere for at unike individualiteter som kunstnere og genier ble født.¹⁹⁴ Key mente at barnet skulle oppdras mest mulig i pakt med naturen, og i denne sammenheng ble hjemmet og kvinnen, altså moren, trukket inn som vesentlige punkter. I *Barnets århundrade* skriver Key følgende:

[...] ett hem i regel erbjuder de bästa möjligheterna att [...] uppfostra dem - [...] ett rikt hemliv allt jämt kommer att betraktas som grundvillkor för en äkta livsglädje, en personlig utveckling. [...] Att ej låta barnet vara i fred, detta är den nuvarande uppfostrans störste brott mot detsamma. Att dana en i yttre som inre mening vacker värld för barnet att växa i; att där låta det fritt röra sig [...] detta blir däremot den framtida uppfostrans mål. [...] Det starkast "konstruktiva" momentet vid en människas uppfostran är hemmets fasta, lugna ordning, dess frid och skönhet. Det är hjärtligheten, arbetsglädjen, flärdfriheten i hemmet vilka utveckla godhet, arbetslust och enkelhet hos barnet. Hemmets konstverk och böcker, hemmets vardags- och festvanor, hemmets sysslor och nöjen böra giva barnets känsla och fantasi dess rörelse och dess vila, dess säkra kontur och dess djupa färg. [...] [I hemmet] där ingen gör intrång på den andras rätt, [...] i denna luft får såväl egoismen som altruismen sin rätta växt, individualiteten sin rätta frihet. [...] I stället för att skolan [...] nu taga den bästa delen av barnens liv, måste skolan erhålla den mindre delen av detta men hemmet åter den större. [...] Först när barnen återvinnas från skolan, gatan och fabriken åt hemmen och när mödrarna från utearbete eller världsliv återvinnas åt barnen, då skall en naturlig uppfostran i Rousseaus och Spencers anda kunna bli en verklighet, en uppfostran genom hemlivet för livet.¹⁹⁵

Som jeg allerede nevnte i innledningskapittelet, i oppgavens kapittel 1, og som også Ellen Key selv nevner i *Barnets århundrade*, nemlig Rousseau en av opplysningstidens store tenkere, så viderefører Key hans ideer om barndommens store betydning og barnets rett til å beholde og utvikle sin naturlighet og fantasi.¹⁹⁶ I henhold til de sitatene jeg nettopp har trukket frem fra *Barnets århundrade* så hadde hjemmet en positiv innvirkning på barnet, siden hjemmet var det stedet hvor barnet fikk en mest mulig naturlig utvikling og som var de rette omgivelsene for barnets egenutvikling: "[...] ett hem i regel erbjuder de bästa möjligheterna att [...] uppfostra dem

¹⁹² Perrot, "The Actors": "Roles and Characters", 196.

¹⁹³ Schrupf, "Ellen Key og visjonen om framtidlandet: Kvinnens og barnets rolle", 127.

¹⁹⁴ Key, *Barnets Århundrade*, 121; Stafseng, "Ellen Key – en introduksjon", 27.

¹⁹⁵ Key, *Barnets Århundrade*, 84, 122, 140, 141.

¹⁹⁶ Sidén, "Familjen", 169; West, *Portraiture*, 118.

- [...] ett rikt hemliv alt jämt kommer att betraktas som grundvillkor för en äkta livsglädje, en personlig utveckling.”¹⁹⁷

For å undersøke hvordan de to maleriene *I baljen* og *Frokost II* forholder seg til Keys teorier om barnet må vi se nærmere på hvordan Krohg og Wentzel har fremstilt barna i de to familiebildene. I *Frokost II* er Wentzels lillesøster Sofie den eneste som ikke lenger sitter på sin plass. Hun titter på sine søsken og foreldre, forventningsfull på at noe skal skje. Wentzels lillesøster uttrykker barnets gjenkjennende livsglede. Mens de to barna hos Krohg-familien uttrykker nysgjerrighet og utålmodighet. Gutten som nysgjerrig står helt opptil baljen for å se på sitt nye søsken, den nyfødte gutten, og den lyshårede piken som drar barnepleieren utålmodig i forklet for at også hun skal få se. Både Wentzel og Krohg har visualisert barnets typiske karakter. I begge bildene befinner barna seg i ”hemmets fasta, lugna ordning, dess frid och skönhet”¹⁹⁸, i hjemmet som ”erbjuder de bästa möjligheterna att [...] uppfostra dem”¹⁹⁹, og i disse hjemlige omgivelser får de ”fritt röra sig”²⁰⁰, det er ”ingen [som] gör intrång på den andras rätt”²⁰¹, det er ingen som begrenser deres individualitet og natur, de er frie og selvstendige, ”individualiteten [deres får] sin rätta frihet”²⁰². Med dette i betraktning synes jeg måten de to malerne har fremstilt barna, i de familiebildene, står i samsvar med Ellen Keys syn på barnets oppdragelse og barndom. Det estetiske var også av betydning i henhold til barnets personlighetsutvikling. ”Att dana en i yttre som inre mening vacker värld för barnet att växa i.”²⁰³ ”Det starkast ’konstruktiva’ momentet vid en människas uppfostran är hemmets fasta, lugna ordning, dess frid och skönhet.”²⁰⁴ I Keys bok *Gjer heimen din fager!* fra 1903 omhandler Key hva hun mener er et estetisk vakkert hjem. I denne boken skriver hun at barnesinnet ble positivt merket av det som var vakkert; ”For barnehugen tek merke av alt som er fagert, vert finare og betre av det.”²⁰⁵ Og i tillegg har det en positiv innvirkning på de voksne i hjemmet; ”dei vaksne fær ei ro og ei gleda, som gjerd deim til betre menneskje, og husmori som stellar, vert lukkelegare.”²⁰⁶ Det uskjønnede derimot ville ha en

¹⁹⁷ Key, *Barnets Århundrade*, 84.

¹⁹⁸ Key, *Barnets Århundrade*, 140.

¹⁹⁹ Key, *Barnets Århundrade*, 84.

²⁰⁰ Key, *Barnets Århundrade*, 122.

²⁰¹ Key, *Barnets Århundrade*, 140.

²⁰² Key, *Barnets Århundrade*, 140.

²⁰³ Key, *Barnets Århundrade*, 122.

²⁰⁴ Key, *Barnets Århundrade*, 140.

²⁰⁵ Ellen Key, *Gjer heimen din fager! : Fritt umsett fraa svensk ved Karen Grude Koht*, Norske Folkeskrifter (Oslo: Norigs ungdomslag og Student-maallaget, 1903), 5.

²⁰⁶ Key, *Gjer heimen din fager!*, 5.

uheldig innflytelse på barnet. Det var derfor vesentlig at barnet vokste opp i de rette omgivelser.²⁰⁷ Fabrikken var det skjønne hjemmets ytterpunkt med sin unatur og stygghet. Jeg ser ikke noe hensikt ved å gå inn på Keys kriterier for hva som er et skjønt hjem, men Keys opptatthet av hjemmets estetikk svarer til tidens store interesse for det private, lukkede rom som gjenspeiler seg i både *I baljen* og *Frokost II*, for det er i den intime sfære begge kunstnerne har hentet sine motiver. Det er ikke kun barnets velferd Key fokuserte på innenfor familien, men også at ”dei vaknse fær ei ro og ei gleda”, ”vert lukkelegare”, det vil si hele familiens lykke.

Tidens dyrkelse av det private førte helt naturlig til en stor interesse for familielivet.²⁰⁸ På 1800-tallet blir den sentimentale familiekulturen enda sterkere, og den tett sammenknyttede kjernefamilien omtales som en *intimitetsfamilie*. I intimitetsfamilien ble privatlivet, følelser og den barnlige karakteren dyrket.²⁰⁹ Siden modellen for en moderne familie var basert på følelsesmessig forpliktelse og kjærlighet kan den derfor forstås som en intimitetsfamilie. I intimitetsfamilien vektla man det nære følelsesmessige båndet mellom mor og barn. I den moderne intimitetsfamilien ble morsrollen opphøyd, hun fikk en større og viktigere rolle enn tidligere. Det ble nå forventet at moren skulle være barnas lærer, underholder, hun skulle gi barna sin moderlige kjærlighet og milde disiplin i tillegg til å være kone for sin mann. Moren ble dømt suksessfull dersom barna vokste opp friske, lykkelige, utdannede og suksessfulle. Og var det noe 1800-tallets intimitetsfamilie var opptatt av så var det lykke, de trengte stadig bekræftelse på sin lykke og suksess. Den moderne mor fikk en mer utvidet rolle og tok nå mer delaktighet i barnets oppfostring og oppdragelse enn tidligere.²¹⁰ Med denne sterke sentimentale familiekulturen propaganderte man for at mødre skulle amme egne barn i stedet for å ansette en amme. På 1800-tallet var det å benytte en amme svært vanlig, men paradoksalt nok med tanke på den emosjonelle familiekulturen ble ammere brukt nå mer en noen gang.²¹¹ Den økende intimiteten innenfor familien førte til at relasjonene mellom familiemedlemmene ble nærere, og også mellom mann og kone. Barnet og dets mor ble ikke lenger forvist til kvinnens avdelinger i hjemmet. Barnet ble vist frem mens det ennå var et spedbarn. Og familiens barnepleier ble stolt

²⁰⁷ Schruppf, ”Ellen Key og visjonen om framtidlandet: Kvinnens og barnets rolle”, 136, 137.

²⁰⁸ Siden det var familien og hjemmet som hovedsakelig utgjorde den private sfære går begrepene *familien*, *hjemmet* og *det private* ofte i hverandre, dette er begreper som henger sammen, og de blir da nesten synonyme.

²⁰⁹ Stenseth, *Pakten*, 25, 43. Intimitetsfamilien går helt tilbake til 1600-tallet hvor den ble dyrket av aristokratiet og overklassen, mens på 1700-tallet forbandt man intimitetsfamilien mest med borgerskapet, hvor intimitetsfamilien ble borgerskapets kjennetegn. (Stenseth, *Pakten*, 25, 26.) Med dette vil jeg bare poengtere at intimitetsfamilien ikke var ett nytt fenomen på 1800-tallet, men den sentimentale familiekulturen ble betydelig sterkere i løpet av dette århundre.

²¹⁰ Todd, *The Impressionists at Home*, 108; Stenseth, *Pakten*, 172.

²¹¹ Perrot, ”The Actors”: ”Roles and Characters”, 203.

presentert.²¹² Av oppgavens to kjernebilder er det *I baljen* som gir et klare uttrykk for tidens familieideal; denne lykelige og intime familie. Krohg har malt de følelsesmessige relasjonene mellom familiemedlemmene, spesielt det nære forholdet mellom kvinner og barn. Odas moderlige omsorg og kjærighet for sine barn visualiseres gjennom *I baljen*. Selv om Oda tydelig får hjelp av en barnepleier (eller kanskje denne kvinnen som vasker Per faktisk er en amme) til å ta seg av hennes barn, så er hun til tross for dette fremstilt som en delaktig mor i klar tråd med periodens familieideal. Krohg har malt sine familiemedlemmer som lykelige og glade. Kvinnene og barna er ikke plassert i et eget rom i hjemmet. Alle familiens medlemmer, det vil si mannen, kvinnene (moren, hushjelp og barnepleier) og barna er samlet i et felles oppholdsrom, i dagligstuen. Intimiteten i denne familiegruppen blir sterkt synliggjort. Wentzels familie i *Frokost II* er også en moderne intimitetsfamilie. I *Frokost II* sitter den tett sammenknyttede kjernefamilien rundt bordet, og Wentzel har gjennom sin lillesøster vektlagt barnet og dets barnlige karakter som svarer til intimitetsfamilien og dens fokus på barnet i familien. Men i motsetning til Krohg har ikke Wentzel malt følelser mellom familiemedlemmene, og denne intime familiære samlingsstund har heller ikke en like åpenbar lykke som hos Krohg-familien. Med dette i betraktning har *I baljen* en mer tydeliggjøring av tidens ideal, den ideale lykelige intimitetsfamilien, noe som kan få en til å tro at *I baljen* kanskje til en viss grad er idealisert.

I den nye moderne tid var den hierarkiske familien med faren som familiens overhode fortsatt den gjeldende familiestrukturen innenfor borgerklassen. Selv om kvinnens rolle i hjemmet ble utvidet var ikke hjemmet utelukkende kvinnens domene som man ofte tror. Til syvende og sist var det mannen som stod med den absolutte overordnede makten siden han var familiens økonomiske forsørger.²¹³ Stiller man de to maleriene opp mot hverandre kommer tidens kjønnete forskjeller mellom mann og kvinne desidert tydeligere frem *I baljen* enn i *Frokost II*. Ved at Oda er fremstilt stående rett ved sitt nyfødte barn i tillegg til at hun har sin eldste sønn tett inntil seg markerer hennes posisjon i familien, hennes rolle som mor. I verket *I baljen* er det kvinnene i hjemmet som pleier og steller barna og det er de som har beslaglagt store deler av stuen mens mannen holdes utenfor. Mannen blir fysisk atskilt gjennom skjermbrettet, men samtidig poengterer dette at det er kvinnene som har hovedansvaret for hjem og barn, og ikke mannen. Kvinnens ansvar i hjemmet var for hele familiens velvære og det var om å gjøre å skape en mest mulig gledelig tilværelse; en ramme vi absolutt finner hos familien Krohg.²¹⁴ I Wentzels

²¹² Martin-Fugier, "The Actors": "Bourgeois Rituals", 322.

²¹³ Perrot, "The Actors": "Roles and Characters", 167, 170.

²¹⁴ Martin-Fugier, "The Actors": "Bourgeois Rituals", 268, 269.

familiebilde er det ingen spesiell understreking av kvinnen og hennes rolle innenfor familien. Det er heller ingen bemerkelsesverdig visuell forskjell på mann og kvinne som sitter rundt bordet, bortsett fra at mannen leser avisen som kan knytte hans rolle til den offentlige sfære i en tid hvor mannen fullstendig dominerte det offentlige rom.²¹⁵

I perioden ble moderskapet konstant hyllet, og ble erklært den eneste ekte rollen for en kvinne.²¹⁶ Men på samme tid førte denne patriarkalske familieordenen, hvor kvinnens posisjon var tilknyttet til hjem og barn, til at hun ble økonomiske avhengig av mannen og derfor fikk en underordnet posisjon i ekteskapet. For Ellen Key og hennes syn på kvinnen var det via morsoppgaven at kvinnefrigjøringen skulle skje. Det var når man innså den faktiske verdien til moderskapet at kvinnen kunne bli likestilt med mannen.²¹⁷ ”Mitt och många andras tänkesätt innebär icke att ’kvinnan är folkets dyrbaraste egendom’, men att den vardande eller varande modern är folkets dyrbaraste del, så dyrbar, att det är sitt eget högsta väl samhället främjar när det skyddar de moderliga funktionerna.”²¹⁸ Ut ifra dette utsagnet er kvinnen som mor svært verdifull, hun ”är folkets dyrbaraste del”. Det er moren som pleier og oppfostrer ”det nye släktet som [er] den stora uppgift, vilken modern utför åt samhället”²¹⁹. Barnet er ”det nye släktet”, og siden moren oppdrar barnet så er moren, gjennom barnet, med på å forme det nye mennesket, den nye generasjonen og det nye samfunnet.²²⁰ Med dette utfører moren en stor oppgave, og blir derfor for samfunnets ”eget högsta väl [...] när det skyddar de moderliga funktionerna”. Siden morsarbeidet var en viktig samfunnsmessig oppgave oppmuntret Key til at kvinnen burde motta en statlig inntekt for sin morskjerner. Key skriver: ”moderns funktioner så viktiga för det hela, att varje mor [...] av samhället erhåller en uppfostringshjälp, som fritager henne från yttre arbete för livsuppehållet under den tid, barnen helt behöva hennes vård”,²²¹ og videre ”att hennes lycka skulle vara att i ro kunna få vårda barnen och hemmet, men med en inkomst, som gjorde henne oberoende av mannen.”²²² Morslønnen ville gjøre henne i stand til å være hjemme i den tiden barna var små, og i tillegg ville den gjøre henne økonomisk uavhengig av sin mann. Med dette

²¹⁵ Perrot, ”The Actors”: ”Roles and Characters”, 170.

²¹⁶ Martin-Fugier, ”The Actors”: ”Bourgeois Rituals”, 322.

²¹⁷ Schrumpf, ”Ellen Key og visjonen om framtidlandet: Kvinnens og barnets rolle”, 140.

²¹⁸ Key, *Barnets Århundrade*, 83.

²¹⁹ Key, *Barnets Århundrade*, 84.

²²⁰ Schrumpf, ”Ellen Key og visjonen om framtidlandet: Kvinnens og barnets rolle”, 140.

²²¹ Key, *Barnets Århundrade*, 83.

²²² Key, *Barnets Århundrade*, 84.

opnådde kvinnen mer selvstendighet, hennes rolle som mor fikk en synlig verdi og hun ville føle seg mer likestilt med mannen.

Det är ur den allmänna, icke ur den individuella synspunkten, jag nu som förut söker övertyga kvinnorna att naturen – i det stora hela – icke meddelar kvinnan någon ”dispens från sitt kön”; att det på individerna, på nationen, på rasen slutligen hämnar sig, i fall kvinnorna småningom tillintetgöra den innersta livskraften i sin fysiska och psykiska varelse, moderlighetens kraft.²²³

Key mente at kvinnen ikke måtte distansere seg fra sitt kjønn og sin natur, det ville til slutt gå utover individene, nasjonen og menneskeheten. Det var for hele allmennhetens skyld at kvinnen burde ta bruk av sin innerste livskraft, moderlighetens kraft. Som det her fremgår, kan man med rette si at for Key var moderskapet kvinnens kall og viktigste oppgave. Morsgjerningen skulle nesten utelukkende foregå i hjemmet. Kvinnen skulle ”vårda barnen och hemmet”; morsrollen omfattet å stelle barn så vel som hjem. Som jeg var inne på tidligere i dette kapittelet, om Keys syn på barn og barndom, var hjemmet en nødvendighet for barnets utvikling og oppdragelse. Og skulle barnet oppnå den ideale naturlige oppdragelse var ikke barnet bare avhengig av sitt hjem men også av sin mor: ”Först när barnen återvinnas från skolan, gatan och fabriken åt hemmen och när mödrarna från utearbete [...] återvinnas åt barnen, då skall en naturlig uppfostran i Rousseaus och Spencers anda kunna bli en verklighet.”²²⁴ I likhet med barnet var morens tilhørighet til hjemmet. Key var derfor negativ mot kvinnens arbeid utenfor hjemmet. Ut ifra Keys teorier ser man at hjemmet, moren og barnet hørte sammen, de var tre avgjørende ledd i formingen av den nye slekten og det nye samfunnet.²²⁵ Man kan forstå Keys kvinnepolitikk som om den egentlig dreiet seg om barnet og dets velferd, og at barnet var sentrum for hennes tankegang.²²⁶ I både Keys kvinnepolitikk og barnepolitikk er *natur* et viktig stikkord, for hennes tenkning er preget av et natursyn. Kvinnen og barnet måtte få utfolde sin natur, og hjemmet var stedet for dette. Barnet måtte kunne få følge sin naturlige utvikling og få kunne uttrykke sitt vesen og kvinnen måtte følge sin natur som omhandlet det å være mor. En oppfatning som kommer av at det ligger en hensikt bak naturen og til menneskets beste å følge selve naturforløpet.²²⁷ Christian Krohgs fremstilling av sin familie, i verket *I baljen*, kan nærmest oppfattes som et malerisk uttrykk for Ellen Keys kvinnesyn slik det fremgår i hennes bok *Barnets århundrade*. Gjennom symbolbruk har Krohg utpekt moren. Blomsterskjermen bak Odas hode,

²²³ Key, *Barnets Århundrade*, 97.

²²⁴ Key, *Barnets Århundrade*, 141.

²²⁵ Schruppf, ”Ellen Key og visjonen om framtidlandet: Kvinnens og barnets rolle”, 140.

²²⁶ Som jeg poengterte i innledningskapittelet, kapittel 1, så var mye av Keys kvinnepolitikk barnepolitikk – og omvendt.

²²⁷ Schruppf, ”Ellen Key og visjonen om framtidlandet: Kvinnens og barnets rolle”, 134, 136.

og de blomsterarter som befinner seg der, illustrerer at hun er det nyfødte barnets mor. Siden det har vært viktig for Krohg å fremheve hvem som er moren, viser dette at han finner Odas moderskap verdifullt, og som Key selv uttrykker: ”modern är [...] så dyrbar.” Krohg hyller, nærmest helliggjør matriarkatet. Jeg tolker dette ut ifra hvordan Krohg har fremstilt sin kone; med en utstrålende glede idet hun betrakter sin nyfødte sønn og med blomstene som danner en glorie rundt hennes hode. Odas omsorg overfor sine barn, ”vården om det nye släktet”²²⁸, fremstilles og ifølge Key utfører Oda med dette en stor oppgave for samfunnet. Av alle barna er guttebarnet Per den nye slektens beste representant siden hovedfokuset er på han. Som kvinne har Oda benyttet sin viktigste egenskap ”den innersta livskraften [...] moderlighetens kraft”, nemlig det å være mor, og har derav fulgt sin natur og sitt kjønn; noe som ifølge Key til slutt vil komme ”individerna”, ”nationen” og ”rasen”, det vil si hele allmennheten til gode. I Krohgs familiebilde utfører kvinnen den oppgaven Key mente var hennes å ”vårda barnen och hemmet”. Moren er ikke ute i arbeid, men befinner seg i hjemmet, og det er her morsgjerningen foregår, hvor barnet får sin moderlige omsorg helt i tråd med Keys ideal om at barn, mor og hjem hørte sammen. Som følge av at Gustav Wentzel i sitt maleri *Frokost II* ikke har en tydelig visualisering av kvinnens rolle i familien, har det av denne grunn vært vanskeligere å se dette bildet i forhold til Keys kvinnesyn enn maleriet *I baljen*, men noen elementer har jeg likevel klart å finne etter en nærmere analysing. Ut ifra biografiske opplysninger vet man at Wentzels mor er den ryggvendte skikkelsen i bildets forgrunn.²²⁹ Uten disse opplysningene hadde det vært vanskelig å stadfeste om denne figuren var moren. Men med denne informasjonen oppholder Wentzels mor, Anne Sofie, seg i sitt hjem. Stedet der, etter Keys oppfatning, kvinnen hørte til. I motsetning til Krohg har ikke Wentzel understreket hvem som er moren. Og siden moren ikke utpeker seg fra de andre i familiegruppen, så utfører heller ikke Wentzel med sitt bilde en hyllest til moderskapet. Wentzel har ingen poengtering av det verdifulle moderskapet, selv om han med stor sannsynlighet absolutt fant det slik (så har det ikke vært et av målene ved dette bildet). I henhold til dette er Krohgs *I baljen* mer på linje med Keys tankegang; ”modern är [...] så dyrbar”, enn det *Frokost II* er. Hos Wentzel finner jeg ingen tydelig illustrering av morsgjerningen; at Anne Sofie pleier og gir omsorg til sine barn. Det kommer heller ikke åpenbart frem at det er hun som har ansvar for hjemmet. *Frokost II* synliggjør derfor ikke Keys syn på at kvinnens rolle var å ”vårda barnen och hemmet”. Som jeg allerede har vært inne på kan Keys kvinnepolitikk forstås som om kvinnens rolle hovedsakelig handlet om å fremme barnets velferd. I Wentzels

²²⁸ Key, *Barnets Århundrade*, 84.

²²⁹ Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 126.

familiebilde er det ikke bare moren som er tilstedeværende i hjemmet, men også barnet. I dette utsnittet fra Wentzel-familiens private sfære er Keys tre kjernepunkter samlet: barn, mor og hjem. Som er ikke bare et viktig utgangspunkt, men det rette utgangspunkt for barnets naturlige utviklingsgang. Wentzels mor, slik det fremgår i dette maleriet, følger Keys kvinnesyn om å være i hjemmet sammen med sitt barn, som er et av de viktige leddene for at barnet skal utvikle seg på en best mulig måte. Selv om det ikke kommer til uttrykk at Anne Sofie steller barn og hjem, oppdager man, etter en nærmere undersøkning, at i denne familien, i likhet med Krohg-familien, ligger alt til rette for barnet.

Innen midten av 1800-tallet hadde familielivet og dets fordeler blitt en trosretning for den voksende middel- og borgerklassen. Familielivet erstattet mange av de tidligere sosiale forholdene som hadde forsvunnet eller forandret seg på grunn av tidens store endringer i samfunnet. Familie- og hjemmelivet var først og fremst en middelklasseverdi.²³⁰ Linda Nochlin sier i sin bok *Realism* at middelklassens hjemlige og familiære verdier ble på midten av 1800-tallet så sterke at til og med de kongelige lot seg avbilde i mer borgerlige, hjemlige og uformelle settinger og flere ganger uten hentydning til deres kongelige identitet (ill. 37).²³¹ Hvorfor Gustav Wentzel og Christian Krohg, i sine malerier *Frokost II* og *I baljen*, har valgt akkurat disse motivene, kan etter min oppfatning, blant annet forklares på bakgrunn av dette. Middelklassens dyrkelse av det private familie- og hjemmelivet var en dyrkelse som i tiden fikk stor tiltrekningskraft. I forbindelse med *Frokost II* skriver Ingebjørg Ydstie om ”familiens sentrale stilling i tidens kunst”²³², og med dette plasserer hun Wentzels bilde i denne sammenheng. Ydstie skriver videre: ”Å gi et sannferdig bilde av samtidens familieliv var en hovedoppgave i så vel kunsten som litteraturen.”²³³ I billedkunsten ser vi denne fokuseringen på familien gjenspeile seg i at familielivet innendørs ble et populært motiv, et type motiv som både *I baljen* og *Frokost II* faller inn under.²³⁴ Interessen for hjemmet, det private og det innadvendte kan, som Ydstie nevnte, også leses i samtidens litteratur. Flere av samtidens forfattere, for eksempel Henrik Ibsen, lot sine historier utspille seg i hjemmet, og da hovedsakelig i hjemmets arne, i dagligstuen.²³⁵ I

²³⁰ Nochlin, *Realism*, 193, 194.

²³¹ Nochlin, *Realism*, 198.

²³² Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 128.

²³³ Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 128.

²³⁴ Det var også familiebilder hvor familien ble fremstilt utendørs, men det vanligste var at de ble fremstilt innendørs.

²³⁵ Bøgh Jensen, *At male sit privatliv*, 199, 200.

likhet med litteraturen tar begge familiebildene til Wentzel og Krohg sted i hjemmets midtpunkt og store samlingssted, nemlig i dagligstuen.

Med modernismen kommer det nå et skille mellom arbeidsliv og fritid som henger sammen med den tydeligere atskillelsen mellom det offentlige og private liv. Produksjon og arbeidsfelleskap, som nevnt, foregikk i det offentlige rom, mens fritiden tilhørte den private sfære.²³⁶ Jo mer fritid man hadde, desto mer familieliv hadde man. De borgerlige familiene hadde mer tid til familieliv, og dette var i sterk motsetning til arbeiderklassen som hadde en betraktelig mindre andel av fritid. Som følge av dette blir det derfor forståelig at familie- og hjemmelivet primært var en borger- og middelklasseverdi siden familiene fra denne sosiale klassen hadde mer fritid; for familien tilhørte fritiden. Det er en ny tid, en tid med *leisure*, *leisure* som fritiden så ofte omtales som, noe som også kommer til uttrykk i samtidens malerkunst. Motiver som tok utgangspunkt i borgernes fritid- og rekreasjonstid, med forskjellige former for gledelige fritidsaktiviteter, var motiver som spesielt gikk igjen hos de franske impresjonistene. Byfolkene søkte også ut i landlige omgivelser for rekreasjon, noe som Monet tok opp i utallige av sine malerier (ill. 40).²³⁷ Ved å se Krohg og Wentzels to forskjellige familiebilder ved siden av hverandre får man mer fritidsfølelse av å betrakte familien Krohg enn å betrakte familien Wentzel. Familien Krohg befinner seg i et leid sommerhus i Åsgårdstrand langt borte fra den urbane uro, mens Wentzel-familien befinner seg i sin byleilighet i Kristiania. Det er den åpenbare gleden, som i tillegg forsterkes av det deilige sommerlyset, som skaper en avslappet stemning i Krohgs familiescene. Men i scenen Wentzel har valgt å portrettere er det mer preg av en daglig og rutinemessig handling. ”Vi ser ikke hvilken tid klokken viser, bare pendelen som svinger – tiden løper – den intime samlingsstunden er snart over, lampen skal slukkes og arbeidsdagen begynne.”²³⁸ Dette korte sitatet hentet fra Ydstie sier mye. Familiemedlemmene til Wentzel har ikke Krohg-familiens energi og glede, de sitter i egne tanker og snart skal de atskilles og gå hvert til sitt. Det er disse momentene som får meg til å si at *I baljen* har mer fritidspreg enn *Frokost II*. Denne forskjellen mellom de to verkene kan skyldes de to familienes ulike klasses tilhørighet. Men likevel er det sterke familiære verdier i begge bildene selv om Wentzel-familien var av en lavere sosial rang, og derav hadde mindre tid til et familieliv. *Frokost II* viser oss en trygg harmonisk familie.

²³⁶ Sidén, ”Familjen”, 168; Ugelstad, ”I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år”, 87.

²³⁷ Kleiner og Mamiya, *Gardner’s Art through the Ages*, 872; Thomson, *Impressionism*, 162.

²³⁸ Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 126.

4.3 Kapitteloppsummering

Gjennom dette kapitlet har jeg fått frem hvor sterk interessen var for det private liv, hjemmet og fritiden i den tiden de to verkene *I baljen* og *Frokost II* ble til og hvordan dyrkelsen av den ideale kjernefamilie, denne lykkelige intimitetsfamilien var med stor sannsynlighet med på å oppmuntre de to malerne til å søke i sin personlige sfære for tema, og at de derfor brukte sin egen familie som motiv.²³⁹ Det er noe intimt, nært og følt i begge familiebildene, som kommer av kunstnerens personlige forhold til egen familie og hjem. Det er med en følelsesmessig varme kunstnerne har malt sine familiemedlemmer.

Ut ifra analyseringen jeg har gjort av Ellen Keys teorier om kvinnen og barnet i dette kapitlet, ser jeg hvordan hennes teorier kan tolkes som familiære, hjemlige verdier. I den nye moderne tid ble ikke barnet bare det viktigste i familiens liv, men også av stor viktighet for samfunnet.²⁴⁰ Barnet fikk en helt egen egenverdi som det ikke hadde hatt tidligere. Mildere metoder for å oppdra barn ble promotert og oppmuntret. Barn skulle pleies, de skulle beskyttes mot livets harde omskiftninger og de skulle være fritatt fra arbeid. Det ble lagt mer vekt på lek og glede fremfor moralsk opplysning.²⁴¹ Hjemmet og familien var stedet for barnets barndom og stedet for barnets utvikling av moral og kunnskap, hjemmet og familien var det naturlige stedet for dette. Key tar opp familiens to hovedpersoner, kvinnen og barnet. Grunnen til at jeg anser kvinnen i tillegg til barnet som en av hovedpersonene i tidens familie var fordi hun var familiens hovedaktør. Kvinnens rolle var å følge sin natur, det å være mor. Hennes viktigste oppgave var å fostre og "forme" barnet og pleie hjemmet, og fremme hjemmets gledelige og trygge tilværelse. Barnet skulle få en naturlig oppdragelse gjennom mor og hjem. Kvinnen, naturen, barnet og hjemmet var viktige ingredienser for et lykkelig familieliv og ikke minst for at barnet som voksen skulle ende opp suksessfullt.

Tidens familiære verdier er mer forsterket i Krohgs verk enn hos Wentzel; verdiene om barnet som familiens sentrum og hovedansvarlig uttrykkes via barnet i baljen. Fremtidstanken om barnet som den nye tid, det nye samfunn, den nye generasjon og slekt og barnet som skal føre familienavnet videre. Og hvor kvinnens rolle i henhold til barnet så tydelig kommer inn i denne

²³⁹ På 1880-tallet da de to verkene ble til hadde Kristiania vokst seg til en storby (eller i forhold til en kontinental sammenheng en liten storby), og hovedstaden hadde de siste årene gjennomgått en sterk ekspansjon. (Ydstie, "Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd", 15). Og at dette kan være en av grunnene til at både Wentzel og Krohg med sine to bilder søkte innover til det skjermede private rom, til hjemmet og familien.

²⁴⁰ Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 87.

²⁴¹ Todd, *The Impressionists at Home*, 108.

familiescenen til Krohg og hans fremheving av det betydningsfulle moderskapet og morens milde omsorgsfullhet overfor barnet. *I baljen* gjenspeiler da med dette den moderne intimitetsfamilie hvor relasjonen mor-barn stod sentralt.²⁴² Krohg har i tillegg fremtelt følelser, intimitet mellom familiemedlemmene, og familiemedlemmens glade humør. I denne familiefremstillingen er det ikke bare kvinnen som lever ut sin natur, men også barna. Barna får utfolde sitt barnlige vesen og karakter. Årsaken til at tidens familiære verdier er mer synliggjort i bildet *I baljen* enn Wentzels bilde *Frokost II* kan skyldes at før Per kom til verden hadde Oda og Christian Krohg langt ifra levd et tradisjonelt familieliv. Familien hadde vært delvis splittet fra hverandre, datteren deres Nana hadde bodd hos fosterforeldre i Belgia, og Oda og Christian Krohg hadde vært mye ute på reise både sammen og hver for seg. Deres nyfødte sønn markerer en ny og bedre fase i familien Krohgs liv, og de søkte nå et mer stabilt og samholdig familieliv. Krohg kan derfor med sitt familiebilde *I baljen* ha ønsket å leve opp til tidens familieideal siden deres familie i virkeligheten frem til nå ikke hadde gjort det.

Wentzel-familien hadde mer levd opp til tidens idealer om familien enn det familien Krohg hadde og følte kanskje derfor ikke det samme behovet for å gi et rent speilbilde av samtids familiære og hjemlige idealer slik som Krohg. Wentzels barndomshjem hadde vært et trygt og stabilt hjem for Wentzel under hans oppvekst. Selv om *Frokost II* ikke har *I baljens* lykkelighet og emosjonalitet er det likevel en tett sammenknyttet familie som har et trygt og intimt familiesamhold og i tillegg gir familimedlemmene inntrykk av å være tilfredse og harmoniske. Lillesøsteren Sofie er ikke fremstilt som familiens store omdreiningspunkt, men likevel er hun fri til å uttrykke sin individualitet. Intimitetsfamiliens nære bånd mellom mor og barn er ikke visualisert. Kvinnens rolle i familien er heller ikke fremhevet. Men mor og barn er likevel sammen i hjemmets trygge, skjermede og rolige tilværelse. De fleste av samtids familiære verdier er også tilstede hos Wentzel-familien i *Frokost II*.

I baljen er et klarere uttrykk for de familiære verdier som rådde i samtiden; den moderne familie som var fundamentert på kjærlighet og sentimentalitet og hvor barnet var familiens hovedanliggende, og hvor morens rolle var knyttet til barnet. Og som i tillegg førte til at moderskapet ble opphøyd.²⁴³ Barnet var derav ikke bare det viktigste i familiens liv, men også det viktigste i morens liv. Ideene omkring den moderne lykkelige intimitetsfamilien som i stor

²⁴² Ugelstad, "I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år", 87.

²⁴³ Hoffman, *Concepts of Identity*, 57.

grad dreide seg om kvinnen og barnet. Med dette i bakhånd blir det derfor lettere å se Krohgs maleri *I baljen* i sammenheng med den samtidige kontekst.

FUNN, DISKUSJON OG KONKLUSJON

De to bildene *I baljen* og *Frokost II* representerte begge en ny form for familiebilder, hvor kunstnere brukte sin egen familie som motiv, som i europeisk sammenheng kom inn i malerkunsten fra siste halvdel av 1800-tallet, men ble ikke vanlig i den norske malerkunsten før slutten av århundre, i 1880-årene. Noe som jeg har merket meg ut ifra dateringen på de samtidige familiebildene jeg har sammenlignet med i denne oppgaven. Oppgavens to verker ble til i en tid hvor de tradisjonelle familieportrettene gitt i oppdrag blir mer fraværende. Krohg og Wentzels to familiebilder virker mer uformelle og private, med figurer i naturlige bevegelser og positurer, i forhold til de eldre arrangerte, oppstilte og svært så representative familieportrettene som ofte kunne ha en religiøs og moralsk overtone. Selv om Krohg og Wentzel malte sine verker for cirka 130 år siden får man gjennom deres familiebilder innblikk i to forskjellige hverdagslige scener fra familielivet, som de fleste av oss den dag i dag kan gjenkjenne seg i. Bilder fra kunstnernes privatliv fikk i samtiden ofte kritikk for å være for personlige og private, og at bilder som dette var upassende og tilhørte privatlivets område.²⁴⁴ Men på den annen side er det personlige ofte veldig allmenmenneskelig, og derfor kunne disse intime gjengivelsene fra kunstnernes familieliv også ha en interesse for andre enn kunstneren selv.²⁴⁵ Både Krohg og Wentzel var med sine to bilder tro mot naturalismens idealer siden bildene gir inntrykk av å være direkte utsnitt av familiens liv, i hjemmet her og nå, som førte til at deres malerier fikk karakter av å være øyeblikksbilder, selv om begge bildene i høy grad var oppstilte og arrangerte.

Man kan forstå faglitteraturen som om Krohg er den av 1880-års generasjonen av norske malere som var mest moderne og kontinental. Gunnar Danbolt skriver i boken *Norsk kunsthistorie* at Krohg med sin malerkunst var den fremste representanten for modernismen i Norge.²⁴⁶ Mens Knut Berg i sitt kapittel "Naturalisme og nyromantikk 1870-1900" i *Norges malerkunst* sier følgende: "I hele Krohgs utvikling gjennom 80-årene kan det spores en sterk og variert innflytelse fra fransk kunst [...] Krohg er den [...] av sin generasjon om hvem det synes berettiget å si at kontakten med impresjonistene ble av mer grunnleggende betydning."²⁴⁷ Både Ydstie og Berg poengterer i sine tekster at med Wentzels familiebilde, *Frokost II*, kommer Wentzels

²⁴⁴ Thue og Wikborg, *Christian Krohg: Nasjonalgalleriet 2. mars – 24. mai 1987*, 181.

²⁴⁵ Bøgh Jensen, *At male sit privatliv*, 196; Mørstad, "Bryllup og ekteskap som tema i Christian Krohgs malerier", 237.

²⁴⁶ Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 2.utg. (Oslo: Det Norske Samlaget, 2004), 205.

²⁴⁷ Berg, "Naturalisme og nyromantikk 1870-1900", 415.

franske påvirkning til uttrykk.²⁴⁸ Men selv om også Wentzel beundret den unge franske kunst så blir han beskrevet av Kitty Wentzel som ”en av de djerveste representanter for 80-årenes særnorske naturalisme”²⁴⁹. ”[...] den unge franske kunst. [...] den fikk ham aldri til å tape sin egenart eller det norske i sin kunst, av syne.”²⁵⁰ Ut ifra disse utsagnene blir det naturlig at man oppfatter Krohg som den av de to kunstnerne som var mest oppdatert på de nye radikale og moderne kunstneriske strømninger som herjet på kontinentet eller at han i hvert fall var den som malte mest i tråd med de nye retningene. Noe som man også kanskje forutsetter siden Krohg hadde sin kunstnerutdannelse fra utlandet (Karlsruhe, Berlin, med studieopphold i Paris), mens Wentzel hadde sin grunnleggende kunstnerutdannelse fra Norge (med et par studiereiser til Paris). I sitt kjente foredrag ”Om Den bildende Kunst som Ledd i Kulturbevegelsen” fra 1886 beskriver Krohg den impresjonistiske kunstretningen at den ”kjente ingen autoritet”²⁵¹ og ”da [gjaldt] jo de gamle mestere heller ikke mer”²⁵². Og når Marcus Jacob Monrad i sin bok *Kunstretninger: sex Forelæsninger* fra 1883 omtaler de nye moderne realistiske bilder så mente han at dette var bilder som ”kaster alle Traditioner”²⁵³. Men dette blir et paradoks når man i forhold til familiebildene til Krohg og Wentzel finner ut av at det faktisk er Krohgs *I baljen* som er mest knyttet til tradisjon og ikke Wentzels, da tenker jeg på Krohgs motiv og ikke på hans tekniske utførelse. Krohgs motiv har en utvilsom likhet med renessansens og barokkens fremstillinger av den hellige familie, fødselssenen fra stallen og lignende motiver som hadde vært en stor inspirasjonskilde for de profane familieportrettene gjennom tidene. Den hellige familie hadde vært et tradisjonelt tema innenfor malerkunsten, og var det noe akademikunsten hyllet så var det tradisjonelle temaer som dette. Akademikunsten og dens tradisjoner hadde de franske impresjonistene lite sympati for. Og siden det var Krohg som av han og Wentzel som var sterkest influert av den nye franske kunsten, blir det derfor et paradoks at det var Krohgs familiebilde, og ikke Wentzels, som kan ses i lys av tradisjonen og med dette brøt mest med det impresjonistiske program. Da jeg sammenlignet Wentzels bilde *Frokost II* med familieportrettradisjonen var det ikke mange likheter å spore, de fleste likhetene jeg fant var med familie-bord malerier som ikke kunne defineres som familieportretter, men som var rene

²⁴⁸ Berg, ”Naturalisme og nyromantikk 1870-1900”, 446, 447; Ydstie, ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”, 127.

²⁴⁹ Wentzel, *Gustav Wentzel*, 53.

²⁵⁰ Wentzel, *Gustav Wentzel*, 52.

²⁵¹ Holger Koefoed og Oscar Thue, ”Om Den bildende Kunst som Ledd i Kulturbevegelsen”, I *Kampen for tilværelsen/Christian Krohg*, red. av. Holger Koefoed og Oscar Thue, 32-35 (Oslo: A-Gruppen Bok og Papir med tillatelse fra Gyldendal Norsk Forlag, 1989), 35.

²⁵² Koefoed og Thue, ”Om Den bildende Kunst som Ledd i Kulturbevegelsen”, 35.

²⁵³ Monrad, ”Kap. 5 & 6”, 55.

genrebilder. (Og innenfor denne oppgaven var det familieportrettradisjonen jeg skulle sammenligne med).

I henhold til de tekniske og maleriske virkemidlene som Krohg og Wentzel har benyttet seg av i sine to familiebilder fant jeg mye likheter med de andre samtidige verkene jeg sammenlignet med, bortsett fra at Krohg, i forhold til Wentzel, var mer i tråd med de impresjonistiske idealer (uten at jeg kaller han en impresjonist av den grunn). Både *I baljen* og *Frokost II* uttrykker tidens familiære og hjemlige verdier i en tid hvor Kristiania hadde vokst seg til en storby og som naturlig nok økte interessen for den private skjermede sfære bort fra det urbane flyktige liv. Men Krohg som med sitt bilde *I baljen* har et forsterket uttrykk for idealet om den moderne lykkelige intimitetsfamilie. En familie som i virkeligheten frem til dette bildet ble malt i 1889 ikke hadde levd opp til tidens familieideal, og at det kan tolkes som om Krohg med sitt bilde prøver å bevise oss noe. Et behov som Wentzel ikke har hatt, Wentzel-familien som alltid hadde levd et harmonisk og stabilt familieliv. *Frokost II* fremstiller også tidens familiære verdier, men i en svakere grad enn i Krohgs *I baljen*. De familiære og hjemlige verdier som opprinnelig var en borgerklasse verdi men som ikke bare kommer til uttrykk hos den høyborgerlige familien Krohg, men som også kommer til uttrykk hos den småborgelige håndverkerfamilien Wentzel. Men de to kunstnerfamiliene var langt ifra to ytterpunkter når det gjaldt deres sosiale rang. Middel- og borgerklassens dyrkelse av familielivet hadde sterk tiltrekningskraft i det moderne industrikapitalistiske samfunn. Med tanke på innhold og teknikk kan derfor begge bildene, *I baljen* og *Frokost II*, ses i lys av sin samtidighet.

Motivet i Krohgs *I baljen* med tanke på de ulike familiemedlemmenes plassering, hvordan de forholder seg til hverandre og hvordan de opptrer, som i tillegg fører til at man kan trekke paralleller med flere av Krohgs familiemedlemmer til hellige personer, så har *I baljen* klare referanser til renessansens og barokkens fremstillinger av den hellige familie, Kristi fødsel og fødselssenen fra stallen. Dette fører til at *I baljen* er et familiebilde som helt åpenbart kan ses i lys av tradisjonen. En skulle anta at siden Krohg var den maleren som i sin tid ble oppfattet som en av Norges mest moderne kunstnere at det ville være han som var minst knyttet til tradisjon og fortid, men ut ifra oppgavens to familiebilder er det faktisk motsatt, det er Wentzels bilde *Frokost II* som er minst knyttet til tradisjon.

LITTERATURLISTE

- Akiyama, Terukazu, Carlo Bertelli, Whitney Chadwick, André Chastel, Oleg Grabar m.fl. *The Dictionary of Art Volume 25*, editert av Jane Turner. Grove's Dictionaries. London: Macmillan Publishers Limited, 1996.
- Berg, Knut. "Naturalisme og nyromantikk 1870-1900". I *Norges malerkunst: Bind I. Fra middelalderen til 1900*, red. av. Knut Berg, 351-499. Oslo: Gyldendal, 1994.
- Bøgh Jensen, Mette. *At male sit privatliv: Skagensmalernes selvscenesættelse*. Skagen: Skagens Museum, 2005.
- Cheal, David. *Sociology of Family Life*. Basingstoke: Palgrave, 2002.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 2.utg. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.
- Dickinson, George E. og Michael R. Leming. *Understanding Families: Diversity, Continuity And Change*. Boston: Allyn and Bacon, 1990.
- Dietrichson, Lorentz. "Impressionisme. Et indlæg i dagens strid". I *Fra Kunstens Verden: Foredrag og studier*, 169-208. Kjøbenhavn: Gyldendal, 1885.
- Ekkart, Rudolf E. O. "Grupporträttet i norra Nederländerna under 1600-talet". I *Ansikte mot Ansikte: Porträtt från fem sekel*, red. av. Görel Cavalli-Björkman, 47-57. Stockholm: Nationalmuseum, 2001.
- Fosli, Halvor. *Kristianiabohemen: Byen, miljøet, menneska*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1994.
- Grev Wedels Moderne og Klassiske: Auksjon mandag 26. mai 2008 kl. 18:00, Auksjon torsdag 5. juni 2008 kl 18:00*. Oslo: Grev Wedels Plass Auksjoner, 2008. (Auksjonskatalog).
- Gunnarsson, Torsten. "Carl Larssons liv och verk – en översikt". I *Carl Larsson: en utställning ingående i Nationalmuseums 200-årsjubileum*, red. av. Torsten Gunnarsson, 27-60. Stockholm: Nationalmuseum i samarbete med Bra Böcker, 1992.
- Gunnarsson, Torsten. "Sundbornepoken". I *Carl Larsson: en utställning ingående i Nationalmuseums 200-årsjubileum*, red. av. Torsten Gunnarsson, 87-143. Stockholm: Nationalmuseum i samarbete med Bra Böcker, 1992.
- Hall, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art: Introduction by Kenneth Clark*. London: John Murray (Publishers), 1996.
- Harris, Nathaniel. *The Impressionists*. Middlesex, England: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1984.
- Henriksen, Petter, Knut Are Tvedt, Jon Gunnar Arntzen, Ivar Bieltvedt, Hege Blom m.fl. *Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon Bri-Dek*, red. av. Petter Henriksen. 3. utg. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1996.

- Higonnet, Anne. *Berthe Morisot's Images of Women*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
- Hoffman, Katherine. *Concepts of Identity: Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family*. New York: IconEditions, 1996.
- Isaacson, Joel. *Claude Monet: Observation and reflection*. Oxford: Phaidon Press, 1978.
- Katalog: Norske Malerier*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1992.
- Key, Ellen. *Barnets Århundrade: Omläst hundra år senare med introduktion och kommentarer av Ola Stafseng*. Stockholm: Informationsförlaget, 1996.
- Key, Ellen. *Gjer heimen din fager!: Fritt umsett fraa svensk ved Karen Grude Koht*. Norske Folkeskrifter. Oslo: Norigs ungdomslag og Student-maallaget, 1903.
- Koefoed, Holger og Oscar Thue. "Impresjonistene". I *Kampen for tilværelsen/Christian Krohg*, red. av. Holger Koefoed og Oscar Thue, 40-41. Oslo: A-Gruppen Bok og Papir med tillatelse fra Gyldendal Norsk Forlag, 1989.
- Koefoed, Holger og Oscar Thue. "Om Den bildende Kunst som Ledd i Kulturbevegelsen". I *Kampen for tilværelsen/Christian Krohg*, red. av. Holger Koefoed og Oscar Thue, 32-35. Oslo: A-Gruppen Bok og Papir med tillatelse fra Gyldendal Norsk Forlag, 1989.
- Kleiner, Fred S. og Christin J. Mamiya. *Gardner's Art through the Ages*. 12 ed. Belmont, CA: Thomson-Wadsworth, 2005.
- Lange, Julius. "Japan-Europa". I *Bastien Lepage og andre afhandlinger*, 104-120. Kjøbenhavn: Philipsens, 1889.
- Lange, Marit Ingeborg. "Barn og Barndom: Norske barneportretter sett i lys av den europeiske tradisjon". I *Portrett i Norge*, red. av. Janike Sverdrup Ugelstad, 66-85. Oslo: Labyrinth Press – Norsk Folkemuseum, 2004.
- Lindberg, Anna Lena. *Konst, Kön och Blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. Stockholm: Norstedts Förlag AB, 1995.
- Lucie-Smith, Edward. *Illustrert kunstordbok*. NKS-Forlagets oppslagsbøker. NKS-Forlaget, 2002.
- Madsen, Karl. *Japansk Malerkunst*. Kjøbenhavn: Philipsens, 1885.
- Monrad, Marcus Jacob. "Kap. 5 & 6". I *Kunstretninger: sex Forelæsninger*, 47-74. Christiania: Cappelen, 1883.
- Martin-Fugier, Anne. "The Actors": "Bourgeois Rituals". I *From the Fires of Revolution to the Great War*, red. av. Michelle Perrot, 261-337. A History of Private Life. Bd. IV. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
- Mørstad, Erik. "Bryllup og ekteskap som tema i Christian Krohgs malerier". I *Kunst og Kultur 75*

- (4) 1992, 230-237. Oslo: Universitetsforlaget/Gyldendal, 1992.
- Mørstad, Erik. "Kunstneren som motiv: 1878-1900: Teoretisk og ikonografisk kontekst". I *Portrett i Norge*, red. av. Janike Sverdrup Ugelstad, 14-37. Oslo: Labyrinth Press – Norsk Folkemuseum, 2004.
- Nergaard, Trygve. *Bilder av Per Krohg*. Oslo: Aschehoug, 2000.
- Newman, David M. *Sociology of Families*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press, 1999.
- Nochlin, Linda. *Realism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
- Perrot, Michelle. "The Actors": "The Family Triumphant", "Roles and Characters". I *From the Fires of Revolution to the Great War*, red. av. Michelle Perrot, 99-165, 167-259. A History of Private Life. Bd. IV. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
- Sagner-Düchting, Karin. *Claude Monet: 1840-1926: A feast for the eyes*. Köln: Benedikt Taschen, 1990.
- Schrumpf, Ellen. "Ellen Key og visjonen om framtidlandet: Kvinnens og barnets rolle". I *Barnets århundre og Ellen Key: 8 nøkler til en låst tid, Med oversettelse av Ellen Keys Barnets århundre – del 1*, red. av. Erik Hauglund, 127-149. Oslo: Akribe Forlag, 2001.
- Sidén, Karin. "Familjen". I *Ansikte mot Ansikte: Porträtt från fem sekel*, red. av. Görel Cavalli-Björkman, 163- 185. Stockholm: Nationalmuseum, 2001.
- SMK Highlights: Statens Museum for Kunst*. København: Statens Museum for Kunst, 2005.
- Stafseng, Ola. "Ellen Key – en introduksjon". I *Barnets århundre og Ellen Key: 8 nøkler til en låst tid, Med oversettelse av Ellen Keys Barnets århundre – del 1*, red. av. Erik Hauglund, 13-40. Oslo: Akribe Forlag, 2001.
- Stenseth, Bodil. *Pakten: Munch – En Familiehistorie*. Oslo: Aschehoug, 2004.
- Stuckey, Charles F. og William P. Scott. *Berthe Morisot: Impressionist*. London: Sotheby's Publications, 1987.
- Svedfelt, Torsten. *Erik Werenskiold: Forord ved Sigurd Willoch*. Oslo: Cappelen, 1947.
- Thomson, Belinda. *Impressionism: Origins, Practice, Reception*. Thames & Hudson world of art series. London: Thames & Hudson, 2000.
- Thue, Oscar. *Christian Krohg*. Oslo: Aschehoug, 1997.
- Thue, Oscar. *Christian Krohgs Portretter*. Norske Portretter. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1971.
- Thue, Oscar og Ingeborg Wikborg. *Christian Krohg: Nasjonalgalleriet 2. mars - 24. mai 1987*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987.

- Todd, Pamela. *The Impressionists at Home*. London: Thames & Hudson, 2005.
- Ugelstad, Janike Sverdrup. ”I de beste familier: Familieportretter gjennom tre hundre år”. I *Portrett i Norge*, red. av. Janike Sverdrup Ugelstad, 86-109. Oslo: Labyrinth Press – Norsk Folkemuseum, 2004.
- Wentzel, Kitty. *Gustav Wentzel*. Kunst og kulturs serie. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1956.
- Werenskiold, Erik. ”Impressionisterne”. I *Nyt Tidsskrift*, 229-234. 1882.
- West, Shearer. *Portraiture*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Wichstrøm, Anne. *Kvinneliv, Kunstnerliv: Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. Oslo: Gyldendal, 1997.
- Ydstie, Ingebjørg. ”Nils Gustav Wentzels 1880-talls maleri: Skoleår og gjennombrudd”. Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, Våren 1995.
- Østby, Leif. *Erik Werenskiold*. Oslo: Dreyers Forlag, 1977.
- Østby, Leif. *Maleren og tegneren Erik Werenskiold 1855-1938: Stiftelsen Modums blaafarveværk 25. mai – 30. september 1985*. Åmot: Blaafarveværket, 1985.

Internett-kilder

- Den Hirschsprungske Samling. Samlingen. P.S. Krøyer i Den Hirschsprungske Samling. Krøyer og Heinrich Hirschsprung. Det Hirschsprungske Familiebillede, <http://web.archive.org/web/20080629071753/www.hirschsprung.dk/kroyer/hirsch/famile.html> (oppsøkt 09.05.2010).
- Luminarium: Anthology of English Literature. Renaissance. Henry VIII. Portraits. Part IV: Family Portraits. Whitehall mural, <http://www.luminarium.org/renlit/henry8face2.htm> (oppsøkt 07.05.2010).
- Mauritshuis museum. Collection. The entire collection. Search by artist. S. Steen Jan, <http://www.mauritshuis.nl/index.aspx?FilterId=988&ChapterId=2346&ContentId=17485> (oppsøkt: 08.05.2010).
- Musée d’Orsay. Search. Artists A-Z. Search the artists’ directory. ”Besnard, Albert”. Search. Besnard, Albert. Œuvres de l’artiste. Une famille, http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&zsz=5&lnum=1 (oppsøkt: 16.05.2010).
- Städel Museum. Collections. Collection Highlights. Monet: Luncheon. <http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=460&ObjectID=249> (oppsøkt 06.05.2010).
- Web Gallery of Art. Artists. H. Heemskerck Maerten van. Works in Rome and before (up to 1537). Family Portrait. Comment. http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/h/heemsker/1/fam_port.html (oppsøkt 07.05.2010).

Web Gallery of Art. Artists. Z. Zeeuw Cornelis de. Comment. http://www.wga.hu/frames-e.html?html/z/zeeuw/p_family.html (oppsøkt 07.05.2010).

(Ill. 1) Christian Krohg: *I baljen*, 1889.

144 x 154 cm, olje på lerret.

Statens Museum for Kunst, København.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 2) Nils Gustav Wentzel: *Frokost II*, 1885.

125,5 x 141 cm, olje på lerret.

Nasjonalmuseet for kunst, ved Nasjonalgalleriet, Oslo.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 3) Antonio Allegri Correggio: *Kristi fødsel – Den hellige natt*, ca. 1530.

256 x 188 cm, olje på treplate.

Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 4) Caravaggio: *Kristi fødsel (Den hellige familie med St. Frans av Assisi og St.*

Laurentius), ca. 1608-09.

268 x 197 cm, olje på lerret.

Palermo, Sicilia, Italia. (Stjålet i 1969).

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 5) Peter Paul Rubens: *Den hellige familie*, ca. 1635.

174,6 x 142,2 cm, olje på lerret.

North Carolina Museum of Art, USA.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 6) Peter Paul Rubens: *Den hellige familie*, 1600-tallet.

114 x 80 cm, olje på treplate.

Palazzo Pitti, Firenze.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 7) Peter Paul Rubens: *Den hellige familie med St. Frans*, ca. 1600-50.

176,5 x 208,6 cm, olje på lerret.

Metropolitan Museum of Art, New York.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 8) Elias Meyer: *Familien Knudtzon*, 1795.

Privat eie, Oslo.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 9) Hans Holbein den yngre: *Sir Thomas More and His Family*, 1527.

38,9 x 52,4 cm.

Kunstmuseum, Basel.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 10) William Hogarth: *The Jones Family Conversation Piece*, 1730.

72.0 x 91.8 cm, olje på lerret.

National Museum, Wales.

Bildet hentet fra: www.museumwales.ac.uk

(Ill. 11) Christian Krohg: *Østenfor sol og vestenfor måne*, ant. 1887.

105 x 140 cm, olje på lerret.

Privat eie.

Bildet hentet fra: Oscar Thue, *Christian Krohg* (Oslo: Aschehoug, 1997) (Bok).

(Ill. 12) Frédéric Bazille: *Family Reunion*, 1867.

152 x 230 cm, olje på lerret.

Musée d'Orsay, Paris.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 13) Berthe Morisot, *The Cradle*, 1872.

56 x 46 cm, olje på lerret.

Musée d'Orsay, Paris.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 14) Alfred Stevens, *All Happiness*, ca. 1880.

65,3 x 51,5 cm, olje på lerret.

Musée d'Orsay, Paris.

Bildet hentet fra: www.myartprints.co.uk

(Ill. 15) Peder Severin Krøyer: *Det hirschsprungske familie billede*, 1881.

109,5 x 135 cm, olje på lerret.

Den Hirschsprungske Samling, København.

Bildet hentet fra: www.hirschsprung.dk

(Ill. 16) Nils Gustav Wentzel: *Frokost I*, 1882.

101 x 137,5 cm, olje på lerret.

Nasjonalmuseet for kunst, ved Nasjonalgalleriet, Oslo.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(III. 17) Nils Gustav Wentzel: *Et snekkerverksted*, 1881.

53 x 68 cm, olje på lerret.

Privat eie.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(III. 18) Christian Krohg: *Trett*, 1885.

79,5 x 61 cm, olje på lerret.

Nasjonalmuseet for kunst, ved Nasjonalgalleriet, Oslo.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(III. 19) Cornelis de Zeeuw: *Portrait of the De Mucheron Family*, 1563.

108 x 247 cm, olje på treplate.

Rijksmuseum, Amsterdam.

Bildet hentet fra: www.wga.hu

(III. 20) Maerten van Heemskerck: *Pieter Jan Foppeszoon and His Family*, 1530.

118 x 140 cm, olje på treplate.

Staatliche Museen, Kassel.

Bildet hentet fra www.wga.hu

(III. 21) Maerten de Vos: *Portrait of Antonius Anselmus, His Wife and Their Children*, 1577.

103 x 166 cm, olje på treplate.

Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels.

Bildet hentet fra: www.wga.hu

(III. 22) Jan Mijtens: *Matthijs Pompe van Slingelandt med familj*, ca. 1655.

112 x 105,5 cm, olje på lerret.

Nationalmuseum, Stockholm.

Bildet hentet fra: *Ansikte mot Ansikte: Porträtt från fem sekel*, red. av. Görel Cavalli-Björkman (Stockholm:

Nationalmuseum, 2001) (Bok).

(III. 23) Lucas Cranach: *Kristi begråtande*, ukjent datering.

156 x 131,5 cm, olje på treplate.

Nationalmuseum, Stockholm.

Bildet hentet fra: *Ansikte mot Ansikte: Porträtt från fem sekel*, red. av. Görel Cavalli-Björkman (Stockholm:

Nationalmuseum, 2001) (Bok).

(III. 24) Remigius van Leemput: *The Whitehall Portrait*, 1667.

88,9 x 98,7 cm, olje på lerret.

The Royal Collection, Hampton Court Palace, Surrey, England.

Bildet hentet fra: www.luminarium.org

(Ill. 25) Jacob Jordaens: *The Artist, His Wife Catharina and Daughter Elizabeth*, ca. 1620.

181 x 187 cm.

Museo del Prado, Madrid.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 26) Jozef Israëls: *The Frugal Meal*, 1876.

88,9 x 138,7 cm, olje på lerret.

Kelvingrove Museum, Glasgow.

Bildet hentet fra: www.vads.ac.uk

(Ill. 27) Jean-Baptiste-Siméon Chardin: *Grace at Table*, 1740.

49 x 38 cm, olje på lerret.

Musée du Louvre, Paris

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 28) Louis Le Nain: *Family of Country People*, ca. 1640.

113 x 159 cm, olje på lerret.

Musée du Louvre, Paris

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 29) Jan Steen: *As the old sing, so twitter the young*, ca. 1663.

134 x 163 cm, olje på lerret.

Mauritshuis, Haag.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 30) Claude Monet: *Luncheon*, 1868.

232 x 151 cm, olje på lerret.

Städel Museum, Frankfurt.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 31) Erik Werenskiold: *Du og Bebé*, 1884.

46 x 26 cm, olje på treplate.

Privat eie.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 32) Christian Krohg: *Se der! – Oda og Per i vinduet*, 1892.

90 x 63,5 cm, pastell.

Nasjonalmuseet for kunst, ved Nasjonalgalleriet, Oslo.

Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 33) Carl Larsson: *Frukost under stora björken*, ca. 1890-99.
32 x 43 cm, akvarell.
Nationalmuseum, Stockholm.
Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 34) Edgar Degas: *The Bellelli Family*, ca. 1858-67.
200 x 250 cm, olje på lerret.
Musée d'Orsay, Paris.
Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 35) Albert Besnard: *Une famille*, ca. 1890.
132 x 120, 5 cm, olje på lerret.
Musée d'Orsay, Paris.
Bildet hentet fra: www.musee-orsay.fr

(Ill. 36) Carl Larsson: *Ateljéidyll*, 1885.
66 x 50 cm, pastell.
Nationalmuseum, Stockholm.
Bildet hentet fra: Ifikk, KUB.

(Ill. 37) Sir Edwin Landseer: *Windsor Castle in modern times; Queen Victoria, Prince Albert and Victoria, Princess Royal*, 1843.
113,3 x 144,5 cm, olje på lerret.
The Royal Collection, England.
Bildet hentet fra: www.arthistory.about.com

(Ill. 38) Anthony van Dyck: *Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel, with His Grandson, Thomas, later 5th Duke of Norfolk*, 1635.
olje på lerret.
Arundel Castle, Sussex, England.
Bildet hentet fra: www.thepeerage.com

(Ill. 39) Mary Cassatt: *Mother and child – The oval mirror*, ca. 1889.
81,6 x 65,7 cm, olje på lerret.
Metropolitan Museum of Art, New York.
Bildet hentet fra: www.metmuseum.org

(Ill. 40) Claude Monet: *Le déjeuner sur l'herbe*, ca. 1865-66.
248,7 x 218 cm, olje på lerret.
Musée d'Orsay, Paris.
Bildet hentet fra: www.musee-orsay.fr