

Andrea Nilsen

Portrett inkognito; Å kretse inn et barneportrett.

Bacheloroppgave i Kunsthistorie

Veileder: Jørgen Lund og Solveig Lønmo

Mai 2019

*Portrett inkognito; Å kretse inn et
barneportrett.*



Innhold

Innledning og presentasjon av tema.....	3
Beskrivelse barneportrettet fra Trondheim 1690	4
Et blikk inn i historien	6
Voksne i miniatyr: en fremstillingsform.....	11
Ikonografiske tegn og symboler.....	14
Epitafiet: en monumentform og monumentfunksjon.....	16
Barnet mellom monument og funksjon.....	18
Oppsummering og konklusjon	19
Litteraturliste	21

Innledning og presentasjon av tema

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum bevarer i dag et gruppeportrett av en flokk barn, som dateres til Norge 1690, enda mer spesifikt fra Trondheim. Maleriet er olje på lerret, med dimensjonene 108 x 166 cm. Det er registrert at dette maleriet ankom museet allerede i 1907, fra Ingeborg Bjerkan som var enke etter Nils Bjerkan. Bjerkan eide en gård på Nidarø fra 1890, og maleriet stammer derfor trolig herfra. Selv om dette kan antas, er det verdt å nevne at Nidarø ble utskilt fra Elgeseter i 1801, som også har tilknytning helt tilbake til middelalderen. Det var en lang rekke eiere av både Nidarø og Elgeseter, så det er derfor vanskelig å avgjøre hvilken familie maleriet kommer fra, samt hvilken familie som her har blitt portrettert.¹ Maleriets funksjon og selve identiteten til søskenflokken er verken åpenbare eller grundig undersøkt av institusjoner, ettersom kunstneren ikke er kjent og maleriet ikke er berømt. Derimot har maleriet flere interessante aspekter som gir grunnlag for en undersøkelse av sjangeren *barneportrett*.

Trondheims-barneportrettets funksjon er ukjent, men det spekuleres om maleriet muligens tjener som et slags *epitafium*. Et epitafium var som regel utformet som et vers på enten gravstener eller tavler, til ære eller minne for avdøde. På 16- og 1700-tallet var det ofte geistlige eller verdslige som fikk æren av å få sitt eget epitaf eller minnetavle. Epitafiets sakrale bruk ble påvirket av renessansens fokus på individualisme, noe som resulterte i at portrett- og familiebilder ble kombinert med de vanlige religiøse og bibelske symbolene.

Før det tjuende århundre tok barneportretter regelmessig opp døden som tema, enten på konkret og direkte vis eller gjennom allegoriske fremstillinger. Portretter av avdøde barn var forbeholdt de formuende klasser og var kommisjoner av sørgende familier.² Foreldrene hadde en stor påvirkning på barnas representative rolle i portrettene – og det ble derfor vanlig å fremstille barn som '*små voksne*'. Det er nettopp dette som antas å være tilfellet i Trondheim-barneportrettet.

Man må også bemerke seg at barneportrettet fra Trondheim faktisk er et gruppeportrett. Derimot er det snakk om gruppeportrett i akkumulert individualportrett-form, altså en rekke individualportrett i ett og samme portrett. Man kan se for seg at aneportrett som gruppeportrett er nedverdiggende for voksne folk, med tanke på at gravportretter helt siden

¹ «*Gruppeportrett*», 2016. NK 1907-131, Primus gjenstandsdatabase. Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

² Higonnet, Anne. 1998. «*Pictures of Innocence*». S. 278

antikken har vært individualiserende hvor de såkalte fayuum-portrettene fungerer som et eksempel. Hvis Trondheim-barneportrettet skulle ha en epitafium-funksjon knyttet til død og monument, ville ikke maleriet peke i retning av gruppeportrett i sin mest opprinnelige definisjon som typisk hollandsk 1600-talls gruppeportrett, men snarere mange ansikter frontalt ved siden av hverandre som man ser her.

Trondheim-barneportrettets kobling til epitafium-sjangeren bringer maleriet sammen med den tradisjonelle, representative, definisjonen av portrett som et slags monument. Her ligger en del forutsetninger til grunne om at barn er voksne i miniatyr, mens barndom oppfattes som noe bagatellmessig. Denne antagelsen står i spenning mot det kommende 1700-tallets fokus på personlighet og det ideelle mennesket selv, og portrett som i mer moderne, personlighets-karakteriserende forstand. Barneportrettet av en barnefamilie i Trondheim i 1690 er laget i starten av en skiftningstid, men i hvilken grad ser man brytninger i synet på barn og barndom i måten barna er fremstilt på i dette maleriet? Når vi forsøker en slik innkretsing av maleriet, vil det være et forsøk på å stille spørsmålet: Hva innebærer det å se barndom midt mellom familie-representasjon og individuell karakteristikk?

Denne diskusjonen legger grunnlag til å redegjøre for utviklingen som skjer i oppfattelsen av barn og barndom fra renessansen til opplysningstiden, for så å undersøke hvorvidt Trondheims-barneportrettet kan bli sett i lys av tradisjonen som utfoldet seg på 16- og 1700-tallet. Her vil også ikonografiske tegn i Trondheims-barneportrettet stå sentralt, men man må bemerke seg at symboler i den visuelle kunsten kan fra alle århundrer variere i betydning – i et slikt mangfold er det ingen fasit. Selv om alle tilfeller har et unntak, kan man fra et kunsthistorisk perspektiv anta et symbols kontekst og betydning. Dette prinsippet vil bli tatt i betraktning når jeg undersøker Trondheims-barneportrettet, og dette prinsippet gjelder uansett hvilket tema jeg befinner meg på i oppgaven.

Beskrivelse barneportrettet fra Trondheim 1690

I 1690 var den norske portrettkunsten temmelig mager, og den norske historien om barneportrett, strekker seg i hvert fall ikke særlig langt tilbake.³ Det var først på 1700-tallet det oppstod gode eksempler på portretter av barn her i Norge, noe som gjør vårt eksempel vanskelig å attribuere. Hvis man tar utgangspunkt i at kunstneren er av norsk opphav, kan man anta at kunstneren hadde en amatør-bakgrunn, da Trondheim samt resten av Norge ikke

³ Wichstrøm, Anne. Messel, Nils. 2004. «Portrett i Norge». S. 68

hadde noen bemerkelsesverdige kunstnere på 1600-tallet; i hvert fall ikke i den forstand at de er angitt i kunsthistorien.

Maleriet er utført i mange av barokkens karakteristiske trekk, noe som er med på å bidra å gi maleriet et ganske så kuriøst og fremmedartet preg. Barna er blant annet portrettert med store øyne, men blikkene deres fremstår som ganske tomme og lite livlige. Ansiktene er generelt veldig uproporsjonale, og maleriet utstråler derfor ikke noen særlig form for realisme. Både hudfargen og håret til barna har blitt malt i bleke farger, og dette står i kontrast til våre vanlige ideer om ungdommelighet og liv. Det er også verdt å bemerke seg at fargene i maleriet kan muligens ha falmet over tid.

Vi ser ni barn som poserer foran et frodig landskap, bestående av tre trær og en grønn bakke i forgrunnen. De ni barna er en søskenflokk som består av fire jenter, og fem gutter. De alle fremstår i samme alder hvis man bare skal ta fjesene i betraktning, men den varierende høyden på barna er en avslørende faktor. Man kan også anta kjønnet på barna ved å se på draktene de er avbildet i, da de tydelig er fremstilt i enten feminine eller maskuline drakter som er svært passelig for tidsalderen. Jentene har på seg noe som kan virke som en blomsterkrans, samtidig som at tre av disse jentene har blomsterkrans i kombinasjon med en lue. Alle barna er fremstilt med halsbind, eller en kombinasjon av dette halsbindet med en slags sløyfe. Dette halsbindet kalles for *cravate*.⁴ Sløyfene som noen av barna er kledd i, er i en skarp rød farge. Denne rødfargen er en gjenganger i maleriet, mens fargene brun, oransje og grå er også svært fremtredende.

Tre av guttene poserer på et svært distinkt vis; hånda på hofta, med tærne pekende utover. Disse barna i tillegg til de andre, fremstilles også med objekter som trolig kan tolkes som symboler. Disse objektene varierer i diverse frukter og blomster; kirsebær, pære, fersken, og roser. Det er også en hund tilstede i den ene jentas fang, mens en annen jente har et fast grep om et fløyte-instrument. En av guttene som er mest fremtredende i forgrunnen holder en bok, som trolig kan være bibelen. Det kan være flere grunner for at barna er fremstilt med disse objektene. Objektene er trolig symboler som skal fortelle noe om barnas daværende dyd eller deres fremtidige yrkesretninger eller "kall" i livet.

I tillegg til dette, må man bemerke seg at det finns inskripsjoner over hodene på enkelte av barna. Disse inskripsjonene er en indikasjon på deres alder: «7 aar, 1 ½ aar, 3 ½ aar, 1 ½ aar, 4 aar, og ½ aar.» Man kan derfor fastslå at dette er et gruppeportrett som dreier seg om små

⁴ «Gruppeportrett», 2016. NK 1907-131, Primus gjenstandsdatabase. Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

barn, men man oppfatter fortsatt barna som mer voksne enn hva alderen tilsvarer. Hvorfor dette skjer i barnas representative rolle og hvordan dette kommer til uttrykk i maleriet, vil jeg gå nærmere inn på i neste del av oppgaven.



Figur 1. Ukjent kunstner. «Barneportrett». Olje på lerret, 108 x 166 cm inkl. ramme. Trondheim, 1690.

Et blikk inn i historien

Portretter er etter den gjengse moderne definisjonen en skildring av den portrettertes individuelle særtrekk, enten indre eller ytre egenskaper. De fleste portretter ønsker å gjengi den portretterte så likt og riktig som mulig, men portrettet vil alltid være en slags tolkning av den portrettertes karakteristikk. Derfor er mange portretter også en idealisering eller forskjønning av den portretterte. Portrett-tradisjonen deler seg i flere under-genrer, og de som har satt størst spor i kunsthistorien er blant annet selvportrettet, herskerportrettet, og borgerportrettet. Disse portrettene kan variere mellom enkeltportretter, dobbeltportretter eller gruppeportretter. Her kan den portretterte bli avbildet i både helfigur og brystfigur, i profil eller fra forsiden. I tillegg har portretter en varierende funksjon, ettersom de er både representasjoner og materielle objekter. Maleriet er det vanligste mediet for portretter, men tegninger, design, fotografi og skulpturer (byster, gravstener og monumenter) er også utbredt.

Portrettets mange formater gjør naturligvis at sjangeren har en mangfoldig estetisk, politisk og sosial funksjon.⁵

Portrettets tendens til å tolke den portrettertes karakteristikk og eventuelt idealisere den portrettede, gjør at sjangeren har et anstrengt forhold til representasjonen av alder. Hvordan kunstneren valgte å portrettere alderen til sitt subjekt, avhenger naturligvis av tid og sted. Tradisjonen barneportrettet fra Trondheim kan sees i lys av, har røtter til Flandern på slutten av 1400-tallet, men barneportretter som genre utfoldet seg ikke særlig i de nordlige Nederlandene før på 1600-tallet.⁶ Før barokken finner man først og fremst fremstillinger av barn i motiver slik som jomfru Maria med Jesusbarnet, og mytologiske motiver slik som Amor og andre englebarn. Kommisjonerte barneportretter slik som det fra Trondheim er et eksempel på, ble ikke et vanlig fenomen før renessansen.

«Before about the middle of the eighteenth century, the bodies of children were basically pictured in the same way as adult bodies. With every few exceptions, children looked like small adults. They were dressed like adults, they behaved like adults, and they did not look innocent – socially psychically, or sexually.» (Higonnet, 1998).

Som Anne Higonnet forklarer i sitt sitat fra *«Pictures of Innocence»*, fikk barn under barokken en helt spesiell rolle i kunsten hvor de blir portrettert som 'små voksne'. Dette fenomenet ser vi allerede så tidlig som i 1570, da den italienske renessansemaleren Sofonisba Anguissola portretterer barna i *«Prinsesse Isabella Clara Eugenia og Catalina Micaela»* som små voksne; deres ansikter avslører at de ikke er særlig gamle, men deres ekstravagante drakter kan helt klart plasseres i en voksensfære. Ved å koble barnas framstilling opp mot sine foreldre, enten direkte gjennom familieportretter eller indirekte gjennom symbolikk og representasjon, klarer den førmoderne kunstneren å fremstille barnet som velstående og alt annet enn *uskyldig*.⁷ Før opplysningstidens naturalistiske vending slo inn, virker det som at kunstnerne og samfunnet ønsket å strippe barn for deres rolle som uskyldige vesener i både hverdagen og i kunsten.

⁵ West, Shearer. 2004. *«Portraiture»*. S. 43

⁶ *«Gruppeportrett»*, 2016. NK 1907-131, Primus gjenstandsdatabase. Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

⁷ Higonnet, Anne. 1998. *«Pictures of Innocence»*. S. 17



Figur 2. Sofonisba Anguissola, «Prinsesse Isabella Clara Eugenia og Catalina Micaela». 1570.

Den gamle forståelsen av barn som født i kristen synd, formet av hardt arbeid og voldelig disiplin, ble i opplysningstiden en stor kontrast til det nye synet på barn som født upåvirket av sine foreldres feiltagelser, sosiale onde og seksualitet.⁸ Historikere har diskutert hvordan foreldre før opplysningstiden valgte å forholde seg til sine barn, og konseptet om barndom generelt. Mange påstår at foreldre ikke knyttet et emosjonelt bånd til sine barn før de rundet en viss alder, hovedsakelig på grunn av datidens høye barnedødelighet. Foreldrene knyttet først et emosjonelt bånd til barnet sitt når sjansen for dødsfall minsket, og selve konseptet om barndom var ikke en medspillende faktor i hvordan voksne oppfattet sine barn. Philippe Aries er en av historikerne som argumenterer for dette, i sin «*Centuries of Childhood*».⁹ Derimot vil jeg påstå at barnedødelighet ikke er noe som korrelerer direkte med et emosjonelt avvikende forhold til barn, men den var helt klart medvirkende i hvordan voksne valgte å forholde seg til konseptet barndom.

⁸ Higonet, Anne. 1998. «*Pictures of Innocence*». S. 26

⁹ Higonet, Anne. 1998. «*Pictures of Innocence*». S. 25-26

Denne nye forståelsen som oppstod på slutten av 1700-tallet ble utviklet av banebrytende filosofi, av blant annet Jean-Jacques Rousseaus, John Locke, og pedagogen Johann Heinrich Pestalozzi.¹⁰ Disse filosofene fremmet et ideal om at mennesket skulle utvikle seg mest mulig naturlig og i pakt med naturen, noe som resulterte i at slagordet «*Tilbake til naturen*» oppstod på slutten av 1700-tallet.¹¹ Dette idealet ble presentert gjennom litteraturen, og Rousseau skrev flere bøker om barneoppdragelse – deriblant den banebrytende romanen «*Emile*», som ble publisert i 1762. Her foreslår Rousseau at barn skal oppdras på mest naturlig vis; varsomt, med leketøy og underholdning, i behagelig lys, lette klær, og med utendørs aktiviteter.¹²

Denne holdningen blir naturligvis plukket opp og visualisert av opplysningstidens kunstnere, som på den internasjonale fronten var blant andre Reynolds, Lawrence, og Gainsborough. Den visuelle kunsten ble dermed manifestasjoner på den nye og moderne forståelse av barn og barndom.¹³ Slik er kunsten en refleksjon av hvordan vi forstår oss selv og andre; og det er få ting som kan få oss til å forstå konseptet om barndom bedre enn bilder og skulpturer.¹⁴

Den nye forståelsen av barn og barndom kommer til syne i verk slik som «*James Collett*» av H.C.F. Hosenfelder fra 1792, som viser den lille gutten James i en stor sort hatt, og den moteriktige drakten *Skeleton dress* som oppstod i England på slutten av 1700-tallet.¹⁵ Denne nye drakten for guttebarn ble starten på en vending innen barokkens kompliserte barnedrakt, som i bunn og grunn var voksne klær i en mindre størrelse. Denne forandringen oppsto også for jenter, hvor kjolene på denne tiden ble mye lettere og løsere i passformen.¹⁶ Slagordet «*Tilbake til naturen*» ble tydelig realisert gjennom denne vendingen, og Rousseaus oppfattelse av en naturlig oppvekst kommer til syne i barnas nye sko som ga bevegelsesfrihet gjennom å være flate og myke. Denne draktreformen spiller en stor rolle i den nye fremstillingen av barn, da barns uskyldighet endelig fikk ta del i barnas representative rolle i portrettkunsten.

¹⁰ Wichstrøm, Anne. Messel, Nils. 2004. «*Portrett i Norge*». S. 71

¹¹ Wichstrøm, Anne. Messel, Nils. 2004. «*Portrett i Norge*». S. 71

¹² Higonnet, Anne. 1998. «*Pictures of Innocence*». S. 26-27

¹³ Higonnet, Anne. 1998. «*Pictures of Innocence*». S. 27

¹⁴ Higonnet, Anne. 1998. «*Pictures of Innocence*». S. 27

¹⁵ Wichstrøm, Anne. Messel, Nils. 2004. «*Portrett i Norge*». S. 71

¹⁶ Wichstrøm, Anne. Messel, Nils. 2004. «*Portrett i Norge*». S. 71



Figur 3. H.C.F. Hosenfelder, «James Collet». 1792.

Portretter av barn mistet sin ‘voksen i miniatyr’- kvalitet under opplysningstiden, og selv om portrettene fortsatt ofte hintet til et barns fremtidige voksenalder, ble dette gjort på et vis som ikke undertrykket barnets barnslighet.¹⁷ Kan man i Trondheims-portrettet se tegn på dette nye synet? Hvis man sammenligner barneportrettet fra Trondheim med verk slik som «*James Collett*» blir det svært tydelig at svaret på dette spørsmålet er nei. Barna blir ikke fremstilt på samme naturalistiske måte som i verk fra slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet; de fremstår verken som komfortable, uskyldige, eller ungdommelige. Tar man dette som utgangspunkt, blir det svært lett å plassere barneportrettet fra Trondheim i 16- og 1700-tallets tradisjoner. Dette skal jeg se nærmere på i neste del av oppgaven, som vil være dedikert til en diskusjon om hvorvidt 16- og 1700-tallets tradisjoner kommer til uttrykk i barneportrettet fra Trondheim.

¹⁷ West, Shearer. 2004. «*Portraiture*». S. 135

Voksne i miniatyr: en fremstillingsform

16- og 1700-tallets syn på barn og barndom påvirket valgene som ble tatt innen representasjonen av barn i portrettkunsten. I portretteringen av barn var det en spenning mellom det uskyldige barnet og det fremtidige voksenlivet. Det var en stor kontrast mellom barnas voksne positurer og drakter, og de ungdommelige fjesene deres. Barns uskyldighet ble derfor gjerne poengtert gjennom symbolske tegn, men disse ble ofte overskredet av det fremtredende behovet for å bruke barns representative rolle som en indikasjon på deres fremtidige sosiale status i voksenlivet, og i enkelte tilfeller som arvinger i rojale eller aristokratiske familier.¹⁸

Draktene barn ble portrettert i var ofte svært pompøse, gjerne i den siste og mest moteriktige trenden for voksne. Velázquez sitt portrett av «*Infant Margarita Teresa in Blue dress*» fra 1659, viser en liten jente som poserer svært oppstilt i en altfor stor kjole, som også er besmykket med juveler og stas. Drakten er på ingen måte praktisk eller behagelig for et barn på hennes alder, i tillegg til at draktens pompøsitet er med på å frata barnets seksuelle uskyld. Selv om barnet fremstår som en voksen i miniatyr, avslører de små hendene og trutmunnen barnets unge alder.¹⁹ En slik fremstilling er et tegn på at den som bestilte portrettet hadde et ønske om å skape en assosiasjon mellom barnet og det kommende voksenlivet. Med en slik assosiasjon fremstår barnet som velstående, lovende og relevant – og alt annet en uskyldig og ubekymret.

¹⁸ Higonnet, Anne. 1998. «*Pictures of Innocence*». S. 17

¹⁹ West, Shearer. 2004. «*Portraiture*». S. 133



Figur 4. Diego Velázquez, «Infant Margarita Teresa in Blue dress». 1659.

Voksenhet ble også fremstilt i form av barn som poserer i autoritære stillinger som signaliserer noe representativt, statuarisk, og gjerne maskulint. Dette forekom som regel i fremstillingen av små guttebarn, som ble portrettert med den ene hånda på hofta, med vekt på det ene benet som også strekkes framover, mens tærne peker utover. En slik positur kalles for *prominentia*, som er ett av herskerikonografiens mange grunntrekk. Den portrettede herskeren, aristokraten eller kongen ble fremstilt poserende i *prominentia* for å poengtere deres rangmessige fortrinn som hersker og leder. Som man ser i verk slik som «*George Villiers, Second duke of Buckingham and Lord Francis Villiers*» fra 1635, av den nederlandske maleren Anthony Van Dyck, adopterer barna denne gesten som hos voksne assosieres med makt, lederroller og ofte maskulinitet.

I barneportrettet fra Trondheim er de ni barna fremstilt like oppstilt som den lille jenta Velázquez portretterer: rake i ryggen og kledd i flotte drakter. Draktene til barna i portrettet fra Trondheim er derimot langt fra så pompøse som den Velázquez fremstiller. Denne differansen tar trolig grunn i familiehistorikk. Den lille jenta Velázquez fremstiller er en kongelig eller aristokratisk arving, noe som det velstående interiøret i bakgrunnen samt

maleriets sosialhistoriske kontekst avslører. Når det gjelder barneportrettet fra Trondheim, er ikke dette en medspillende faktor. Familiehistorikken er ukjent, barna poserer i et frodig landskap, og draktene er langt fra så pompøse. Man kan derfor anta at her er det ikke snakk om en kongelig eller aristokratisk familie som ønsker å portrettere sin rikdom gjennom barnas fremstilling, men heller en velstående familie som har både mulighet og midler til å kunne skape et minne av sine barn gjennom portrettering.

Man må imidlertid huske at Velázquez og barokken hadde et helt spesielt forhold til fremstillingen av tekstiler. En sterk realisme og nøyaktig presisjon var høyt verdsatt, noe som kan forklare de sterke kontrastene mellom draktene i disse to eksemplene. Bortsett fra forskjellen i rang og malerens stil, faller Trondheims-barneportrettet helt klart under samme tradisjon som portrettet av den lille Margarita. Draktene som barna i barneportrettet fra Trondheim er fremstilt i, er alt for store og upraktiske for barn på deres alder - og nettopp slik klarer kunstneren å fremstille barna som voksne i miniatyr.

Verdier slik som maskulinitet og makt er noe som blir fratatt barn i den moderne forståelsen av barndom, men uskyldighet var ikke en faktor barn skulle bli assosiert med under denne epoken. De tre guttebarna i Trondheims-barneportrettet som poserer i *prominentia* ble portrettert på dette viset for å trekke assosiasjoner til tradisjonen i herskerikonografien og dermed fraskrive barna sin uskyldighet og barnslighet. I tillegg er det å avbilde en flokk barn foran et frodig landskap med trær noe som minner om herskerikonografiens tidlige tanker om naturlighet. Landskapet gjenkjennes som spredte og nokså anonyme rekvisitter fra park- og landskapstematikk som finns i det akademiske maleri på 1600-tallet og viser til adelskap (landeiendom) og klassiske mytologi-settinger.

Det var svært vanlig å portrettere konger, aristokrater og herskere i et frodig landskap. De ble gjerne portrettert foran et landskap sittende på en trone, en hest, eller i et i helfigurs-format. Uansett hvilken positur som ble brukt, er disse en sammenkobling med den portrettertes makt og autoritet som leder. Dette er en type monumentalitet som poengerer den portretterte sin majestet, kontroll over natur, militære tapperhet og vedkommendes storhet i kontrast til de borgerlige.²⁰ Den samme monumentaliteten er fremtredende i Trondheims-barneportrettet, og et slikt repertoar skaper en assosiasjon mellom de portretterte barna og verdier slik som autoritet og storhet. Slik kan assosiasjoner til herskerikonografien fremstille de portretterte barna som ‘*små voksne*’.

²⁰ West, Shearer. 2004. «*Portraiture*». S. 77



Figur 5. Anthony Van Dyck, «George Villiers, Second duke of Buckingham and Lord Francis Villiers». 1635.

Ikonografiske tegn og symboler

Ikonografi og symbolikk spiller også en stor rolle når det dreier seg om den klassiske tradisjonens tendens til å portrettere barn som små voksne; Velázquez' stofflighet kan sies å markere ikke bare kostelighet både i tekstil og maleri, men også illusjonistiske effekter som barokk delaktighet i åpenbaringer og inkarnasjon. Et symbol i mer direkte forstand er i den visuelle kunsten som regel et objekt, en plante, et dyr eller et tegn (nummer, bokstav eller gest). Disse har, sett i lys av sin kontekst, ofte en dypere mening.²¹ Symboler oppfordrer betrakteren av et verk til å tolke objektet (symbolet) som noe annet enn hva det egentlig representerer.²² For å kunne forstå et symbol, må betrakteren ha en viss kunnskap om hva kunstneren muligvis antyder, hvis ikke er det lett å misforstå et symbol. Det er en selvfølge at symbolikk fra tidligere århundrer byr på tolkningsproblemer for dagens betrakere.

²¹ Van Straten, Roelof. 1994. «An Introduction to Iconography». S. 45

²² Van Straten, Roelof. 1994. «An Introduction to Iconography». S. 45

Gjenstander som blomster, bobler, røyk, sommerfugler og hodeskaller er gjengangere i fremstillingen av barn helt fra renessansen og fram til nyere tid.²³ Disse symbolene ble et fast inventar i portretter av barn, selv etter at symbolene mistet mye av sitt symbolske innhold. Hodeskallen ble fort et altfor påtrengende symbol for døden, spesielt når det dreier seg om portretter av levende barn.²⁴ Selv om symbolinnholdet ble for påtrengende, vedvarte bruken av symbolet. Hodeskaller ble brukt i portretter på grunn av deres tankevekkende innhold som symbol på både livets forgjengelighet og jordiske forfengelighet. Dette kalles for *vanitas*, og *vanitas*-symbolikk kan være så mangt. Det kan være påtrengende dødssymbolikk slik som hodeskallen, eller mer indirekte og diskret symbolikk slik som blomster og frukt. Det eneste kravet for at noe skal kunne kategoriseres som *vanitas*-symbol er at det har en *memento mori* funksjon, som er epigrammet for «husk at du skal dø».

Barneportrettet fra Trondheim inkluderer ikke de mest typiske *vanitas*-symbolene slik som hodeskallen, derimot ser vi en påtrengende fremstilling av *vanitas*-symboler slik som blomster og frukt, i tillegg til avbildningen av objekter slik som en bok, hund og et fløyteinstrument. Forskjellige frukter har forskjellig symbolsk innhold, men en fersken med ett blad, som den ene jenta i barneportrettet holder, symboliserer sannhet.²⁵ Dette kan relateres til sannheten om jentas dødsfall, noe pæren som gutten ved siden av holder også underbygger, da pæren gjerne har fungert som et symbol på menneskets fall. En fersken og pære sitt symbolske innhold underbygger spekulasjonene om at akkurat disse to barna fremstilles som avdøde.

Det er bare noen få av barna som blir portrettert med *vanitas*-symboler. Boken som den ene gutten holder er et symbol på kunnskap, lærdom og forfatterskap.²⁶ Her er det ingen påtrengende dødssymbolikk, og akkurat dette aspektet gjør det svært sannsynlig at maleriets funksjon ikke bare er å gi et budskap om *memento mori* slik som de fleste barneportretter fra samme tid gjør. Enkelte av symbolene som dukker opp i barneportrettet har ikke en dødssymbolikk i det hele tatt (slik som boken og hunden) og deres funksjon er sannsynligvis å fremstille den portrettertes dyd og kall i livet. En slik symbolsk bruk i barneportretter var svært vanlig i portrettsjangeren *epitafium*, og Trondheims-barneportrettets diskrete bruk av *memento mori* bygger oppunder portrettets funksjon som et minnebilde. Neste del av oppgaven er derfor reservert til å se nærmere på barneportrettets funksjon som *epitafium*.

²³ Wichstrøm, Anne. Messel, Nils. 2004. «Portrett i Norge». S. 67

²⁴ Wichstrøm, Anne. Messel, Nils. 2004. «Portrett i Norge». S. 67

²⁵ Hall, James. 1974. «Dictionary of Subjects and symbols in Art». S. 238

²⁶ Hall, James. 1974. «Dictionary of Subjects and symbols in Art». S. 50

Epitafiet: en monumentform og monumentfunksjon

Som jeg har nevnt i beskrivelsen av barneportrettet fra Trondheim, kan man legge merke til noen inskripsjoner hvis man ser nærmere på maleriet. Her står følgende «Anno 1690» øverst i midten av maleriet, noe som antyder maleriets datering. Mer slående, er inskripsjonen over hodet på barn to, tre, seks, syv, åtte, og ni (fra venstre) – hvor deres alder er påført. Alderen på barna antyder at de ikke har samme foreldre, da det ikke er særlig stor aldersforskjell.²⁷

Inskripsjonene kan dermed muligens være et middel for å gjøre det klart for betrakteren og for å skille hvem som er helsøsken og ikke. På den andre siden, kan man ikke se bort fra muligheten at to av dem kan være tvillinger av samme foreldre.

Derimot er det svært forunderlig at bare syv av de ni barna har sin alder innskrevet. Det er trolig at disse inskripsjonene er en slags pekepinn på hvilken alder barna var i da de ble portrettert. I så tilfelle, kan man spekulere på om barna som er foruten en alder, muligens kan være avdøde barn. Man vet ikke om dette er et tilfelle, eller om alderen som er påskrevet er alderen barna døde, og at de uten alder er fortsatt levende. Uansett hvilken vinkling man tolker dette, er maleriet i slekt med – og muligens et eksempel på – minnebilder, eller *epitafium*.

Epitafier av avdøde barn har mange varierende motiver. Dødsleie-portretter, portretter av levende barn ledsaget av symboler og tegn for dødelighet, og allegoriske portretter, er gjengangere i 1600- og 1700-tallets barneportretter.²⁸ I mange tilfeller, slik som i det ukjente barneportrettet fra Trondheim, blir avdøde barn portrettert sammen med den fortsatt levende søskenflokk. Slike epitafier blir attribuert av spesifikke *vanitas-symboler*, hvor *memento-mori* budskapet ofte står i fokus gjennom fremstillingen av epigrammer slik som *vita contemplativa*, *vita voluptaria*, *vita activa* eller *homo bubbla*. I andre tilfeller blir de avdøde malt i blekere farger eller som skyggefigurer, for å understreke hvem av de portrettede som er død. Denne tradisjonelle sjangeren holdt seg lenge, helt fram til fotografiet vant utbredelse – og avdøde barn gjerne ble fotografert før kistelokket ble lagt på.²⁹

«*The Graham Children*» av William Hogarth fra 1792 er i likhet med barneportrettet fra Trondheim, et eksempel på inkluderingen av avdøde barn i portretteringen av levende barn. Maleriet fremstiller fire barn som smiler og er lykkelige. De leker med leketøy, mens de

²⁷ «*Gruppeportrett*», 2016. NK 1907-131, Primus gjenstandsdatabase. Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

²⁸ Higonet, Anne. 1998. «*Pictures of Innocence*». S. 278

²⁹ Wichstrøm, Anne. Messel, Nils. 2004. «*Portrett i Norge*». S. 67

holder hender – akkurat som friske og glade barn ville ha gjort. Derimot er barna omringet av symboler for død og tap av uskyldighet. En katt som truer en kanarifugl, og en figur på toppen av en klokke som fremstiller en engel med ljå, er noen av de symbolske referansene til tapet av barndom som man finner i dette verket.³⁰ Disse symbolene dukker opp ettersom det yngste av barna i portrettet døde når Hogarth var nær ved å fullføre maleriet, men dette stoppet ikke Hogarth fra å inkludere barnet i portrettet som om hun fortsatt var i live.³¹



Figur 6. William Hogarth, «The Graham Children». 1792.

Slik som «*The Graham Children*» er ikke Trondheims-barneportrettet et verk som oppfattes som et epitafium ved første øyekast, på grunn av en lite prominent memento mori- og epitafiumestetikk. Vanitas-symboler slik som hodeskalle og såpebobler har en svært påtrengende dødssymbolikk, og det er nettopp derfor disse ofte dukker opp i epitafier av både voksne og barn. Slik blir et portretts epitafium-funksjon poengtert momentant, og ettersom barneportrettet fra Trondheim ikke demonstrerer en slik påtrengende estetikk blir barneportrettets funksjon usikkert. Man kan spekulere på om kunstneren valgte å ta avstand

³⁰ West, Shearer. 2004. «*Portraiture*». S. 133

³¹ West, Shearer. 2004. «*Portraiture*». S. 133

fra påtrengende dødssymbolikk for at barneportrettet ikke skulle stemples som et epitafium ettersom mange av barna fortsatt levde.

Barnet mellom monument og funksjon

Uansett om barneportrettet fra Trondheim kan kategoriseres som et epitafium eller ikke, er det helt klart preget av en minne-funksjon. Barnedødelighet var et stort fenomen over hele verden, både for rike og fattige. Det ble derfor naturlig at fremstillinger av barn ble bilder som skulle minne om at vårt liv på jorden er av kort varighet.³² Barneportrettets minne-funksjon blir også fremtredende gjennom motivet; å portrettere barn er personlig sentimentalitet for voksne, og et portrett av en søskenflokk fungerer naturligvis som et minne for og av familien. Denne minne-funksjonen er en type monumentalitet som tilhører epitafium-sjangeren, og barneportrettet fra Trondheim kan derfor definitivt tolkes som et slags epitafium.

Barnet ble med andre ord holdt i en spenning mellom slike representative funksjoner og fremstillingsformer som epitafiet og aneportrettet i adelsboligenes inngangshall står for, og på den andre siden tilløp til portrettlikhet og vår moderne forventning som å få se ‘hvem hver enkelt er som person’. Måten barn i epitafium blir fremstilt på legger opp til at barnet skal fungere som en påminnelse på livets skjørhet og forgjengelighet. Sjangerens overstadige bruk av vanitas-symbolikk gjør at barnas representative roller ikke blir annet enn et *memento-mori* i adelsboligenes inngangshall og kirkerom. Dette kommer til syne i Trondheim-barneportrettet som på den ene siden inkluderer diskret dødssymbolikk, og på den andre siden fremstiller de avdøde barna sammen med resten av søskenflokken som om de var levende, for å poengtere dødens abrupte utfoldelse.

Epitafiets monumentalitet gjør at man kan diskutere om et epitafium i det hele tatt hedrer den avdøde i den grad det er ment. Aneportretter i seg selv fungerer hovedsakelig som et minne av den avdødes ytre karakteristikk og egenskaper. Den avdødes indre egenskaper, individuelle særtrekk, verdier og dyder kommer ofte ikke særlig til syne i denne portrettsjangeren. Jeg tror de fleste i dag kan si seg enig i at det er de indre kvalitetene ved et individ som burde hedres, og klarer (eller ønsker) epitafier og aneportretter med sine representative funksjoner og fremstillingsformer egentlig det?

Det er denne problematikken som ligger til grunn for mye av opplysningstidens filosofiske vendinger innen individualiseringen i portrettkunsten. Her oppstår det nye synet på barn som

³² Wichstrøm, Anne. Messel, Nils. 2004. «Portrett i Norge». S. 67

individuelle og uskyldige vesener, som født upåvirket av foreldrenes sosiale onde. Denne moderne individualiseringen innen barns representative rolle i portretter gir oss en forventning om å få se "hvem hver enkelt er som person" i barneportrettet fra Trondheim. På den ene siden møter vi en såpass kraftig portrettlikhet barna imellom i dette maleriet, at å skille barna fra hverandre ut fra individuelle karakteristiske trekk blir så å si umulig. På denne måten blir den slående portrettlikheten et problem for vår moderne forventning om individualisme.

På den andre siden inkluderer Trondheims-barneportrettet også en type symbolikk som skal fungere som en pekepinn på barnas fremtidige yrkesretninger, dyd og kall i livet. Denne symbolikken gir oss et innblikk i hvordan hvert enkelt barn er (eller forventes å være) som individ. Dette gjelder derimot for deres framtidige voksenliv og ikke hvordan de er som person i øyeblikket de blir portrettert. Det symbolske innblikket i barnas liv er uansett noe som har blitt bestemt av deres foreldre, ettersom barn i de fleste tilfeller ikke fikk mulighet til å bestemme sin egen yrkesretning og framtid. Dette faktumet tydeliggjør at individuell karakteristikk blir påvirket av familie-representasjon, og Trondheim-barneportrettet havner der hvor disse to motpolene møtes. Siste del av oppgaven vil derfor være viet til å både oppsummere og konkludere hva dette innebærer.

Oppsummering og konklusjon

Barneportrettet fra Trondheim som Nordenfjelske Kunstindustrimuseum i dag bevarer, er inkognito. Barneportrettet er verken berømt eller grundig undersøkt av institusjoner, og dette gjør tolkningen av barneportrettet til en innviklet affære. Den manglende informasjonen om barneportrettet gjør at man sitter igjen med mange spørsmål, men det er ett spesifikt spørsmål som jeg ønsket å ta fatt om; i hvilken grad ser man brytninger i synet på barn og barndom i måten barna er fremstilt på i dette maleriet? For å besvare dette spørsmålet må man foreta en innkretsing av barneportrettet fra Trondheim, og jeg har derfor valgt å se på hva det innebærer å se barndom midt mellom familie-representasjon og individuell karakteristikk.

Det har seg slik, at på 16- og 1700-tallet ble barn anset som forlengelser av sine foreldre, og dette tenkesettet var så dominerende at det kom demonstrativt tydelig frem i portrettkunsten. Her ble barn portrettert som voksne i miniatyr; deres drakter er svært voksne og ekstravagante, og de poserer på et svært statuarisk vis samtidig som deres ungdommelige og uskyldige fjes avslører at barnet enda ikke er voksen. Barnas voksne kvaliteter ble gjerne videre poengtert gjennom symbolsk innhold, hvor *vanitas* og *memento mori* spiller en stor rolle i barnas representative rolle. Slik blir ikke barna kun voksne i miniatyr, men også en

påminnelse om livets forgjengelighet og skjørhet, og ikke minst døden i seg selv.

Vanitas og memento mori blir innlemmet i barneportrettet fra Trondheim, noe som også er svært vanlig i epitafium-sjangeren. Når man tolker barneportrettet som et epitafium skjer det en sammenkobling av denne sjangeren med den tradisjonelle, representative, definisjonen av portrett som et slags monument. Trondheim-barneportrettets voksne i miniatyr-kvalitet får plutselig et grunnlag når man tolker maleriet som et epitafium. Man må merke seg at dette bare er én side av saken, ettersom denne antagelsen står i spenning mot det kommende 1700-tallets fokus på personlighet og det ideelle mennesket selv, og portrett som i mer moderne, personlighets-karakteriserende forstand.

Selv om barneportrettet fra Trondheim visualiserer tradisjonen av å fremstille barn som små voksne, besitter maleriet også noen trekk som peker frem mot den senere opplysningstidens individualiserende kvalitet. Først og fremst er barneportrettet et gruppeportrett, men ikke i den forstand gruppeportrett ofte er (a la Holland 1600-tallet). Barneportrettet er nemlig flere frontale enkeltportretter side ved side, akkumulert til et stort gruppeportrett. Man får en anelse av "hvem hver enkelt er som person", akkurat sånn som man ville ha fått med et helt vanlig enkeltportrett. Slik blir barneportrettet preget av den moderne forståelsen av portrett som personlighets-karakteriserende, noe som også blir videreført av maleriets symbolske innhold. Vi møter på den ene siden vanitas-symbolikk, men på den andre siden også symboler som forteller noe om barnas framtid. Deres dyd og kall i livet blir poengtert i maleriets symbolske innhold, og slik får vi en anelse av hva hvert enkelt barns personlighetskarakteristikk er.

Når man tar alt dette i betraktning, vil en kunsthistorisk fortolkning av hva Trondheims-barneportrettet "er" plassere maleriet i en spenning mellom 16- og 1700-tallets monumentale og representative fremstilling av barn og barndom, og på den andre siden opplysningstidens moderne forståelse av portrettet som individualiserende. Hvis man skal foreta en mer resepsjonspreget fortolkning av hvilken opplevelse dette barneportrettet representerer i dag, vil jeg heller konkludere med at i barneportrettet fra Trondheim blir barndom oppfattet som noe monumentalistisk og sårbart på den ene siden, og høytidelig og besværlig på den andre siden. Man kan nesten si at vi her møter barndom som noe sublimt hvor barneportrettet blir holdt i en spenning mellom representasjonsmåter. Dette er en svært ambivalent fornemmelse, med denne ambivalensen beviser nettopp barndommens harde realitet; den er både vakker og smertefull.

Litteraturliste

- Danbolt, Gunnar. 2018. «Barn i kunsten». *Juleroser*. 2018. Det Norske Samlaget.
- «Gruppeportrett», 2016. NK 1907-131, Primus gjenstandsdatabase. Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.
- Hall, James. 1974. «*Dictionary of Subjects and symbols in Art*». London: John Murray (Publishers).
- Higonnet, Anne. 1998. «*Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*». London: Thames and Hudson.
- Van Straten, Roelof. 1994. «*An Introduction to Iconography*». Vol. 1. Gordon and Breach Science Publishers.
- West, Shearer. 2004. «*Portraiture*». London: Oxford University Press.
- Wichstrøm, Anne. Messel, Nils. 2004. «*Portrett i Norge*». Labyrinth Press: Norsk Folkemuseum.

