

Johan Gørbitz portrettmaler i Christiania

1836 - 1853

Ellen Bugge-Næss

Masteroppgave i kunsthistorie, Våren 2007

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk.

UNIVERSITETET I OSLO

Forord

Jeg vil gjerne få takke kunstnerens slektning Johan Herman Gørbitz for all imøtekommenhet, fine kronikker og muntlig informasjon om kunstneren.

Samtidig vil jeg takke min veileder Anne Wichstrøm, for en utrolig grundig og god veiledning. En takk til Katharina Lange for gode ord og hjelp underveis. Til slutt vil jeg få takke Sølvi Bennett Moen som var så snill og hjalp meg med det tekniske, slik at oppgaven ble levert i tide.

Innholdsfortegnelse

Innledning

Temabeskrivelse.....	5
Metode, teori og avgrensning av oppgaven.....	6
Forskningshistorikk.....	7

Kapittel 1

Bakgrunn for Gørbitz portrettvirksomhet i Christiania

Oppvekst.....	9
Utdannelse.....	11
Portrettmaler i Christiania.....	12
Det kulturhistoriske miljø i Christiania.....	12
Kulturinstitusjoner.....	14
Samtidige kunstnere i Christiania.....	16

Portrettet på 1800 tallet

Hva er et portrett ?.....	18
Det borgerlige portretts opphav og utvikling.....	19

Kapittel 2

Den totale produksjon og kontekstanalyse

Antall portretter med en kollektiv personalhistorie og portrettets funksjon.....	21
Virksomhetens kulturelle kontekst - sett i lys av Michael Baxandalls teori.....	24
Michael Baxandalls intensjonsteori og verkets kontekst.....	29

Kapittel 3

Analyse av et utvalg portretter 1839 - 52

Gørbitz i en kunsthistorisk kontekst.....	32
Begrunnelse for mitt utvalg.....	33
Begrunnelse for mitt utvalg av det enkelte portrett - satt inn i en kronologisk rekkefølge.....	33
Analyse av portrettet av Camilla Wergeland fra 1839.....	35
Analyse av portrettet av Hans Thoresen fra 1839.....	40
Analyse av portrettet av Peter Jonas Collett fra 1849.....	41
Analyse av portrettet av Sophie Nielsen Manthey 1850.....	43
Analyse av Johanne Sophie Christine Berg Nielsen 1850.....	45
Analyse av Peter Michael Vossgraff 1852.....	46
Oppsummering av fellestrekk ved de analyserte verk.....	51
Avslutning	53
Sammendrag	55
Litteraturliste	56
Billedliste	59
Bilder	62

Innledning

Temabeskrivelse

Johan Gørbitz var Christianias mest søkte portrettmaler i 1840 årene. Han har produsert et stort antall portretter. Etter Jacob Munchs død i 1839 var Gørbitz den eneste faste portrettør i byen. Han gir oss et vitnesbyrd på norsk portrettkunst og historikk, idet han portretterte kjente personer fra sin samtid.

Han bodde og drev sin virksomhet i Skippergaten nr. 7 - andre etasje i Kapteins Juuls gård. Skippergaten tilhørte den gang byens "beste vestkant". Det var fra slike miljøer Gørbitz fikk sine oppdrag.

Det var borgerskapet i Christiania som var toneangivende når det gjaldt politikk, sosial og kulturell utvikling. Gørbitz gir oss et vitnesbyrd om norsk portrettkunst og historikk fra sin samtid. Portrettet representerte en representativ forevigelse av modellen, og utgjorde på denne tiden en stor del av tidens kunstproduksjonen. Allikevel er det lite litteratur på norsk portrettkunst, fra første halvdel av 1800 tallet. Det er kanskje derfor Gørbitz er lite omtalt i forskningslitteraturen.

Det kan være interessant å se på kvaliteten av Gørbitz ' produksjon. Hvordan ble portrettene utført formalt og innholdsmessig. Hvor god var hans evne til å gi en god karakteristikk av den portretterte? Hvilken funksjon hadde portrettene, og hvor styrt var portrettene av tidens konvensjoner?

Dette kan gi et utfyllende bilde av Gørbitz som kunstner. I tillegg kan det også fortelle noe om portrettkunst i Christiania fra 1836 - 1853. Det gir også et bilde av kulturen i Christiania i første halvdel av 1800 - tallet.

Metode, teori og avgrensning av oppgaven

Ved bruk av analyse og komparativ analyse kan jeg si noe om det formale og innholdsmessige i Gørbitz portretter. Som metode vil jeg benytte meg av verksanalyse fra grunnfag i kunsthistorie av Brigitte Stolpmann 1). Den inneholder formal og kontekstanalyse.

Det kontekstuelle - ikonologien eller kunstverkets egentlige mening - vil være en del av kulturens symbolske verdier. Dette fører over til Michael Baxandalls intensjonsbegrep, som gir oss en mulighet til å undersøke og se nærmere på kunstneren og kunstverkets inntensjon i en kulturell kontekst. Dette kan gjøres ved å etterprøve kunstnerens rasjonelle handling. Portrettet kan settes i sammenheng med kunstnerens bakgrunn, og kulturens påvirkning på den kunstneriske utfoldelsen.

Det er hentet portretteori fra Michael Baxandalls - *Patterns of intention* , Shearer Westh - *Portraiture* , Joanna Woodall *Portraiture - facing the subject* , Magne Malmanger - “ Fra klassisisme til tidlig realisme”, Janike Sverdrup Ugelstad og Sissi Solem Winge - *Portrett i Norge og Norsk kunstnerleksikon*.

Utvalget mitt består av i alt seks verk. I analysekapittelet vil jeg gjøre rede for hvilke portretter utvalget består av, og gi en begrunnelse for dette.

For å få en bedre forståelse av hans kunstproduksjon vil jeg sammenligne de analyserte verk seg imellom. Til en komparativ analyse henter jeg inn tre portretter fra henholdsvis Jacob Munch og Matthias Stoltenberg. Dette blir nærmere begrunnet i analysekapittelet.

1) Brigitte Stolpmann, verksanalyse våren 2002

Forskningshistorikk

Kunstneren er nevnt i større oversiktsverk som i *Slegten fra 1814* av Carl W. Schnitler, *Norske Portretter* av Leif Østby, “Fra klassisme til tidlig realisme 1814 - 1870” av Magne Malmanger bind 1, *Norske malere og billedhuggere* bind 1 av Jens Thiis, *Norges Billedkunst* bind 1 av Henning Alsvik og Leif Østby, “Den gang Camilla Wergeland ble malt av Johan Gørbitz” ved Ragnhild Munster Torgersen, “Johan Gørbitz Camilla Collett, 1839” av Marit Lange, “Portrettets plass i det norske kunstlivet eksempler fra første halvdel av 1800 - tallet” ved Kari Aakerli Vik, “Embetsstanden i Norsk Portrettkunst” av Sissi Solem Winge, og *Norsk kunstnerleksikon*.

Schnitler påpeker at til tross for at han må ha studert Jaques - Louis Davids maleri i Paris er han ikke påvirket av den store kunstneren. I motsetning til Jacob Munch har han ingen kjølig koloritt og heller ikke den klassiske litt strenge formen, som var så typisk for nyklassisismen. Derimot hevder han at hans læretid hos Groz har satt sine spor hos kunstneren. Han har ifølge forfatteren hatt sans for Groz’ kolorisme. Schnitler skriver: “Mængden av hans smaa, firkantete olje portretter har karakter av forstørrede miniaturer”. Men han hevder videre at han virkelig kunne male. Men påpeker at mange av hans portretter bærer preg av ren rutine.

I *Norske portretter* blir Gørbitz’ portretter beskrevet av Østby som noe tørre, men at de kan gi en rimelig bra karakteristikk av den portretterte. Forfatteren vektlegger også hans sans for miniatyren som han mener å se igjen i hans større portretter. Men fremhever at han er god på nyanseringen av det han kaller: “det beskjedne “borgerlige” brune som var hans og tidens yndlingsfarve“ Han gjør videre en sammenligning av Gørbitz og Munch - hvor sistnevnte hevdes å ikke være: “en virkelig maler” slik som Gørbitz var (Østby 1935: 69).

Han blir så vidt nevnt av Magne Malmanger, men derimot i *Norges billedkunst* blir kunstneren omtalt når det gjelder malestil. Han skal være påvirket av 1700 tallets kunst: “Fargen har et europeisk 1700 - tallsdrag i pastellens dempede raffinement og oljemaleriets varme toner”. De omtaler videre hans moderate formater og spisspenslete teknikk som skal være utslag av hans fortid som miniatyrmaler. Når det gjelder karakteren til de portretterte skriver forfatterne følgende: ”Og hans

menneskeskildring er elskverdig og konvensjonell uten voldsomme utslag, kultivert som kunstneren selv”.

I Jens Thiis’ verk *Norske malere og billedhuggere* blir hans portretter omtalt som følgende:”Gørbitz portretter er ukunstlet elskverdige og likefremme, men uten sterkere karakterpræg; det er karakteristisk, at han var spesialist i miniatyrportrettet.” (Thiis 2007: 58).

Munster Torgersen omtaler portrettet av Camilla Wergeland og hendelser i livet hennes - i tiden rundt portrettingen. Vi får også med oss kommunikasjonen mellom hennes forlovede Jonas Peter Collett og Camilla Wergeland fra denne tiden, samt Francis Bulls uttalelse om portrettet.

Norske forfatterportretter har stort sett det samme innhold som ovennevnte.

Aakerli Vik beskriver Gørbitz’ portretter som varierende kvalitetsmessig, både når det gjelder teknikk og karakteristikk av de portrettede.

Winge omtaler portrettet av oberstløytnant Peter Michael Vosgraf som et typisk embetsmannsportrett, hvor Gørbitz evner som miniatyrmaler kommer til god anvendelse på uniformseffektene. Den lave avskjæringen på portrettet, er hensiktsmessig for å få med uniformseffektene. Kunnskap kunstneren har hentet fra Europa.

Gørbitz liv og virke er beskrevet i *Norsk kunstnerleksikon*, av Helen Holager.

Kapittel 1

Bakgrunn for Gørbitz' portrettvirksomhet i Christiania

Oppvekst

Portrettmaler Johan Gørbitz ble født 8. september 1782 på Hoffmannsgården i Sandviken ved Bergen og døde i Christiania 8. Juli 1853 (Holager 1982:848). Foreldrene skipper og kjøpmann Martin Gørbitz fra Stettin og moren Lucia Margaretha Muller fra Bremen flyttet til Bergen i 1764 da Martin Gørbitz fikk borgerskap i Bergen. Faren Martin skal ha snakket plattysk hele sitt liv, også når han var hjemme. Han arbeidet som skipper i ti år, og senere som motehandler hvor han blant annet solgte silkestoffer. Disse skal også ha vært smuglervarer, noe som visstnok ikke var uvanlig for kapteiner på denne tiden. De hadde ti barn, men bare fem vokste opp.

Da faren døde i 1796 var han en godt bemidlet mann. Gården skiftet nå navn til Gørbitzgården. Kunstneren Gørbitz manglet visstnok heller ikke midler i den tiden han bodde og arbeidet i Christiania. Dette kunne komme fra hans store portrettproduksjon eller også arvete midler fra faren. Men hans kunstneriske talenter skal han ha hatt fra sin mor. Etter mannens død skal hun ha åpnet hjemmet - Hoffmannsgården - for åndseliten i Bergen. Madame skal ha hatt evner både innen kunst og litteratur.

Imidlertid giftet hun seg igjen i 1801 med Bryggen kjøpmannen Frantz Anton Putter. Ved hennes død i 1825 skrev J.S. Welhaven gravsangen hennes. Denne ble trykket i "Det Bergenske Adressecontoirs Efterretninger" på førstesiden tirsdag 18. Oktober 1825. Gården ble nå hetende Puttergården. Gørbitz yngste søster Marie Elisabeth Gørbitz fortsatte å bo på gården hos sin stefar (Giese 1976).

Kunstneren er først og fremst kjent for sin virksomhet som portrettmaler i Christiania i tiden fra 1836 til 1853. Fra 1844 av inngikk også portrettfotografering som en del av virksomheten. Han har også produsert grafikk.

I tidligere år i Bergen, i tiden fra 1802 og til 1805 levde han av å selge landskapsbilder, pasteller, tegninger og miniatyrportretter. I tillegg underviste han også gratis på Søndagsskolens Tegneskole for håndverkere.

Ifølge Nasjonalgalleriets arkiv har han malt flere miniatyrportretter. Disse er malt med tempera på elfenbensplate. Mange av dem er usignerte og uten årstall.

Gørbitz er representert i kunstmuseet i København, Nasjonalmuseet, Oslo Bymuseum, og Bergen billedgalleri. Kunstneren har også stilt ut i Paris, København og Christiania.

Utdannelse ved Akademiet i København

To år etter farens død i 1798 dro Johan Gørbitz til København, hvor han utdannet seg ved akademiet. Her ble han til 1802, for så å dra hjem til Bergen. I 1805 dro han tilbake til akademiet i København og studerte videre der til ca 1807. På denne tiden i København ble han også kjent med Cornelius Høyer, Christian Hornemann og Frederik Christian Camradt som alle var kjente miniatyrmalere på denne tiden.

Det meget anerkjente akademiet i København med internasjonale lærekrefter bidro også til Gørbitz kjennskap til den kontinentale kunst, noe som også skulle komme til å ha innvirkning på hans malemåte. To professorer fra Gørbitz' tid ved akademiet var Nicolai Abildgaard (1743 - 1809) og Jens Juel (1745 - 1802). Den førstnevnte vektla den franske klassiske tradisjon. Men Abildgaard representerte også Sturm und Drang bevegelsen, som vektla en romantisk tilnærming til kunsten (Colding 1979: 144). Juels portretter bar preg av sen rokokko, romantiske og realistiske tendenser. Janike Uglestad trekker nettopp frem Juels kunst som et eksempel på kontinental kunst så tidlig som 1790 årene (Uglestad 2004: 90).

Ifølge Vagn Poulsen ligger Juels talent i hans følsomhet ved formidling av sansetrykk. Han skulle i følge sin samtid være dyktig på å formidle likhet mellom portrett og den portretterte. Poulsen kaller det også for den elskverdige likheten. En tolkning av den portretterte uten en dypre psykologisk karakterstikk (Poulsen 1979: 174). Juel var en av Danmarks mest søkte portrettmalere.

Parisopphold

Etter Københavnoppholdet dro Gørbitz videre til Dresden, Wien og endelig til Paris i 1809. Her ble han værende til 1836 med unntak av noen kortere turer til Sveits og Italia. Han arbeidet flere år i Antoine - Jean Gros' (1771 -1835) atelier og ble også påvirket av akvarell og miniatyrmaleren Jean - Batiste - Jacques Augustin. Gros var elev av Jaques-Louis David 1748 - 1825. Han var i så måte sterkt knyttet til sin lærers klassiske stil. Men evnet å utvikle sin egen stil hvor farger, bevegelse og dramatik kom til uttrykk i hans kjente slagscener fra historien.

Vi kjenner ikke til hva Gørbitz produserte i denne tiden i Paris. Men 27 år i Paris må ha satt sitt preg på hans kunst. Han har blitt omtalt for sin franske tone med sin sans for nøyaktighet og detaljer.

Portrettmaler i Christiania

I 1836 kom Gørbitz hjem og bosatte seg i Christiania hvor han bodde til sin død i 1853. Han ble regnet som en verdensmann her hjemme, og var som nevnt innledningsvis en svært oppsøkt portrettmaler.

Høyst sannsynlig malte Gørbitz flest portretter i denne perioden.

Hvis vi undersøker litt om modellenes bakgrunn blir dette også mer sannsynlig.

Ved gjennomgang av en del portretter ved Norsk portrettarkiv kan vi se nærmere på navnene til de portrettede. Mange modellnavn er svært kjente, og har tilknytning til Christiania i nevnte periode.

Eksemplene er mange, som portrettet av Spohie Christine Stabel fra 1850. Hun var gift med major Hans Jacob Stabel. Stabel eller Stabell slekten var og er tilknyttet byen. Et annet portrett av Thor Olsen fra 1848, fins også i en miniatyr i en medaljong fra tiden etter 1814. Medaljongen er omkranset av smykkesteiner, og er laget som et anheng (Myhre 1990:78). Thor Olsen tilhørte handelsstanden. Vi har flere andre kjente slektsnavn fra hans utvalg som for eksempel Krog og Jæger.

Andre eksempler på bytilhørighet er portrettet av Jacob Aall fra 1839 og portrettet av Lyder Sagen fra 1838. Vi har også selvportrettet av kunstneren fra 1853 og portrettet av Camilla Collett fra 1839. Alle fire har fått gatenavn oppkalt etter seg i henholdsvis Fagerborg og Frogner området. Vi har Jacob Aalls gate, Lyder Sagens gate, Gørbitz gate og Camilla Colletts vei.

Det kulturhistoriske miljø i Christiania

Christiania var på Gørbitz' tid en klassesdelt by, med store sosiale forskjeller. Rundt 1830 og 1840 årene var befolkningen i byen inndelt i stender. Ifølge Myhre var dette også en vanlig betegnelse i datidens Christiania (Myhre 1990 : 102).

Hovedgrupperingene bestod av embetsstanden og borgerstendene som igjen utgjorde de handels eller næringsdrivende i byen. Sistnevnte bestod av kjøpmenn, håndverkere og små høkerne. I tillegg kom det en liten gruppe skippere. De handelsdrivende mottok borgerbrev fra magistraten i byen. Embetsstanden ble utnevnt av kongen, og var i praksis uavsettelige. Men begge hovedgrupperingene måtte avlegge ed og hadde

sine egne uniformer. På denne tiden var embetsstanden det ledende sjikt i Christiania. De hadde stor makt politisk men også sosialt og kulturelt.

Embetsmennene tok avgjørelser på vegne av folket og nasjonen. De var i besittelse av kunnskap, posisjoner og dannelse som enkeltindivider, og hadde store ambisjoner på nasjonens vegne. Flere og flere utdannet seg nå i Christiania ved det kongelige Fredriks universitet. Da antall embetsmenn økte, styrket dette deres posisjon i hovedstaden. En slik heving av kunnskap og dannelse som denne gruppen utgjorde kan nok ha vært avgjørende for utviklingen av et kunst og kulturmiljø i Christiania.

Ved siden av denne gruppen stod handelsstanden, som levde et borgerlig liv til tross for nedgangstider. Det var visse interessekonflikter mellom grupperingene, men ingen klassekonflikter. Mens embetsstanden så på seg selv som den lærende stand, så borgerskapet/handelsstanden på først nevnte som den tærende stand. Imidlertid var de store klasseforskjeller som nevnt ikke her, men mellom arbeiderklassen og borgerskapet det vil si - handels og embetsstanden. De to sistnevnte var til tross for ulikheter og uenigheter på mange vis også ganske like når det kom til kultur og kunst. Begge grupperinger frekventerte foreninger som "Det Dramatiske Selskab", "Det musikalske Lyceum" og "Christiania Kunstforening".

Kulturinstitusjoner

Etter 1814 får Norge nye politiske, økonomiske og kulturelle sentralorganer, men allikevel har ikke staten midler til å bidra til å støtte kunstutfoldelsen. Det var heller ikke mange utøvende kunstnere, men flere dilletanter. Selv på offentlige utstillinger stilte amatører ut. Ifølge Malmanger var dette også tilfelle på Christianias utstilling i 1818 (Malmanger 1993: 188). Følgelig var det få utstillinger i Christiania.

I årene mellom 1810 og 1812 opprettet Ludvig Mariboe et "Tegne-Institut". Instituttet var i privat regi, men ble etterhvert nedlagt. Først i 1818 ble det opprettet en offentlig tegneskole med blant annet Jacob Munch og slottsarkitekt H.D.F. Linstow som initiativtagere. I 1822 fikk den navnet Den Kongelige Tegn- og Kunstscole i Christiania. Skolen fikk en stor betydning for norsk kunstliv på denne tiden. Den fungerte som øverste organ når det gjaldt vurdering og veiledning i kunstspørsmål. I tillegg ledet Tegneskolen - Skulpturmuseets senere Nasjonalgalleriet nå Nasjonalmuseet - museets direksjon (Malmanger 1993: 189).

Tegneskolen ble også inspirert av Københavnakademiet, som så mange av våre kunstnere hadde frekventert. Ledelsen bestod nettopp av kunstnere, legfolk og lærere. Det ble ikke arrangert regelmessige utstillinger slik skolen opprinnelig hadde satt seg fore. Men noen ble arrangert, som nevnt ovenfor i 1818, deretter i 1820, 1823, 1824 og i 1827. Disse utstillingene var heller ingen suksess faglig sett. Portrettgenren var også i svært liten grad representert. Til tross for dette og en noe beskjeden kunstsamling, har skolen fungert som et samlingspunkt for utviklingen av et profesjonelt kunstmiljø i Christiania (Vik 2003: 85 Malmanger 1993: 189).

Skulpturmuseet (Nasjonalmuseet) ble opprettet i 1836, og utgjorde den andre viktige kunstinstitusjonen i byen. Det ble først åpnet for publikum i 1842, og da i midlertidige lokaler på Slottet. Samlingen var naturlig nok ikke stor i et land som Norge. Det fantes private samlinger, en var på Bogstad gård. Men disse var naturlig nok ikke tilgjengelige for folk flest.

I tillegg til disse institusjonene ble det startet kunstforeninger etter forbilde fra tyske foreninger. Norge var i utgangspunktet påvirket av tysk kultur med vekt på menneskets dannelse, og på dette viset falt det også naturlig å starte foreninger her.

Foreningene skaffet seg selv inntekter ved kontingenter, utstillinger, kjøp og utlodning av kunstverk innen foreningene.

I 1836 ble Christiania kunstforening stiftet. Ifølge Malmanger skulle den sammen med Tegneskolen komme til å ha stor betydning for utviklingen av kunstlivet i Norge (Malmanger 1993: 192). Kunstforeningen ble et samlingspunkt for norske malere. Nesten alle våre malere fra denne tiden stilte ut i foreningen, også Gørbitz. Men foreningen var også dyr for brukerne. I 1836 var kontingenten - 5 spesidaler, og ifølge Sigurd Willoch ble det reagert på prisen. Den ble etter hvert satt ned til 4 spesidaler for Christiania medlemmer, og 3 spesidaler for medlemmer som bodde utenbys (Willoch 1936: 18). Foreningen var også svært eksklusiv da bare medlemmer og familiemedlemmer hadde adgang til å besøke foreningen. Først flere år senere ble det innført inngangspenger til den permanente utstillingen (Willoch 1936:19).

De kulturelle trendsettere for denne tiden vil nødvendigvis være de øvre klasser av borger og embetsstand, som både hadde kapital, adgang og overskudd til å engasjere seg i kunstlivet i byen. Ifølge Willoch er det: "Den velsituerte bybefolkning som vil gjøre sig gjeldende også i kunstlivet ved å gå sammen om oppgavene, ved å forene sine mange skillinger i en kasse. Kunstforeningene blir en form for borgerlig kunstpolitikk." Han hevder at kunstforeningenes fremvekst ikke hadde vært mulig uten borgerskapets kunstinteresse og økonomiske støtte (Willoch 1936:8).

Christiania Kunstforening arrangerte sin første utstilling i 1837. Her var det ifølge Kari Aakerli Vik ingen portretter. Mens de senere utstillinger foreningen arrangerte, også kalt markedsutstillinger, er portretter representert, men da er også kopier og eldre utenlandske portretter medregnet (Vik 2003:86).

På gevinstlisten ved generalforsamlingen den 28. November 1837 var Gørbitz representert med tre forskjellige prospekter (Willoch 1936: 21). Men heller ikke her var portrettmaleriet presentert. Portrettarkivet kan vitne om en stor produksjon av portretter på denne tiden. Allikevel var de ofte verken representert i Kunstforeningen eller de offentlige utstillingene i Christiania.

Samtidige kunstnere i Christiania miljøet

Fire kjente kunstnere i Christiania miljøet er Kaptein Jacob Munch - døpt i Christiania i 1776 - død Christiania i 1839, Johannes Flintoe - døpt i København i 1787 - død København i 1870 og Carl Frederik Vogt - døpt i København i 1781 - død i Christiania i 1834, og Matthias Stoltenberg - født i Tønsberg i 1799 - død på Vang i Hedemark i 1871.

Det var først og fremst Munch og Stoltenberg som var portrettører. Flintoe er kanskje mest kjent for landskaper og dekorasjonsmalerier, men han har også malt portretter. Vogt har malt portretter, men er kanskje mest kjent for sine landskapsmalerier og prospekter.

Jeg har valgt å nevne Matthias Stoltenberg selv om han ikke var stasjonær i Christiania. Imidlertid overlappet hans periode i henholdsvis Tønsberg og Christiania noen år av Gørbitz tid i Christiania - årene mellom 1839 og 1842 (Storm Bjerke 1986:65). Hans portretter er ifølge Magne Malmanger stilistisk: ” helt i tråd med det danske gullalder-portrett” (Malmanger 1994: 211). Han var kjent for sin anvendelse av psykologisk innsikt og koloritt i sine portretter. Foruten å være for det meste selvlært, fikk han separat undervisning ved akademiet i København av professor C.A. Lorentzen.

Jacob Munch er den typiske norske empiremaler med påvirkning fra Louis David i Paris. I tillegg kom hans erfaring fra utenlandsopphold i Rom. Hans malerier bærer preg av en kjølig koloritt og en klassisk streng form, som var så typisk for nyklassisismen. Han har foruten portrettene som han er mest kjent for, også malt landskap og mytologiske verk.

Munch har skildret deler av historien gjennom Karl Johan tiden med utallige portretter av embetsmenn og deres familier. Han har også blant annet malt Christian Frederiks sønn og Karl Johans kroning i 1818 i Trondhjems Domkirke. Ifølge Schnitler var Munch preget av Karl Johantidens patriotisme (Schnitler 1911:324). På denne tiden gjennomgikk nettopp Norge sin pubertetstid, hvor aktelse og verdighet som egen nasjon stod i fokus.

Munch må ha vært en av de første norske kunstnere som mottok en årlig kunstnerlønn på 200 spesidaler mot å produsere to malerier i året. Schnitler hevder at pengene kom fra høyeste hold. Ifølge Alsvik og Østby er hans senere produksjon ikke bare preget av empirestil slik han er kjent for gjennom sin karriere, men både realistiske og klassisistiske tendenser med tilløp til biedermeier stil (Alsvik og Østby 1951: 60). Han skal også ifølge nevnte forfattere være den mest representative eksponent for "slekten fra 1814". Men både Gørbitz og Munch var to meget anerkjente kunstnere i datidens Christiania.

De hadde begge utdannelse fra København og Paris. I motsetning til Gørbitz ettårige opphold i Italia, oppholdt Munch seg i Roma i en tre års periode. Hans portretter er ifølge ovennevnte forfattere nesten alltid i brystformat og skiller seg i liten grad ut ifra annen god portrettkunst som ble produsert i Norge på denne tiden.

Magne Malmanger påpeker at Munchs senere portretter bød på mer variasjon, og går i en mer borgerlig og intim retning. Selv om han samtidig påpeker: "Alt i alt er Munch likevel den reneste empire-maler vi har" (Malmanger 1994: 201).

Munch og Gørbitz var de kunstnere i Christiania med lengst utdannelse og opphold i utlandet bak seg. De ble også betraktet av publikum som kjente personer fra utlandet, som i tillegg var norske. Den erfaring de brakte med seg bidro til å styrke og utvide kunstmiljøet her hjemme. Munch døde bare tre år etter at Gørbitz bosatte seg i Christiania. På et vis avløste Gørbitz' portrettvirksomhet Munchs. Miljøet var fortsatt oversiktelig med få utøvende kunstnere.

Bakgrunnen til de omtalte kunstnere forteller allikevel noe om sammenheng og kontinuitet innen utviklingen av et kunstmiljø i Christiania. Alle de omtalte har fått undervisning ved akademiet i København, og dette sier noe om vår tilhørighet til Danmark og dansk malertradisjon i første halvdel av 1800 tallet.

Portrettet på 1800- tallet

Gørbitz' portretter avbilder borgerskap og embetsstand i Christiania på denne tiden. Portrettene faller inn i en 1800 - tallstradisjon. Han tar allikevel med seg flere elementer fra 1700 - tallets malemåte og tradisjon over til 1800 - tallet. I en tid hvor både frigjøring fra Sverige og utvikling av et borgerskap på 1800 - tallet stod i fokus, kom portrettet til å spille en viktig rolle for en ny borgerlighet og en nasjonal selvfølelse.

Hva er et portrett ?

Et portrett er et kunstverk på lik linje med andre genre. Det skiller seg imidlertid noe ut fra annen kunst, da det nesten alltid vil kreve tilstedeværelse av den portretterte.

Eller i alle fall må kunstneren ha et tidligere bilde av den portretterte.

Det vil alltid dreie seg om fremstilling av et menneske. Begreper som individualisering, likhet, idealisering og karakterisering er noe kunstneren alltid må ta i betraktning. Det individuelle betyr at det referer til en bestemt person, og bildet er da ikke et genre eller et narrativt bilde. Et individs kjennetegn er som regel hode og ansikt.

En idealisering går tilbake til antikken og renessansen ideal. Her inngår en "forskjønnning" Typiske eksempler skal være større øyne og en høyere panne.

I den tiden det tar å lage portrettet vil det som regel være en relasjon mellom portrettør og den portretterte. Denne relasjonen kan være viktig ved karakteriseringen av den portretterte. Kunstneren trenger en viss innsikt i modellens personlighet, for å gi uttrykk for det særegne ved modellen. Portrettet vil også stå i samsvar med den funksjon det skal oppfylle. Eksempler her kan være sosiale eller politiske konvensjoner det forventes å innfri. Resultatet vil da kunne avhenge av tidens konvensjoner, modellens preferanser og kunstnerens estetiske smak, tekniske og faglige nivå.

Det borgerlige portrettets opphav og utvikling

Utviklingen av portrettet på 1400 - tallet hadde også en sammenheng med utviklingen av en ny samfunnsstruktur, slik det hadde på 1800 - tallet i Norge og Europa etter den industrielle revolusjon.

For å forklare portrettets opphav og utvikling opp til det moderne portrett tar Joanna Woodall utgangspunkt i renessansen (Woodall 1997: 1). Hun hevder at portrettets gjenfødelse er et kjennemerke på renessansen. Dette forklarer hun som: "the early fifteenth century saw the adoption of intensely illusionistic, closely observer facial likenes, including idiosyncrasis and imperfections, to represent elite figures, including artists themselves." (Woodall 1997 :1). Dette henger også sammen med spredning av humanismen i renessansen hvor individet stod i fokus. Interessen for det individuelle og hva mennesket kunne utrette intellektuelt innen humanistiske fag som kunst, språk, filosofi, økonomi og politikk, bidro til utvikling og bruk av portrett (Gardner 2001: 615). Menneskets potensial ble vektlagt samtidig som det sosiale liv krevde tilstedeværelse innen politikk og økonomi. Det autonome mennesket som kunne vandre friere innen disipliner og klasser, er om mulig borgerskapets begynnelse. Shearer West er inne på det samme, og registrerer middelklasseportretter fra 1400 og 1500 tallet, selv om hun definerer disse til å forekomme sjelden. Her refererer hun til Jan van Eycks portrett av Giovanni Arnolfini og Giovanna Cenami fra 1434 og Hans Holbeins portrett av George Gisze fra 1532. Disse portrettene fortsatte å bli produsert i Nord Europa i de neste århundrene (West 2004:82).

Borgerskapets identitet ble også styrket og bekreftet gjennom portrettet ifølge Woodall (2004:15). Menneskets iboende egenskaper som en egen identitet og dygd ble eksponert i portrettet, i motsetning til aristokratiets "arvede" identitet (Woodall 2004:15). Borgerskap og portrettering henger på denne måten nøye sammen idet de utfyller hverandre og bekrefter hverandre. Portrettets retorikk går på karakterstikk av personlighet hos den portretterte i motsetning til aristokratiet som brukte en mer prototype på opphøyethet (Woodall 2004: 15). På et vis legger renessansen grunnlaget for senere tiders portretteringer, og veien opp til det moderne portrett. Portrettet fremstår da i de store trekk uendret fra renessansen og opp til i dag.

Det er vanlig å tenke seg en videre dannelse av et borgerskap i bystrøk etter den industrielle revolusjon. Familien ble etter hvert en privat enhet, og det offentlige rom ble separert fra den private svære. Industri og arbeid ble et offentlig anliggende, som ikke lenger i hovedsak var basert på hjemmeproduksjon. Kvinner tok ikke samme del i inntektsgivende arbeid og ble i større grad hjemmевærende med barn. Det private hjem ble en mer lukket enhet og ble sammen med en yrkesspesialisering en arena for utvikling av et borgerlig miljø.

Yrkesspesialiseringen innen fag som jus, militære, medisin, forskning, teologi og etter hvert funksjonærvirksomhet styrket embetsmanns og borgerskapskulturen.

Den politiske og tekniske utvikling på denne tiden bidro også i samme retning.

I Norge hadde dette sammenheng med vår politiske utvikling etter 1814. Det ble viktig å profilere en identitet, gjennom type utdanning eller arbeid, noe som også kom til uttrykk i portrettene. Det nye borgerskapet kunne få vist sin makt og prestisje rent billedlig ved å spre portretter som viste deres nye posisjon (Ugelstad 2004 : 97).

Dette kunne gjøres via institusjoner, offentlige bygg, universiteter og læresteder, utstillinger eller i private hjem - stuer og lignende. Menn ble fremstilt i lys av sin posisjon og yrke, det kunne være innen embetsstanden eller næringsvirksomhet, mens kvinner ble fremstilt i den hjemmelige sfære.

Interiøret kunne være overdådig og kvinnene kunne være kledd i moderne og kostbare klær. Det ble også lagt vekt på en idealisering av kvinnene, som både skulle være vakre og gi et representativt inntrykk.

Dette førte også til kritikk av middelklassens bruk av portretter, som enkelte hevdet ble brukt som middel til forfengeligheit og selvhevdelse. Portretter hadde også som nevnt ovenfor sin bruk og funksjon i det hjemlige miljø, hvor også gruppe, familie, pendant og barneportretter stod side om side med enkeltportretter.

Kapittel 2

Den totale produksjon og kontekstanalyse

Antall portretter med en kollektiv personalhistorie og portrettets funksjon

Johan Gørbitz har malt nærmere 200 portretter. Dette er ifølge Norsk portrettarkiv, som også har hentet informasjon fra Carl Johan Anker og Henrik Jørgen Huitfeldt-Kaas - *Katalog over malede Portræter i Norge* (Anker og Huitfeldt-Kaas 1886). De fleste er produsert i hans Christianiaperiode. Portrettene er stort sett i moderat format, som passet godt i det borgerlige hjem. Noen er imidlertid tiltenkt institusjoner, og er i større format.

Men hvem var det som ble portrettert i denne store samlingen? Det var handels og embetsstanden innen borgerskapet. Det kunne være sognepresten, professoren, stiftamtmanden, distriktslegen, oberstløytnanten eller kjøpmannen. De fleste portretterte kom fra embetsstanden. Kvinnene kom fra de samme grupperinger, men som hustruer og døtre. De var allikevel færre i antall. Han har også malt enkelte barneportetter.

Hvis vi går ut ifra Gørbitz' portrettering som bestillingsverk fra handels og embetsstanden har det hatt flere viktige funksjoner innen disse grupperingene. Portrettet ga en realistisk fremstilling eller gjengivelse av modellen, slik det har gjort siden renessansen. Fotografiet hadde også sitt gjennombrudd på disse tider i Christiania, ikke minst drev Gørbitz sin virksomhet i Christiania. Fotografiet var også med på å fremme et realistisk portrett. Det ga en gjengivelse med alle detaljer, som også kunne brukes til hjelp ved malte portretter. Ved en realistisk portrettering ble slekten foreviget. Dette kunne fortelle om utseendet og karakter hos familiemedlemmer.

Det var på Gørbitz' tid vanlig å bruke portretter som dekorasjon i hjemmet. Det kunne ved siden av enkelte landskapsbilder være eneste type veggdekorasjon i det borgerlige hjem.

Det var i stor grad tidens kunstproduksjon som hang rundt om i de borgerlige hjem. De ble også utstilt i Christiania kunstforening. På kunstnerens tid i Christiania var portretter en viktig del av kunstproduksjonen.

I tillegg ga portretter status i form av klasses tilhørighet som ble uttrykt gjennom modellens positur, klesdrakt og attributter. Det var også ideen - om individets verdi som borgerskapet dyrket. Dette ble utdypet i politiske institusjoner hvor både handelsstand og embetsstanden var representert på Gørbitz' tid. Embetsmennene i klart flertall.

Det var i denne perioden landet opparbeidet egen selvstendighet.

Universitetsutdannelse var en viktig del av dette, dermed embetsstanden som representerte "det felles beste". Sissi Solem Winge kaller portrettet fra denne tiden et tidsdokument, fordi portrettet viser frem tidens konvensjoner - sosiale normer, klesdrakt etc. Dette står i motsetning til det gamle standssamfunnet (Winge 2004:153). På dette viset vil embetsstandportrettet ha funksjon utover den private sfære.

I desember 1851 ble det enstemmig vedtatt på generalforsamlingen i Christiania Militaire Samfund at oberstløytnant Peter Michael Vosgraff og hans medarbeider generalmajor Jacob Gerhard Meydell skulle få malt sine portretter. Disse stod ferdige i Samfunnet 1.mars 1852 (Rørholt). De er begge av stort format, noe som passer godt til ønsket funksjon i utstillingsøyemed og til høyt dekorerte militære. Gørbitz må ha fått dobbelbestillingen i desember 1851 eller tidlig i 1852. Størrelsen på portrettene er nesten nøyaktig like.

De hadde i likhet med flere av embetsmannsportrettene en offentlig funksjon. De skulle henge i en offentlig institusjon. På denne tiden var det nettopp ledende militære, jurister og teologer som var toneangivende for nasjonsbyggingen. Norges politiske frigjøringsprosess ble underbygget av det akademiske liv, ikke bare i nevnte disipliner, men innen all intellektuell virksomhet. I tillegg bidro handelsstanden med økt økonomisk velstand til landet.

Portrettene må ha vært viktige for denne prosessen og enkeltmennesket.

De kan på være en bekreftelse på tidens nasjonsbygging, og på dette viset ha en slags politisk funksjon.

Embetsstanden og handelsstanden sto for en stor del av kulturen i Christiania på denne tiden. Ved siden av embetsstanden var handelsstanden en viktig del av oppbyggingen av velstand og utviklingen av borgerskapet i byen. I 1839 og 1841 kommer henholdsvis Kjøpmandsforeningen og Handelens Venner.

Håndverkerforeningen kom i 1838. Selv om denne tidens kjøpmann hadde varierende levestandard, og forsvant ut av politikken i et drøyt ti år, tilhører de borgerskapet i Christiania (Myhre 190 :109).

Flere var også sterke rent økonomisk , og var på dette viset svært viktige både når det gjelder utvikling av levestandard og kultur. Embetsstanden og handelsstanden tilhørte det samme sosiale sjikt. Innen handelsstanden ble det etter hvert dannet en elite. Portretter fra handelsstanden utgjorde et viktig kulturelt element i oppbyggingen av det norske samfunnet.

Virksomhetens kulturelle kontekst - sett i lys av Michael Baxandall teori

Men hvordan bodde Gørbitz' oppdragsgivere? Myhre beskriver søndre og østre kvarter som byens sosiale og økonomiske kjerne til ca 1840(Myhre 1900:5).

I tillegg kommer nord og vest i kvadraturen, og sannsynligvis Akersgaten., Grensen, Storgaten., og den delen som ble kalt Oslo. Han hevder videre ifølge Christiania Veiviser fra 1838 at Skippergata, Dronningens gate og Kongens gate var typiske beboelsesområder for embetsmenn og handelsstand av øverste sjikt (Myhre 1990:97). Det var neppe tilfeldig at Gørbitz' portrettvirksomhet nettopp holdt til i Skippergaten. Her bodde flere av hans oppdragsgivere, som da naturlig nok kunne frekventere hans virksomhet.

Jussprofessor Peter Jonas Collett bodde eksempelvis vis a vis Gørbitz' virksomhet. Dette førte til at han fulgte med da forloveden Camilla Collett satt modell for Gørbitz. Dette skal ha fremgått av de forlovedes brevveksling. En annen portrettert er kjøpmannen Hans Thoresen som også hadde sin virksomhet i Skippergaten. En del av det gode liv for de mektigste og rikeste var sommerboligen - løkkelivet - i sommerhalvåret. De som ikke hadde egen bolig dro gjerne på besøk til venner og familie. Dette gjaldt også godseiere som Wedel Jarlsberg og Bernt Anker. Welhaven skal ha uttalt seg kritisk til løkkelivet, idet han gikk inn for en løsning innen byen. Veien inn til kvartalene i byen var ikke lang. På dette viset ble løkkelivet del av det urbane livet for de øvre skikt.

Det var naturlig at det var dette sjiktet som hadde økonomi og interesse og behov for portrettering. Dette og annen kunst var ved siden av andre kulturelle aktiviteter, som litteratur og teater del av det intellektuelle tankegods i tidens Christiania, det vil si den kulturelle kontekst.

Michael Baxandalls teori om kunstverkets kontekst eller dets omliggende kultur kan hjelpe oss til å forstå denne kulturen. En kultur som kunstneren og kunstverket er en del av, i vårt tilfelle Gørbitz og kulturen rundt i Christiania.

Baxandall konstruerer ett rektangel, og innfører i tillegg et begrepsspill. Her blir navn på tradisjonelle begreper byttet om for å få oss til å prøve å tenke på nytt. Vi skal tenke oss gjennom et triangelet "the reenactment" hvor "charge" er det samme

som oppgaven. "Brief" er omstendighetene eller kulturen. Det ferdige verket er beskrivelsen - verkes intensjon som er i apeks. Her holdes det også kontakt med objektet. I de fleste tilfeller ville det være umulig å rekonstruere omstendighetene rundt verkets tilblivelse, i stedet prøver Baxandall på å etterprøve en rasjonell menneskelig handling ved å bruke triangelet til å etterprøve kunstnerens handling på det aktuelle tidspunkt.

Han fokuserer på kulturen og omstendighetene da objektet eller verket ble unnfanget og utført, det vil si den kulturelle kontekst. På denne måten kan han finne intensjonen. Det kan være kunstnerens vilje, intensjon eller det ferdige verkets intensjon. Kulturen gir verket en holdning eller intensjon som kunstneren ikke kjenner til. Kunstverkets egentlige mening bygger på symboler i en kulturell kontekst. Ifølge Baxandall beskrives denne intensjonen som en ubevisst holdning fra kulturen som går gjennom kunstneren for så å komme ut i verket. Denne intensjonen kan være bevisst eller ubevisst. Kunstneren på sin side står i relasjon til sin samtid, men han besitter en vilje som historisk aktør.

Gørbitz' kunstutøvelse og praksis er et eksempel på kunstnerens rasjonelle handling. Gørbitz har gjort seg bemerket som portrettmaler gjennom sitt virke med utallige modeller fra de ovenfornevnte grupperinger, og har dermed vist sin evne til rasjonell handling som historisk aktør. Jeg tenker ikke her bare på hans virksomhet som helhet, men like mye på den kunstneriske utførelsen av hvert enkelt portrett. Dette fordi hans store produksjon av portretter i denne perioden nødvendigvis må ha relasjon og betydning for det enkelte portrett. Vi har vært inne på i sammenligningen - visse fellestrekk i hans produksjon. Grunnene kan være flere som før nevnt - felles stil og konvensjoner, men en stor produksjon vil kanskje også virke inn på utformingen av det enkelte portrett.

Når kunstnerens rasjonelle handling styrer produksjonen kan Gørbitz' portretter bli bedre, eller det kan gå rutine i utformingen av dem. I mitt utvalg har jeg ikke funnet noen ensformig rutine, selv om de tidligste portrettene ga en bedre karakterstikk av de portretterte. I det store og hele følger de periodestilen og tidens konvensjoner, men de har alle sitt særpreg når det gjelder den portretterte. Enkelte utmerker seg i en mer ukonvensjonell retning.

Men hvordan var omstendighetene rundt hans kunstproduksjon i Christiania? Vi vet at tiden etter 1814 var en vanskelig tid for norske kunstnere når det gjaldt midler til å utøve kunst. Det var heller ikke enkelt det året Gørbitz kom tilbake fra Paris i 1836. Samme året ble både Skulpturmuseet og Kunstforeningen stiftet (Willoch 1936 :21). Begge institusjoner var en begynnelse for kunstnere til bedre inntekt og yrkesmessig anseelse. Han skal i følge Robert Meyer vært: ”en generøs bidragsyter til de årlige utlodningene her (Meyer 1983).

I Kunstforeningens trekningsliste fra 1837 blir Gørbitz’ prospekt fra Savoien loddet ut og prisen var 30 spesidaler (Willoch 1936:21). Institusjonen var unektelig en arena for samhandel. Baxandall peker på den byttehandel som finner sted i kulturen mellom oppdragsgiver og kunstner. Byttehandel betyr langt mer enn inntekter. Her kan det være snakk om anerkjennelse, intellektuell næring og stimulering for kunstneren. Slike kunstinstitusjoner gir da både kunsten og kunstneren et navn, som gir grobunn for videre vekst og utvikling. Stiftelsen av Skulpturmuseet og Kunstforeningen kan ha gitt Gørbitz en plattform å arbeide videre på ved hans hjemkomst til Christiania. Hans oppdragsgivere var borgerskapet som også frekventerte kunstforeningen.

Dette må ha ført til en kulturell samhandling mellom kunstnere og oppdragsgivere, som igjen kan ha ført til Baxandalls byttehandel filosofi. I 1838 skal Morgenbladet ha harselert over kunstforeningen. De skal i stor grad ha representert de øvre klasser (Myhre 1990: 169). Uansett kan Christianias begynnende kunstliv og miljø ha bidratt til at Gørbitz ble så anerkjent som han ble på denne tiden. Han har også hatt betydning for byens kulturhistorie ved å synliggjøre betydningsfulle personer og deres familier både i sin samtids kontekst og idag.

Gørbitz’ virksomhet ble en del av Christianias kulturhistorie, da hans oppdragsgivere var de toneangivende i byen også når det gjaldt andre kulturelle aktiviteter som politikk, litteratur, teater og presse. Pressen var allerede “fri” fra 1816 i Christiania. Religionen som ofte har vært en stor del av kulturen, stod i 1830 årene ikke i høy kurs i byen.

Gørbitz skal i 1831 ha uttalt følgende: ”Og overalt er religionen og alt hvad der angår samme, ikke i synderlig hævd, da folket her er temmelig irreligiøst men holder seg

heller til politiske sager og fornemmelig til alt, hva som angår den 17 de mai.” (Myhre 1990: 164) Det politiske engasjementet blant borgerskapet var stort, noe avisopplaget i Christiania kunne vitne om. I 1838 hadde hovedstaden 14 boktrykkerier. Dessuten spilte studentersamfunnet en aktiv rolle. Samme år som Gørbitz åpnet sin virksomhet i 1836 ble også publikumsgalleriet på Stortinget åpnet.

Det var kanskje ikke så underlig at mange av Gørbitz oppdragsgivere nettopp var embetsmenn. Ifølge hans slektning - Johan Herman Gørbitz i Oslo- hadde han alltid godt med penger (muntlig kilde). Vi kan anta at dette stemmer godt med omfanget av hans portrettvirksomhet i Christiania.

Avisutgivelse og det åpne storting åpnet opp for en kulturell diskurs i byen, som igjen førte til behov for teater og litteraturutfoldelse. Deichmann og Universitets biblioteket kom også til i 1830 årene. Det ble spilt teater på offentlige teatre som Strømbergs og Christiania Offentlige teater. Skuespillerne var for det meste danske.

På den litterære arenaen i “Demringsfeiden” stod derimot to norske aktører Johan Welhaven og Henrik Wergeland. Den sistnevnte var for folkeopplysning, mens Welhaven satset på kvalitetskrav (Myhre 1990:170). Camilla Wergeland søster til Henrik Wergeland led under denne striden, da hun tidligere forelsket seg i Welhaven. Camilla Wergeland var litterært oppdatert, og fulgte striden nøye.

Hun skal ha strøket en linje i brorens manuskript fra “Demringsfeiden, noe som gjorde broren rasende (Steen1985:40). I Gørbitz’ portrett fra 1839 er hun forlovet med Peter Jonas Collett, og virker fornøyd med livet igjen. Gørbitz har faktisk portrettert dem alle tre. For i 1840 kommer litografien av Johan Sebastian Cammermeyer Welhaven. Modellen er både stilfult og konvensjonelt antrukket med høy krage, halstørkle og hvitt skjortebryst. I 1849 kommer portrettet av professor Peter Jonas Collett.

Det var kanskje ikke så underlig at disse tre, som alle kan settes i sammenheng, ble portretterte av kunstneren, da vi vet at mange av det prominente borgerskapet oppsøkte Gørbitz. Portrettet av Johan Casper Wedel-Jarlsberg fra 1840 er nok et eksempel på dette. Han var en av landets mest innflytelsesrike personer på denne

tiden, og er naturlig nok konvensjonelt kledd etter orden og rang. Portrettet har en tittel av “Norges Stattholder”, noe som igjen forteller oss om portrettets funksjon og sannsynlige plassering.

Camilla Wergeland på sin side debuterte som forfatterinne flere år senere enn nevnte portrettering, men både hun og Aasta Hansteen debuterte offentlig med henholdsvis skriving og maling.

Kulturelt betydde det første universitetet i Prinsens gate veldig mye, for uten studentene ville nok ikke utviklingen av kulturen ha gått såpass raskt som den gjorde i hovedstaden. Med universitetet kom også utgivelse av tidskrifter. Men Christiania hadde fortsatt et noe provinsielt preg. Både kunst og vitenskap orienterte seg derfor nedover på kontinentet til Danmark, Frankrike og Tyskland.

Michael Baxandalls intensjonsteori og verkets kontekst

Vi kan se litt nærmere på begrepene intensjon, konvensjon, funksjon, stil og en eventuell kommunikasjon mellom oppdragsgiver og vår kunstner. Jeg vil da igjen gå ut ifra Michael Baxandalls intensjonsbegrep.

Hva var Gørbitz' intensjon - bevisst eller ubevisst som kunstner og privat næringsdrivende. Han var tydeligvis en god markedsføringsmann. Et drøyt år i mai 1844 - etter at det første daguerreotypi-atelier åpnet i Christiania utvider Gørbitz sin portrettvirksomhet med tilbud om portrettfotografering. Annonsen lyder: "Portaitmaler J. Gørbitz giver sig herved den Ære at bekjæntgjøre for de, som Maatte ønske at have deres Portraiter daguerreotyperende, at han akter at begynde sine Operationer Tirsdag d 28de Mai. I den korte Tid, han vil komme til at beskjeftige sig med Daguerreotypen, vil man finde ham hjemme hver Dag unntagen Søndagene, imellom Kl. 9 - 3, eller paa Operationsstedet, som vil blive vedkommende anvist i hans bolig i Skippergaden. No. 7 anden Etasje i Capt. Juuls Gaard. Forsynet med særdeles gode Instrumenter og en fleraarig Øvelse og Erfaring haaber han at kunne levere sine Arbeider til Alles fullkomne Tilfredshet (Meyer 1983).

I følge Baxandall kan kunstnerens intensjon være delt mellom det håndverket og levebrødet han kjenner, kunstnerisk utfoldelse og anerkjennelse som kunstner. Dette har jeg tidligere kalt byttehandel, hvor alt avhenger av det endelige resultat. Dette bekrefter Robert Meyer i innlegget om portrettmalere. Ønske om portrettfotografering kan derfor ha vært av ren eksperimentell art eller et ønske om kunstnerisk utfoldelse. Han avsluttet også fotograferingen etter 3 måneder (Meyer 1983).

For Gørbitz' del resulterte tydeligvis hans kunstneriske prestasjoner i et stort antall bestillingsverk fra borgerskapet i tiden han drev sin virksomhet. Han ble en feiret portrettmaler. Hans ovennevnte sjenerøsitet i Kunstforeningen i form av bidrag ved utlodninger må også ha bidratt til økt status for kunstneren. Gørbitz vilje som historisk aktør ble trolig oppfylt. Jeg tenker her på den byttehandel som finner sted, og på kunstnerens intensjon - for hans egen del som kunstner, og for oss som tolker Baxandall og kunstneren. Det jeg nå har beskrevet ovenfor er Gørbitz' rasjonelle handling som historisk person ut ifra at han har en vilje til en rasjonell handling. Siden vi generelt vet lite om kommunikasjon mellom oppdragsgivere og kunstneren, har vi

nå etterprøvet Gørbitz rasjonelle handling som historisk person eller “actor“.

Ett unntak her kan være - portrettet av Camilla Wergeland - hvor vi vet at et samspill mellom aktørene fant sted, og en dialog ble nedskrevet. Det kan videre se ut til at denne kommunikasjonen eller påvirkning av omstendighetene rundt portretteringen hadde påvirkning på kunstnerens resultat.

Vi kan videre si at omstendighetene rundt portretteringen ble påvirket av oppdragsgiverene. Dette blir mer utfyllende beskrevet i analysekapittelet.

Det er alltid en utvelgelse som finner sted både fra kunstneren og oppdragsgivers side. Det må skje en utvelgelse fra den omliggende kulturen for å produsere et verk. En slik utvelgelse kan forklare mer om portrettets konvensjoner, funksjon, og stiluttrykk. Som portrettmaler i Christiania stod Gørbitz i en særstilling i forhold til borgerskapet. Det var et gjensidig forhold. Hvilke ønsker hadde de seg imellom. Det er naturlig å tenke seg at tidens konvensjoner vil måtte komme til uttrykk i større eller mindre grad alt etter som hvilken funksjon portrettet hadde.

Om det var tiltenkt en institusjon eller hadde det en mer hjemmelig funksjon som familieportrett i hjemmet. Manns - eller kvinneportrett er også forbundet med forskjellige konvensjoner. De vil også ha en noe forskjellig funksjon.

Stilen på Gørbitz' tid i Christiania - i store trekk nyklassisme og biedermeier, var selvfølgelig et resultat av omliggende kultur, noe en kunstner som Gørbitz ville måtte assimilert opp fra kulturen ubevisst eller bevisst.

I reportasjen “Det billedskapte landskap” av Paul Grøtvedt referer han til kunstkritiker Neidhardt uttalelse, som tar utgangspunkt: ”i en politisk og økonomisk analyse av forholdene i Sachsen de første tiår av 1800-tallet, gir Neidhardt en forklaring på hvorfor det sen-romantiske landskap utvikler seg til å bli en skildring av småborgerlige idyller. Tidens nød og elendighet tvinger billedkunsten til å bekrefte andre idealer, i hovedtrekk biedermeiertidens selvopptatte trygghetsbehov og sans for triviell harmoni” (Grøtvedt 1980). Det samme kunne kanskje ha vært sagt om portretter i samme stil. Men den kritiske uttalelsen kan gi et eksempel på et større

perspektiv i den omliggende kultur. I Gørbitz' tilfelle er biedermeierstilen et naturlig utgangspunkt for det nære borgerlige miljøet rundt hans virksomhet i Skippergaten, og den utvelgelse fra kulturen som finner sted.

Et godt eksempel på en modell eller oppdragsgiver fra dette miljøet er Henriette Kraft. Jeg har lyst til å trekke frem dette portrettet som ikke hører til mitt utvalg, da jeg kjenner det fra et foto. Portrettet er signert av Gørbitz i 1849. Henriette Kraft er født 1783 og død 1858. Det er i halvfigur med lav avskjæring - enface venstre. Hun var gift med sorenskriver Jens Edvard Kraft. Portrettet er et typisk eksempel på det borgerlige portrett. Vakkert og naturtro gjengivelse av ansiktet som er omkranset av en detaljert utformet hvit kyse. Hun sitter på en sofa sannsynligvis hjemme hos kunstneren, og smiler imøtekommende til betrakteren. Portrettet gir nettopp denne hjemmlige gode roen. Personen virker rolig og ubesværet, men gir samtidig uttrykk for respekt. Kunstneren har skildret blikket hennes med stor innlevelse. Hun gir et solid uttrykk for tidens borgerlige kvinner, og de konvensjoner som skulle oppfylles for hennes stilling i kulturen.

Kapittel 3

Analyse av et utvalg portretter 1839 - 52

Gørbitz i en kunsthistorisk kontekst:

Magne Malmanger definerer perioden fra 1814 til 1870 tidsmessig: ”fra klassisisme til tidlig realisme” (Malmanger 1994:187). Gørbitz’ virksomhet som portrettmaler i Christiania faller inn i dette tidsrommet. Perioden omfatter nyklassisismen fra ca 1760- årene av og går mot en tidlig realisme mot midten av 1800- tallet. Gørbitz tok med seg tradisjoner fra 1700- tallet, noe vi kan se ut ifra hans interesse og virke som miniatyrmaler i begynnelsen av 1800-tallet. Som portrettmaler i Christiania kunne han nyttiggjøre seg denne teknikken. Han malte realistiske portretter med naturtro gjengivelse av modellene. Han følger den nordeuropeiske periodestilen - biedermeier.

Gørbitz kan sees på bakgrunn av både 1700 og 1800- tallets norske kunstneriske tradisjon. Inspirert og erfart både fra Paris, København ved akademiet, Bergen og hans egen virksomhet i Christiania.

Begrunnelse for mitt utvalg

Jeg har valgt ut portretter fra 1839 til 1852, som i tidsrom omtrentlig tilsvarer hans virksomhet i Christiania fra 1836 til 1853. Utvalget er ikke så stort da jeg ønsker å gå i dybden på hvert enkelt portrett. De portretterte er med ett unntak alle tilknyttet embetsstanden. Dette fordi de fleste Gørbitz portretterte tilhørte denne standen. Kjøpmannen Hans Thoresen utgjør unntaket i utvalget.

Mennene er portretterte i tråd med utdannelse og arbeid. Kvinnene er portretterte som embetsmannshustru eller mor, med unntak av Camilla Wergeland som er et ungdomsportrett bestilt av faren prosten Nicolai Wergeland. Hun giftet seg senere med jussprofessor Peter Jonas Collett. I tillegg har hun sin egen karriere som forfatterinne.

Mitt utvalg er kvinner og menn i forskjellige aldre. Noen er fra Gørbitz tidligste år i Christiania-perioden og noen fra hans seneste leveår. Dette kan gi et bilde på kvaliteten av hans produksjon.

Begrunnelse for utvalg av det enkelte portrett - satt inn i en kronologisk rekkefølge

Portrettet av Camilla Wergeland fra 1839 er ett av Gørbitz' mest kjente. Det henger i Oslo Bymuseum. Camilla Wergeland er også portrettert i andre verk og fotografier fra sin samtid. Dette gjør analysen mer interessant da modellens utseende er kjent. Hun er også en kjent historisk person, og portrettet kommer som et tillegg til annen historie om forfatterinnen. Rent kunstnerisk - noe jeg vil komme tilbake til under analysen - gir portrettet en god karakteristikk. Det er etter min mening nydelig utført også rent malerisk.

Det blir naturlig å sammenligne dette portrettet med Jacob Munchs' Camilla Wergeland portrett fra 1833, som også henger i Bymuseet i Oslo. Gørbitz og Munch virket, som tidligere nevnt på samme tid i Christiania. En slik sammenligning kan få frem forskjeller i stil og uttrykk hos de to, noe som kan belyse Gørbitz' produksjon.

Portrettet av Hans Thoresen er fra 1839. Han er som nevnt ovenfor representant for handelsstanden - en gruppe Gørbitz også portrettede i stort omfang. Verket er videre malt tidlig i Gørbitz ' periode i Christiania, noe som kan være nyttig som sammenligningsgrunnlag med hans senere produksjon. Kunstneren gir her, etter min mening, en meget god menneskeskildring. Dette som kan være et viktig argument i en diskusjon om Gørbitz som kunstner.

Peter Jonas Collett ble portrettert i 1849. Det er naturlig å ta han med grunnet Camilla Wergelands portrettet fra 1839. Det kan også på et vis være et pendantportrett. Verket tilhører de senere årene i kunstnerens portrettproduksjon, og kan være med på å danne grunnlag for en sammenligning av tidligere og senere produksjon. Portrettet er også utstilt i Oslo Bymuseum.

Portrettene av Sophie Nielsen Manthey og Johanne Sophie Christine Berg Nielsen er begge fra 1850. De viser en ung og eldre dame. Sannsynligvis er de i slekt og ble portrettert sammen. Norsk biografisk leksikon gir dessverre ikke svar på det ovennevnte. Jeg synes portrettene viser aldersforskjellene mellom to kvinner fra den samme borgerlighet. Portrettene får frem et konvensjonelt uttrykk for tidens kvinner.

Ved å sammenligne Mathias Stoltenbergs' portrett av Margrethe Bredahl Plathe fra 1831 (Malmanger 1994:214) og Sophie Nielsen Manthey blir forskjeller innen kunsttradisjonen i Danmark og Norge mer utdypet, da Stoltenberg har en annen bakgrunn enn Gørbitz. Det er også interessant å merke seg at Manthey og Plathe var omtrent jevngamle da portrettingen fant sted.

Portrettet av Vosgraff er av stort format og er et tidstypisk embetsmannsportrett. Det hang på portrettutstillingen på Bygdøy Folkemuseum i 2004, men tilhører Oslo Militære Samfund. Det viser embetsmannen på sitt beste. Det var naturlig å sammenligne det med Jacob Munchs portrett av billedhuggeren Bertel Thorvaldsen fra 1811, et portrett som også er i stort format (Malmanger 1994:199). To store autoriteter i to helt ulike disipliner er avbildet. Hvilke fellestrekk og ulikheter kan de avdekke innen tidens kunsttradisjon, og hvilke kvaliteter hadde Gørbitz?

Jeg ønsker å finne fellestrekkene og karakteren i Gørbitz' portrettkunst belyst gjennom tiden han virket i. Gørbitz og Munch utgjorde to store portrettkunstnere i Christiania på denne tiden. Gørbitz er i dag den minst "kjente" av de to, til tross for omfanget av hans portrettvirksomhet. Men dette var ikke tilfelle i hans egen samtid.

Analyse av portrett av Camilla Wergeland 1839

Camilla Wergeland - gift Collett er kjent som forfatterinne. Hun er født i 1813 i Kristiansand, og død i 1895 i Christiania. Collett var gift med jussprofessor og litteraturkritiker Peter Jonas Collett.

Gørbitz' portrett viser en ung Camilla Wergeland sittende på en rød sofa. Hun er portrettert i halvfigur med lav avskjæring. Modellen er enface med en svak dreining av kropp og hode mot sin venstre side. Blikket er imøtekommende og rettet direkte mot betrakteren. Munnvikene og øynene antyder et smil, samtidig som hun ser alvorlig ut. Hun er iført en dyptblå selskapskjole med stramt korsettliv. Kjolen har kniplingsblonde langs utringningen, og folder over brystet. De vide foldebelagte ermene er holdt sammen like over albuen og ved håndleddene. Hun sitter rolig tilbakelent, med en arm hvilende på divanryggen bak og den andre liggende i fanget. I den ene hånden holder hun en sammenslått lorgnett. Denne henger i et langt korallkjede. Hun har hengende øredobber. Rundt skuldrene har hun et hvitt kast.

Jacob Munchs portrett viser en yngre utgave av Camilla Wergeland, hvor hun også er portrettert i halvfigur. Hun er kledd en hvit empirekjole med høyt liv og puffarmer. Rundt halsen bærer hun et halsgropsmykke med korsanheng, og rundt hodet har hun et dobbelt kjede. Håret er oppkrøllet. Hun kommer betrakteren i møte med et forsiktig smil. Når vi ser på de to portrettene er det umiddelbare forskjeller.

Det kan se ut som om de to kunstnerene kommer fra to helt ulike tidsperioder. Munchs portrett ser ved første øyekast eldre ut, mens Gørbitz' portrett ser mer "moderne" ut i forhold.

Dette har kanskje først og fremst å gjøre med overgangen mellom forskjellige stiler i samme periode. Munchs stil er her kjennetegnet ved en nyklassisistisk stil,

med antikke former slik vi ser i portrettet av Wergeland. Kjolen er i empirestil med høyt liv og puffermer. Måten smykkene er dandert på peker i samme retning.

Gørbitz' stil - biedermeierstilen - kan minne om nyklassisismen, men er mer intim, mykere utformet og mindre formell. Biedermeierstilen gir et annet uttrykk enn nyklassisismen. Her uttrykkes en mer hjemlig borgerlig atmosfære slik vi ser i Gørbitz' portrett av Camilla Wergeland. Konteksten er mer intim. Hun er satt inn i en borgerlig sammenheng både når det gjelder klesdrakt, ansiktsuttrykk og positur. Hun sitter som nevnt tilbakelent på en sofa. Lorgnetten uttrykker også en borgelig tradisjon for boklig lærdom og kunnskap. Selskapskjolen hun bærer hører til i den samme tradisjonen.

På Munchs bilde er hun mer oppstilt, og står mer rett opp og ned.

Hun relaterer seg til betrakter med blikkontakt, men blikket er mer stivt og blast enn det mer sjelelige uttrykket på Gørbitz' bilde. Portretteringene kan virke formell, og ikke så personlig. På Munchs portrett kan hun se ut som om hun lever i en tidligere tid. Kanskje hun lever i den antikke verden? En kan derimot på Gørbitz' portrett se et sterkt nærvær av den portrettede. Dette gjør det i utgangspunktet mer intimt enn Munchs' portrett, som på den annen side gir portrettet et mer evig preg enn Gørbitz' Wergeland portrett gjør.

Det må bemerkes at kunsthistorikeren eller betrakteren er del av sin samtids kontekst. Det vil nok være lettere å tolke et portrett som mer intimt når det ser mer "moderne" ut, slik som jeg tolker Gørbitz' portrett.

Når det gjelder bruk av form og linje er det stort samsvar mellom portrettene.

Modellene er klart avgrenset fra bakgrunnen, både ved hjelp av formbeskrivende linjer og lysbruk. Lyset er brukt beskrivende.

Den klare plastiske formen hos Munch kan også virke noe monumental, og modellen får en virkelighetsfjern utstråling, noe som klart skiller de to portrettene. Begge portretter er derimot detaljert utformet ved hjelp av tynne og presise penselstrøk. Detaljer som kniplinger, hår og tekstur i stoff kommer på dette viset klart til uttrykk.

Det kan se ut som om begge kunstnere har noen svakheter når det gjelder teknikk. I Gørbitz tilfelle kan det se ut som om modellen ikke helt relaterer seg til underlaget eller sofaen. I Munchs portrett kan halssmykkene se ut til å ikke ligge rundt halsen, men være påmalt. Hodet kan se ut til å være litt for rundt og flattrykt. Øynene blir litt for store, også hvis en viss grad av idealisering påregnes.

Fra en mer kjølig koloritt hos Munch går vi over til en varmere fargebruk hos Gørbitz. Portrettet er dominert av mørke og varme farger slik som den røde sofaen, den dypblå kjolen, den grønne bakgrunnen og det brune håret. Munchs portrett kan virke mer fargeløst. Det som gir portrettet farge er det brune håret og de blå øynene. Øynene har et noe kjøligere preg. Alt i alt kan fargene i portrettet virke mer kjølige i forhold til Gørbitz' portrett.

Komposisjonsmessig er det også store forskjeller på de to portrettene. Gørbitz' portrett er preget av buete, runde former som går fra hodet ned til skuldre, anhenget, kjoleermer, kjolen og kastet. Dette gir en sammenhengende ro og harmoni. Det gir også verket et feminint preg. Den grønne bakgrunnen og den røde sofaen deler bildet i to. Samlingspunktet i sentrum av verket med modellens i dypblå kjole, harmonerer med de nevnte farger, og lager en helhetlig komposisjon både i form og farge.

I tillegg til dette kommer modellens hvite hud og kast - samt detaljer som øredobber, kniplinger, kjede og lorgnett. Når vi ser på Munchs komposisjon oppleves verket som vakkert, kanskje fordi det virker så gjennomstrukturert. Bildets midtre del danner en akse fra modellens smykkebelagte panne, blå øyne og videre ned til halsgropsmykke med den blå steinen, korset i anhenget og ned til det høye livet på empirekjolen. De nevnte attributter er svært detaljert utformet. Dette gjelder også tekstur i tekstil og håret. På siden av bildet gjentar puffarmene samme buete form som håret.

Formen speiler de to kunstneres forskjellige stiler, den nyklassistiske og den borgerlige biedermeier. Sistnevnte stil kan virke mer kreativ og realistisk i sammenligning med det mer "oppstilte" nyklassistiske. Men på samme tid er de begge konvensjonelle.

Camilla Wergeland opptrer innenfor tidens borgerlige konvensjoner med hensyn til klesdrakt, smykker, holdning og positur på begge portretter. Men de skiller seg ut på det rent personlige plan. På Johan Gørbitz portrett er posituren mer feminin idet hun mykt støtter seg på sofaen bak og holder korallkjedet løst i hånden. Blikket er som nevnt rettet mot betrakter, men det har også blitt hevdet andre synspunkter. Francis Bull mener at hun skal hun ha sett inn i seg selv, og samtidig ut i verden (Bull 1963:48). Francis Bull underbygger det jeg selv mener å lese i Camilla Wergelands blikk. Som ung dame skal hun nettopp ha vært kjent for en slik tilstedeværelse. Hvis hennes blikk er noe fjernt og tankefullt kan det også styrke det feminine uttrykket i bildet, dette fordi hun er mer tilbaketrukket i en stille kontemplasjon. Modellen gir på denne måten uttrykk for en egen tankeverden og noe av hennes personlighet kommer til uttrykk.

I tillegg kommer roen hun utstråler både i ansiktsuttrykk og kroppsspråk. Portrettet har med dette også fått et noe åndelig preg. Kunstneren gir her Camilla Wergeland et individuelt uttrykk. Camilla Wergeland var 26 år da portrettet ble malt, og var en ung og sannsynligvis ettertraktet kvinne. Tidens konvensjoner fokuserte nettopp på skjønnhet ved portrettering av unge kvinner. Men på et vis bryter verket også med tidens konvensjoner. Camilla Wergeland var som ung svært interessert i tidens litteratur og leste mye. I likhet med andre borgerlige unge damer, var hun litterært interessert. Dette var også en del av den borgerlige dannelsen.

På portrettet holder hun en lorgnett, noe som understreker en slik interesse. Om det var like vanlig å fremstille kvinner på portretter med lorgnetter, som uten skal være uvisst. Men hun fikk i alle fall vist sin interesse for boklig lærdom, og kan ha insistert på at lorgnetten skulle være med på portrettet. Kunstneren skal ha vært en svært høflig og kultivert mann. Kanskje fant han det upassende å diskutere med den unge damen.

For øvrig vet vi lite om forholdet mellom modell og kunstner. Men litt vet vi ifølge Francis Bull. Både Peter Jonas Collett og Camilla Wergeland observerte kunstnerens maleprosess i april 1839.

Camilla ba sin forlovede meddele ønske om en justering av portrettet til Gørbitz selv. Hun skriver til Jonas Peter Collett: “jeg lider ikke mine Øine paa Portraittet, de ere saa lyse, saa venlige, saa grunde. Der er ingen Dybde i dem, jeg synes der rører sig et andet Liv i mine ” (Bull 1963: 48). Det som gir bildet en intim karakterisering er nettopp modellens blikk, som tydeligvis har blitt vektlagt i utformingen av portrettet. Vi vet altså at det kan ha vært en kommunikasjon mellom kunstner og modell, og at preferanser på dette viset kom til uttrykk.

Dette var tydeligvis ikke tilfelle med Jacob Munchs portrett. Faren Nicolai Wergeland bestilte portrettet av datteren i 1833. Hun var da på besøk hos familien Herre i Christiania (Bull 1963: 44). Hun skal selv ha kalt portrettet: “et modbydeligt Zerrbild”. Hvilket betyr karikatur eller vrengebilde. Det høstet heller ingen anerkjennelse hos hennes ungdomskjæreste Johan Welhaven, som fant det direkte stygt. Bull hevdet at portrettet manglet sjelelige kvaliteter og ynde (Bull 1963: 45).

Vinteren 1839 deltar Camilla Wergeland aktivt i selskapslivet i Christiania. “Hun er på ball hos både kongen og statsministeren, og opptrer selv i selskapslivet med sang og piano-spill” (Steinfeld 1996: 377).

Faren - prosten Nicolai Wergeland kommer til Christiania på denne tiden, og det er han som bestiller portrettet av Camilla Wergeland.

Faren som ved flere anledninger hadde malt sin datter som ung, ville kanskje ha spesiell glede av å forevige sin unge datter hos en virkelig anerkjent kunstner. Bildet må da ha hengt i familiens hjem. Det samme gjelder Munchs bilde som også er bestilt av faren.

Når det gjelder grad av likhet vil ovennevnte ønske fra Camilla Collett kunne styrke teorien om en realistisk fremstilling av modellen. Ifølge Francis Bull var hun i utgangspunktet godt fornøyd med likheten på portrettet (Bull 1963:48), og med en ønsket korrigerende av øynene, kan bildet ha gitt en enda bedre karakterstikk av modellen. Torill Steinfeld er inne på det samme, (Steinfeld 1996:377). En god karakteristikk vil gi modellen en individualitet og en mer realistisk fremstilling.

Hvis vi ser på andre portretter av Camilla Collett som også er produsert i hennes egen samtid, kan disse være med på å underbygge grad av realistisk utforming av vårt bilde. I tillegg til vårt maleri av Jacob Munch, finnes Aasta Hansteen tegning av Camilla Collett fra 1855 (Steen 1985: 64). Det finnes også tre miniatyrer fra 16 - 17 års alderen som er malt av hennes far (Steen 1985: 19,26,32). I tillegg kommer fotografiet fra 1860 da hun var 47 år gammel (Steen 1985:69). Fotografiet fra 1860 er naturligvis ikke representativt rent tidsmessig, men det viser klart ansiktstrekkene. Det viser seg at gjennomgående på fotografiet, tegningen, og maleriene har hun rett nese høy panne og forholdsvis store øyne.

Når det gjelder Aasta Hansteens tegning viser modellen noe av den samme roen og karakteren som kommer til uttrykk i bildet fra 1839. Øynene har mye av det samme kontemplative uttrykket. Til tross for 16 års tidsforskjell er likheten ganske stor. Av de nevnte bildene er det sannsynligvis dette som har flest likhetstrekk med bildet fra 1839. Det er kanskje det litt melankolske og vare Hansteen så nydelig har klart å uttrykke i portrettet. Camilla Collett arbeidet på denne tiden med å fullføre andre del av *Amtmannens døtre*.

Sorgen over ektemannens død, tap av status som gift og forsørget kvinne, og sorgen over å måtte gi fra seg det eldste barnet til onkelen var tanker hun bar på. Dette kan spores i Colletts ansiktsuttrykk på portrettet. Fra ung til moden kvinne blir av Gørbitz og Hansteen skildret slik at vi kan se det samme individet i to forskjellige faser av livet. Portrettet fra 1839 bærer i så fall ikke preg av en overdreven idealisering. Det kan virke som om portrettet har en stor grad av likhet og karakter, og at det i så måte er ganske realistisk utført.

Analyse av portrett av Hans Thoresen 1839

Hans Thoresen var kjøpmann i Skippergaten. Han ble født i Enebakk i 1765 og døde i 1840. Hans portrett ble malt samme år som Camilla Wergelands'. Som jeg nevnte i foregående kapittel hadde de begge tilknytning til Skippergaten.

Kjøpmannen er portrettert i halvfigur med lav avskjæring, med en svak dreining av kropp og hode mot sin høyre side. For øvrig er modellen enface, og tar blikkontakt

med betrakteren. Øynene og munnen uttrykker et svakt smil. Håret er grått og tynt, og ansiktet er brunrødt med dobbelthake. Han sitter på en rød sofa med grønnaktig forheng som bakgrunn. Han er ikledd hvit skjorte med forgylt ring, svart halsbind, gråspraglet vest og mørk jakke. Fargebruken i komposisjonen består for en stor del av varm og til dels mørk fargedominans. Ansiktet og bakgrunnen for den portretterte er dominert av varme farger. Fargene på antrekket til den portretterte er foruten skjorten til dels mørke.

Fargebruken er med på å styrke inntrykket av en hjemmelun atmosfære, samtidig som den portrettertes tilfredse og uformelle uttrykk også bidrar i samme retning. Kroppens form trer klart frem fra bakgrunnen, da linjen følger modellen fra det tynne spisspenslete håret på modellens hode og nedover jakken og ned til livet.

Modellen er jevnt belyst men med lysfokus på panne og ansikt. Lyset er for det meste brukt beskrivende. Samspillet av lys og skygge, spesielt når det gjelder ansiktstrekk og blikkontakt fra den portretterte, er med på å lage et helt personlig uttrykk eller karakterstikk av modellen. Alderen - 74 år - er ellers skildret ved de glassaktige, våte og litt "tunge" øynene som kunstneren har evnet å få frem ved bruk av realistiske detaljer. Dette krever en utrolig detaljert utforming og en stø og sikker hånd fra kunstnerens side. Hår, øyenbryn og skinnskjegg består også av nøye utpenslete detaljer som er med på å utdype alder og karakter. Modellen er kledd ifølge tidens konvensjoner med oppbrettet skjortesnipper, vest og jakke.

Foruten modellens tilfredse uttrykk, sitter han også i en avslappet og tilsynelatende komfortabel stilling - lett hensunken på sofaen hos Gørbitz. Denne posituren bidrar også til å skape en lun og tilfreds utstråling fra modellen som også kan være et tidstypisk tegn. Til tross for dette er modellens uttrykk personlig, og kunstneren evner å gi uttrykk for noe av modellens karakter. Det kan se ut som om kunstneren har klart å formidle en menneskelig sårbarhet. Dette er ikke bare gjennom blikkontakten, men gjennom ansiktsuttrykk og det uttrykket modellens øyne tilkjenner.

Etter all sannsynlighet har portrettet hengt i familien Thoresens hjem, og har dermed hatt funksjon som familieportrett.

Analyse av portrett av Peter Jonas Collett 1849

Peter Jonas Collett var født i Lier i 1813 og døde i Christiania i 1851. Han var professor i rettsvitenskap, dikter og litteraturkritiker. Ti år etter Camilla Wergelands portrett kommer ektemannens portrett. Det kan på et vis sies å være et pendant portrett.

Modellen er portrettert sittende på en rød divan, slik som forloveden en gang også gjorde. Modellen dekker det meste av billedflaten. Han er portrettert i mørk dress med hvitt skjortebryst.

Han har et forholdsvis stort mørkt tørkle i halsen rundt snippen. I sin høyre hånd holder han en bok.

Han er portrettert i halvfigur med lav avskjæring. Modellen er enface med en svak dreining av hode og overkropp mot sin høyre side. Modellen ser direkte på betrakteren, og er rak i ryggen. Både øyne og munn uttrykker et smil, - øynene kanskje mer enn munnen.

Rent komposisjonsmessig danner den røde sofaen sammen med den brune veggen bakgrunnen for portrettet. Modellens ansikt og skjortebryst lyser opp i sentrum av portrettet, sammen med den fiolettaktige dressjakken med tilhørende knyteskerf. Fargene oppleves som varme og til dels mørke, med unntak av modellens ansikt, hender og skjortebryst.

Modellens form er klart definert ved hjelp av formbeskrivende linjer. Hår, kinnskjegg, øyenbryn, linjer rundt øyne og ansiktstrekk er fint og detaljert utformet. Det samme gjelder teksturen i dressjakken. Bildet har lineære kvaliteter da modellen, slik som beskrevet ovenfor, klart avgrenser seg mot bakgrunnen. Men det har også maleriske kvaliteter. Modellens dreining skaper både skygge og dybde i bildet. Lyskilden er nok kunstig innelysning på Gørbitz' atelier, og er først og fremst brukt beskrivende.

Det kan diskuteres om det er kunstnerens intensjon å fremstille Collett så rakrygget. På flere av Gørbitz' andre portretter ser nettopp de mannlige modellene rakrygget ut. Eller kan det rent teknisk ha bydd kunstneren på problemer å fremstille modellen sittende på sofaen. Han ser noe stiv ut, og brystet ser ut til å være skjøvet noe frem.

Det kan se ut som om sofaen og Collett ikke utfyller hverandre. Det blir en distanse mellom modellen og sofaen.

Stillingen modellen inntar kan være tidstypisk korrekt for en hvilken som helst embetsmann som skulle portretteres. I dette tilfelle en professor ved universitetet, som så absolutt har tyngde når det gjelder profesjon. Norge befant seg i sin løsrivelse og oppbyggingsfase. Ved å følge tidens konvensjoner ved portrettering kunne den etablerte elite føle seg styrket. De ble gjenkjennelige og foreviget gjennom portrettene, og dette kunne gi både anseelse og makt. I hånden holder professoren en bok. Boken har helt fra renessansen vært symbol for kunnskap og innsikt. I portrettet av Collett kan en viss grad av idealisering være tilstede. Han kan se både stolt og sympatisk ut.

Til tross for dette må vi regne med en stor grad av likhet. Dette ble alltid tilstrebet. Det kan synes som om kunstneren klarer å uttrykke noe personlig hos Collett. Han tar direkte kontakt med betrakteren, og øynene er rolige og milde. Uttrykket til modellen kan synes å være preget av ro, velvilje og harmoni. Vi kan naturligvis undre oss på om Collett var en litt tilbakeholden, sympatisk og harmonisk person. Ifølge Ellisiv Steen skulle han være både trofast og blottet for arroganse. (Steen 1985: 53). Kan det være slik at Gørbitz klarte å uttrykke noe personlig i portrettet? På den annen side kan portrettet virke noe overfladisk utført med hensyn til en karakteristikken av den portrettede.

Verket ble bestilt av Jonas Peter Collett selv, har vært i familien Collett frem til 1950, og har da hatt funksjon av familie portrett.

Analyse av portrett av Sophie Nielsen Manthey 1850

Sophie Nielsen Manthey er født i 1815 og døde i 1860. Hun var gift med byfogd Ludvig Johan Carl Manthey som døde i 1839. Hun er portrettert i halvfigur med lav avskjæring. Modellen er portrettert enface med en svak dreining av kropp og hode mot sin venstre side. Sittende på den røde sofaen i kunstnerens atelier møter hun betrakteren med blikkontakt og et lite smil.

Hun er ikledd en grå foldebelagt kjole med stramt liv. En hvit krage med rosa sløyfe og avlange øredobber i gull og gullring. Videre er hun ikledd gullbeltespenne, og armbånd i rødt og gull. Håret er brunt med midtskill.

Margrethe Bredahl Plathe er født i 1794 og død 1837. Hun er portrettert av Matthias Stoltenberg. Portrettet er i halvfigur med lav avskjæring. Hun er portrettert enface. Det mørke håret er nydelig oppsatt med en stor rød blomst. Huden er blek og øynene dyp brune. Hun er kledd i sin fineste silkekjole i rosa og hvitt med høyt liv, beltespenne og puffermer.

Portrettet har sterke fargekontraster. Modellen er iført lange gulløredobber, perlekjede og brosjé. Kjolen er foldebelagt fra livet og ned og stoffet er ellers lagt i rysjer. Over brystet er de strukket et grønt bånd og i det høye livet henger en klokke. Med blikket kommer også hun betrakteren i møte.

Begge portrettene er satt inn i en borgerlig kontekst når det gjelder positur, klesdrakt og intimitet. Men modellenes utstråling er svært forskjellig. Karakteriseringen til Stoltenberg er mer dyptgående, personlig og enda mer intim enn Gørbitz'. Magne Malmanger uttrykker dette med ordene: "Stoltenberg ser fru Plathe med inntrengende sympati og respektfull forståelse. Han viser den sosiale fasade og individet bak den sosiale fasade - og han viser deres gjensidige avhengighet" (Malmanger 1994:215).

Her sees mer enn et personlig portrett. Karakteristikken går mye dypere og portrettet er i så måte mer levende utformet. Det er et representasjonsportrett akkurat som Johan Gørbitz' portrett, men Stoltenbergs portrett bærer preg av dansk innflytelse, og da av den yngre generasjon kunstnere. Øivind Storm Bjerke fremhever blant annet bruk av fargekontraster og overgangen til en jevnere belysning av modellens ansikt, som han mener å gjenkjenne i blant annet dette portrettet (Bjerke 1986: 65).

Begge modellene er jevnt belyst. Portrettene bærer også preg av en rik fargebruk. Stoltenbergs' portrett i større grad enn Gørbitz'.

Dette er mulig fordi Stoltenberg gjør bruk av sterkere kontraster. Fargene virker varmere og kan virke mer appellerende i sitt fargespill. Ved hjelp av formale virkemidler får de portrettede forskjellig uttrykk og karakteristikk. Begge portrettene

er detaljert utført. Allikevel virker Stoltenbergs portrett mer nyansert. Dette påvirker modellens utstråling og grad av realistisk fremstilling. Slik jeg har nevnt ovenfor fremstår Margrethe Bredahl Plathe som et mer autentisk og levende individ enn Sophie Nielsen Manthey, som får et mer sjablonaktig utseende. Penselstrøkene hos Gørbitz har et noe grovere preg både i utformingen av hud, hår og tekstur.

Begge kunstnere tilhører den samme tradisjon når det gjelder den nordeuropeiske biedermeierstilen. Mens tidens konvensjoner kommer noe forskjellig til uttrykk hos de to kunstnerene. Dette kan ha å gjøre med kunstnerens personlighet, bakgrunn, erfaring, dyktighet og interesse. Hvis Gørbitz' portrett i mindre grad karakteriserer modellen kan dette også ha å gjøre med norsk kunstnerisk tradisjon på denne tiden, som i mindre grad fokuserte på det helt personlige ved modellen, enn det tidens yngre generasjon av danske kunstnere gjorde. Jeg mener det heller er den borgerlige intimitet som kommer til uttrykk gjennom portrettene i Norge på denne tiden.

I så måte var Gørbitz mer forankret i samtidens malertradisjon enn i en mer psykologiserende fremtidsrettet kunst. Stoltenbergs portrett har en annen karakter hvor symbolbruken går mye dypere. Funksjonen blir dermed også noe endret. Gørbitz' portrett blir da mer konvensjonelt enn Stoltenbergs. Foruten å representere det borgerlige portrett, gir den utvidete tolkningen av modellen slik som nevnt ovenfor, en dypere forståelse av mennesket.

Dette vil også kunne gi portrettet en videre interesse og nivå innen kunst. Fremstillingen har da ikke bare interesse som familieportrett, eller som et historisk vitnesbyrd. Dermed er det ikke sagt at Gørbitz portretter ikke har kunstnerisk interesse, men forskjellene er der, og tilkjenner den mangefaseterte kunstutviklingen i tiden. Et annet eksempel på et liknende uttrykk, er fremstillingen av den eldre slektningen av Sophie Nielsen Manthey, som også er fra 1850.

Analyse av portrett av Johanne Sophie Christine Berg Nielsen

Johanne Sophie Christine Berg Nielsen er født i 1777 og død i 1867. Hun var gift med riksbankdirektør/Kgl. Agent Jacob Nielsen.

Modellen er portrettert i halvfigur med lav avskjæring. Stillingen er enface, men med en liten dreining av kropp og hode mot sin venstre side. Hun sitter på en rød stol, og retter et lite smil mot betrakteren. Modellen har svart kjole med snøreliv og folder. Over ryggen og armene har hun et luftig kast. Hennes høyre arm hviler på armlenet. Hun er iført gråhvit blondekrage og blondekyse. Modellen er jevnt belyst, noe som medvirker til at detaljerte og nøye utpenslete ansiktstrekk kommer til uttrykk.

Kunstneren har gjennom fargenyanser og skyggelegging fått frem hudens aldrende tegn. På denne måten har han malt et virkelighetsnært portrett av en kvinne i sytti årene. Kunstneren har også ellers brukt en detaljert teknikk på kyse, hår, krage og kast. Fargemessig går komposisjonen i dempede mørke farger, med unntak av den røde stolen, kysen, kragen og ansiktet til den portrettede.

Stilen er også her tidstypisk, og modellen er kledd etter tidens konvensjoner for en kvinne i hennes alder og posisjon. Det kan se ut som om kunstneren har fått frem noe personlig hos den portrettede, da blikket og ansiktsuttrykket ser ut til å kunne røpe noe om den portrettede. Men portrettet har ikke en stor grad av intimitet, og gir kanskje et sterkere uttrykk for tidens konvensjoner.

Portrettene av kvinnene må ha hengt i familien Nielsen Manthy.

Analyse av portrett av Peter Michael Vosgraff 1852

Peter Michael Vosgraff - oberstløytnant i hæren - født på Fredriksten i 1787 og død i 1862. Obersten er portrettert stående i sin militære uniform. Han er plassert midt i bildet på en mørk ensfarget bakgrunn. Han opptar nesten hele billedflaten. Portrettet er i halvfigur med lav avskjæring. Han er gjengitt forfra med en svak dreining av overkropp og hodet - mot venstre i bildet. Obersten er en middelaldrende mann, rak i ryggen med direkte blikkontakt ut mot betrakteren. Uttrykket er bestemt men vennlig. Det er vanskelig å avgjøre om modellen smiler eller ikke. Det kan se ut som om han er alvorlig og smiler på samme tid.

Uniformen er kjennetegnet med attributter som flettede gullsnorer med gullendestykker, gullskulermansjetter med frynser, gullknapper og medalje og orden på venstre side av brystet.

Sissi Solem Winge sier i "*I portrett i Norge*" at portrettets lave brystavskjæring er typisk for europeisk tradisjon. Når bildet på denne måten blir noe forlenget kommer også uniformshatten med røde fjær og sverdets skjefte med på portrettet. Dette var også vanlige attributter i portretter av militære ute i Europa (Winge 2004:157).

Bertel Thorvaldsen er portrettert i et empire miljø av Jacob Munch - oppstilt i drakt med tilhørende stil. Han er ikledd drakt som ridder av Dannebrog. Portrettet er et knestykke.

Bildet kan virke monumentalt og gir uttrykk for heder og verdighet. Det kan derfor være av betydning å sammenligne disse to verk riktignok med en førti års forskjell, men malt av to kunstnere som levde på samme tid.

Oberstløytnanten avtegner seg tydelig mot bakgrunnen. Nedre del av overkroppen er imidlertid mer skyggelagt. Bakgrunnen i bildet har en mer nøytral karakter. Linjen i maleriet er for så vidt formbeskrivende, og maleriet er i så måte lineært.

Men det har også maleriske kvaliteter, da deler av den portrettede er skyggelagt, mens andre er lyslagt. Lyset er brukt rent beskrivende med hovedfokus mot ansikt og øvre del av overkropp. Det antas at lyskilden er kunstig innebelysning. Fargene og linjene går over i lys og skygge. Deler av ansiktet, uniformseffekter og uniformsjakke er skyggelagt, og gir dermed bildet dybde.

Når det gjelder selve komposisjonen danner portrettet en helhet med hovedvekt på sentrum i bildet, med oberstens ansikt og uniform som en samlende enhet. Imidlertid blir alle detaljer på uniformseffektene del av denne helheten. Bildet er også svært detaljert utformet med tynne, presise strøk som blant annet beskriver hår, ansikt og nevnte uniformseffekter.

Nedover langs siden av modellen blir linjene mer uklare, og ser ut til å gå mer i ett med bakgrunnen. I og med at modellen er dreid til sin venstre side får bildet et noe

diagonalt preg. Ansikt og overkropp trekker en diagonal linje nedover til venstre i bildet, mens skuldre og mansjetter trekker diagonalen i motsatt retning - oppover til venstre i bildet.

Verket er ellers dominert av varme og mørke farger, til tross for en noe kjølig grønnaktig bakgrunn. Gullfargen og de røde fjærene på uniformshatten er varme farger som når betrakteren umiddelbart. Uniformsjakken er forøvrig svart med rød kant og et rødt mavebelte. Ansiktet har en varm og gyllenbrun rød farge. Det står i kontrast til det gråhvite håret. Fargen i ansiktet er for øvrig gradert i forskjellige nyanser. Det gjelder også hår og uniformseffekter. Dette er også med på å gi en dybdefølelse i portrettet.

I Munchs portrett av Thorvaldsen er klarhet i linjer og fargebruk svært iøyenfallende. Thorvaldsens drakt er rik på detaljer slik som silke, for, draperier, kniplinger, orden etc. Bakgrunnen og selve værelset er også detaljert og nøye utpenslet. Begge kunstnere benytter seg av en detaljert teknikk for å fremme effekter slik at modellene fremtrer både iøyenfallende og som prominente personer.

Portrettet av Vossgraff er malt i 1852, og dette var sent i kunstnerens karriere. C.W. Schnitler har hevdet at foruten å være en god maler, hadde Gørbitz også store mangler - som : "Efterhaanden gled han over i en sløvende rutine som gjør en stor del av hans portretter ophakkede og likegyldige" (Schnitler 1911:335).

Portrettet av Vossgraff faller kanskje utenom Schnitlers beskrivelse. Portrettene følger kanskje heller tidens konvensjoner enn ren rutine. Portrettet gir et bilde på tidens offiser med en klar gjengivelse av uniformseffekter. Men jeg mener at kunstneren må ha vært svært engasjert i utformingen av portrettet, da det gir en god karakterstikk av mannen Vosgraff, som sannsynligvis også ønsket å stå frem som en rolig og distingvert person. Oberstløytnanten hadde da også en lang karriere bak seg i generalstaben (Winge 2004: 155).

Han må ha hatt en stor betydning for Norges frigjøring på denne tiden. På den annen side kan det være vanskelig å avgjøre om det er mennesket Vosgraff som blir portrettert eller hans yrkeskarriere som oberstløytnant. Et slikt yrkesportrett er i

samsvar med tidens syn eller konvensjoner på dannelse og utdanning.

Embetsstanden ønsket å stå frem som enkeltindivider med makt og ekspertise. I tillegg var utdanning i tråd med deres ideer om norsk uavhengighet. Dette kunne gi seg uttrykk i en idealisering av den typiske embetsmann. Ut i fra denne tradisjonen kan portrettet sies å være tids og stiltypisk korrekt for tidens embetsstand, som nettopp kunne bruke portretter for å markere sin individualitet og særpreget som yrkesgruppe.

Men portrettet er ikke bare i tråd med tidens konvensjoner, men henter også inspirasjon fra 1700 tallet. Portrettet bærer preg av Gørbitz fortid som miniatyrmaler. Spesielt kommer dette til uttrykk når det gjelder bruk av detaljer og en spissenslet teknikk, som passer godt til å gjenkjenne viktige militære grader og attributter. Dette er så lett registrerbart i dette portrettet, men teknikken ble brukt av Gørbitz i flere portretter. Vi må regne med at modellens ansiktstrekk, også lett har kunnet bli gjenkjent i modellens samtid. Når det gjelder portrettering i uniform, er det vanskelig å se bort ifra en viss idealisering og smigring. Uniformsportretter representerte både embetsstanden og landets nasjonale interesser.

Uniformen til Vossgraff er da også utformet som et festantrekk med gullsnorer, gullmannsjetter og utmerkelser i form medaljer, og St. Olavs orden. Han blir allerede feiret der han står rak i ryggen. Han må nødvendigvis gi et sterkt representativt bilde på sin profesjon. Samtidig kan det virke som om kunstneren fokuserer på mannen som det sterke kjønn. Til tross for at han på et vis opptrer passivt på portrettet utstråler han pondus og aktsomhet.

Når vi ser på Munchs portrett av Thorvaldsen er det mulig mer oppstilt enn portrettet av oberstløytnanten. De er begge kledd i festantrekk. Hver på sin måte etter yrke og anledning. De følger begge sin tids konvensjoner. Begge er de viktige personer i sine hjemland. Thorvaldsen kan se mer militær ut enn Vossgraff, da portrettet har et monumentalt uttrykk. Av den grunn kan det også virke som det har et mer evighetsperspektiv.

Portrettet av Vossgraff kan virke mer intimt til tross for uniformseffekter. Ikke bare på grunn av den direkte blikkontakten, men roen i bildet. Det virker da også mer intimt idet det mer personlige kommer til uttrykk. Historien til de to modellene er forskjellig fortalt i de to portrettene. Slik jeg har vært inne på før i Wergeland portrettene, kan det virke som om malerens stil er av stor betydning for karakteristikken av modellen. Vektleggingen av forskjellige elementer som modellens nærvær, utstråling, oppstilling, attributter, symboler og emblemer bidrar til bildets motiv og ikonografiske utforming.

I Thorvaldsens tilfelle er det de romerske klassiske attributter som er fremtredende ved siden av selve modellen. De tunge draperiene går igjen i modellens drakt. I vinduet bak modellen får vi et gløtt av et romersk colloseum og annen antikk arkitektur.

Magne Malmanger uttaler følgende om portrettet: ”Alt i alt er dette det beste eksempelet på empirens heroiserende portrettstil i Norge”. Dette gjelder både hans form og hans oppfatning av modellen” (Malmanger 1994: 201).

I Vossgraffs portrett er ikke bakgrunnen vektlagt, men de nevnte attributter knyttet til uniformen. Modellen står alene i bildet og karakteren kommer derfor mer til uttrykk, samtidig som tolkningen av denne krever større plass. På denne måten blir det ikonologiske også forskjellig vektlagt. De to portrettene forteller forskjellige historier alt ut ifra forskjellig malestil og gjeldende konvensjoner.

Portrettet har hengt i en institusjon slik det gjør i dag. Vossgraff var med å stifte Oslo Militære samfunn, og bildet ble bestilt av dem (Rørholt). Bildets store format skulle også tilsi en plass i offentligheten. Modellen representerer da også et yrke som oberstløytnant og embetsmann. Thorvaldsens portrett henger i dag i Nasjonalgalleriet. Han var tidens store billedhugger og kunstmaler. Begge portretter er av stort format, og har vært tiltenkt offentligheten i institusjoner.

Oppsummering av fellestrekk ved de analyserte verk

Modellenes stilling på portrettene er enface med en liten dreining av kropp og hode mot modellens venstre side. I portrettet av Peter Jonas Collett dreier han seg mot sin høyre side. De portrettede er alle i halvfigur med lav avskjæring.

De tar blikkontakt med berakter og det lille smilet er på plass.

Når det gjelder teknikk bruker Gørbitz både en spisspenslet teknikk så vel som bredere malestrøk. Den detaljerte fremstillingen er med på å gi de portrettede særpreg og likhet når det kommer til karakterisering. Attributter som kyser, smykker, ordner, hår og klær kommer også godt til uttrykk gjennom nevnte teknikk. Portrettene er også malerisk utført med varme og til dels mørke farger. Et eksempel kan være portrettet av Camilla Wergeland. Når vi ser på fargene i portrettet er det både primær og sekundærfarger - blått, rødt, gult, grønt, brunt, hvitt og rosa. Fargene harmonerer vakkert allikevel.

Gørbitz' stil kan heller ikke sies å være heroiserende som eksempelvis Jacob Munch stil kan gi uttrykk for. Portrettene til Gørbitz bærer preg av en borgerlig hjemmelun atmosfære.

Når det gjelder utførelsen av manns og kvinneportretter er det naturlig nok flere forskjeller som kommer til uttrykk. I det store og det hele er de mannelige modellene skildret i kraft av sine yrker. Kvinnene er skildret ut ifra familie eller mannens posisjon i samfunnet. Men noen unntak er det. I portrettet av Thoresen kommer individet i fokus. De typiske mannelige attributter kommer mer i bakgrunnen, til fordel for mennesket Thoresen som her røper mer av sin menneskelighet enn profesjon som kjøpmann. Et annet unntak er portrettet av Camilla Wergeland hvor hun holder den tidligere omtalte lorgnetten i hånden. Ti år senere kommer portrettet av ektemannen som holder boken inntil brystet, begge attributter symboliserer en intellektuell tilnærming hos de portrettede.

Med utgangspunkt i kunstnerens oeuvre har det vært naturlig å se på hans tidligere og senere produksjon. Vi kan begynne med portrettene av Wergeland og Thoresen fra 1839 som gir gode karakteristikk av de portrettede. De kan også virke mer utførlig utført enn de senere portrettene i mitt utvalg. Portrettene av Berg Nielsen, Manthey

Nielsen og Collett gir etter min mening mer uttrykk for rutine enn et skikkelig engasjement fra kunstnerens side. Men i portrettet av Vossgraff, som kom året før kunstneren dør, synes jeg kunstneren får frem en bedre karakteristikk av den portrettede.

Avslutning

Johan Gørbitz brakte som mange andre kunstnere på denne tiden erfaring fra utlandet og hjem til Norge. Han har hatt større betydning for utviklingen av norsk portrettkunst enn han tidligere har blitt tillagt. Han har trolig vært et forbilde og samlingspunkt for andre kunstnere i Christiania. Han ble en feiret kunstner her hjemme- kjent for virkelig å kunne nyansere farger, bruke sin erfaring fra miniatyrmaleriet og gi et naturtro karakterstikk av sine modeller.

Som jeg har tidligere har diskutert varierer hans karakterisering en del. Noen av portrettene gir en bedre karakteristikk enn andre. Dette kan ha med alder og rutine å gjøre. Jo lenger praksis dess mer rutine kan spores i portrettene hans. På den annen side gir også senere portretter en rimelig god karakterstikk som for eksempel i portrettet av oberstløytnanten. Generelt har jeg kommet til at en del av Gørbitz' portretter gir en noe bedre karakteristikk av modellene, enn det som tidligere er beskrevet i forskningslitteraturen om kunstneren. Kunstneren er som nevnt innledningsvis også lite omtalt i forskningslitteraturen.

Fremstillingene til Gørbitz ble i likhet med andre portretter på denne tiden en bekreftelse på borgerskapet, og spesielt embetsstandens styrke og selvstendighet på veien mot full nasjonal frihet for Norge.

Dansk portrettkunst stod i en særstilling i forhold til den norske portrettkunsten. Matthias Stoltenberg var den av de norske portrettkunstnere som kom den danske kunsten nærmest, blant annet i sine intime karakteristikk av modellene. Kanskje ble tradisjoner og konvensjoner mer vektlagt i norsk portrettering, enn i den danske, slik at grad av intimitet i de norske fremstillingene ble mindre fokusert på.

Gørbitz rolle er mer delt. Jeg tror hans virksomhet i Skippergaten nr. 7 var av stor betydning for kunst og kultur i Christiania.

Han har vært beskrevet som en mann som holdt seg mye for seg selv - store deler av tiden i Christiania. Dette kan umulig stemme, da virksomheten hans hadde et stort omfang. Han var som nevnt også en aktiv bidragsyter i kunstforeningen.

Gørbitz er kanskje ikke like godt kjent i dag, som en del andre kunstnere fra 1800 tallet. Da tenker jeg primært på mennesker som ikke er tilknyttet faget.

Men portrettene til Gørbitz har "vist seg frem", og vist seg nyttige helt siden de ble utformet av kunstneren. De henger i institusjoner og i hjem - også utenfor Norge. De er historiske vitnesbyrd om det som en gang var. Fremstillingene hans er blitt til historiske portretter, som har vært viktige rent biografisk.

Til tross for fotograferingens fremvekst på Gørbitz' tid, er det flere kjente personer - som uten hans portrettering- ikke hadde vært kjent for oss rent fysisk. På Gørbitz' tid var fortsatt det malte portrett den mest anvendte portrettypen.

De aller fleste har sett portrettet av Camilla Wergeland, men ikke alle kjenner kunstneren. Hun har figurert på hundre kroner seddelen fra 1977, på diverse bokomslag, og i aviser og reklame. Hun pryder for eksempel forsiden på bøkene om sitt liv og diktning i *Skrift, kropp og selv - Nytt lys på Camilla Collett* -redaktør Jorunn Hareide (Hareide 1998) og i *Camilla Collett - om seg selv* av Ellisiv Steen (Steen 1985).

Som det fremgår av denne konklusjonen har Gørbitz' portretter hatt mange viktige funksjoner, og de er fortsatt en del av vår historie både innen kunst og kultur.

Sammendrag

Johan Gørbitz er av tysk opprinnelse og er oppvokst i Bergen. Kunstneren har malt landskap, laget grafikk, miniatyrer og portretter. Han har utdannelse fra akademiet i København og bodde i nesten tredve år i Paris. I denne tiden arbeidet han i atelieret til Antoine-Jean Gros. Hans portrettvirksomhet i Christiania spenner fra 1836 til 1853. Oppdragsgiverne kom fra embetsstanden og handelsstanden. De førstnevnte i flertall. Han portretterte mange kjente personer fra denne tiden. Ifølge Riksarkivet har Gørbitz malt nærmere 200 portretter.

Det kulturelle miljøet i Christiania og Gørbitz virksomhet hang nøye sammen. De aller fleste portrettene er også fra denne perioden. Ved bruk av Michael Baxandalls intensjonsteori er det mulig å se det kulturelle miljøet i sammenheng med kunstnerens virksomhet. Kunstneren og de portretterte kommer fra en kulturell kontekst. Ut ifra dette kan vi etterprøve kunstnerens rasjonelle handling.

Magne Malmangers definisjon av perioden mellom 1814 og 1870 inkluderer Gørbitz' periode i Christiania. Han definerer perioden stilmessig fra klassisisme til tidlig realisme.

Til analysen har jeg valgt ut seks portretter fra perioden 1839 - 1852. Portrettene av Camilla Collett og Hans Thoresen er fra 1839. Portrettet av Peter Jonas Collett er fra 1849, og portrettene av Sophie Nielsen Manthey og Johanne Sophie Christine Berg Nielsen fra 1850. Til slutt kommer portrettet av Vossgraff fra 1852.

Gørbitz farger og nyansering av disse harmonerer nydelig i portrettene. Han har i likhet med andre kunstnere fra perioden en detaljert fremstilling av de portretterte. Portrettene er fremstilt i en hjemmelun borgerlig atmosfære. Karakteristikken varierer noe fra verk til verk, men kunstneren evner for det meste å gi gode karakteristikk av de fremstilte. Vi kan imidlertid se en tendens til mer rutine i hans senere portretter enn tidligere fremstillinger.

Litteraturliste

Anker, Carl Johan og Huitfeldt-Kaas, Henrik Jørgen. 1886. *Katalog over malede Portræter i Norge* Christiania

Aakerli Vik, Kari. 2003. "Portrettets plass i norsk kunstliv" *En face kunsthistorisk tidskrift*. red. Mørstad, Erik. Oslo, s. 81-90

Baxandall, Michael. 1985. *Patterns of intensjon*. New Haven and London

Bull, Francis. 1963. "Camilla Collett sett med andres øyne". i *Samtiden*. Oslo, s. 43-54

Colding, Torben Holck. 1979. "Nicolai Abildgaard 1743 - 1809" *Dansk Gullalderkunst*. København, s. 143 - 157

Gardners art through the ages. 2001. *The rise of portraiture*. USA s. 615-616

Giese, Jan. 1976. "Den virkelige Jan Herwitz" 1 og 2. *Bergens Tidende*, kronikk. Bergen

Grøtvedt, Paul. 1980. "Det billedskapte landskap". *Morgenbladet*, kronikk. Oslo

Holager, Helen. 1982. Gørbitz, Johan. *Norsk kunstnerleksikon*. Nasjonalgalleriet. Oslo, s.848-850

Lange, Marit. red. Messel, Nils. 1993. "Johan Gørbitz ,1839". *Norske forfatterportretter*. Messel, Nils. Oslo, s.48-50

- Malmanger, Magne. 1994. "Fra klassiske til tidlig realisme 1814 - 1870" *Norges malerkunst*. red. Berg, Knut. Oslo, 187-351
- Meyer, Robert 1983 "Portraitmaleren som fotograf". Aftenposten, kronikk.
Oslo
- Munster Torgersen, Ragnhild. 1990. "Den gang Camilla Wergeland ble malt av Johan Gørbitz". *Byminner*. red. Sanstøl, Jorunn. Oslo, s.13 - 16
- Myhre, Jan Eivind. 1990. *Oslo bys historie*. bind 3. Oslo
- Rørholt, Arnold. "Oberst P. M. Vosgraff" *Oslo Militære Samfund Portrettgalleri - katalog* . Oslo s. 88
- Schnitler, Carl W. 1911. *Slegten fra 1814*. Christiania
- Steen, Ellisiv. 1985. *Camilla Collett om seg selv*. Oslo
- Steinfeld, Torill. 1996. *Den unge Camilla Collett Et kvinnehjertes historie*. Oslo
- Storm Bjerke, Øivind. 1986. Stoltenberg, Matthias. *Norsk kunstnerleksikon*. Nasjonalgalleriet. Oslo, s. 64-71
- Thiis, Jens. 1907. *Norske malere og billedhuggere*. [1904] Oslo
- Ugelstad, Janike Sverdrup 2004 "I de beste familier". *Portrett i Norge*
red. Janike S. Ugelstad Oslo s.86 - 109
- West, Shearer. 2004. *Portraiture*. Oxford
- Willoch, Sigurd. 1983 Munch, Jacob. *Norsk kunstnerleksikon*. Nasjonalgalleriet.
Oslo, s.998-1003
- Willoch, Sigurd. 1936. *Kunstforeningen i Oslo 1836 - 1936*. Oslo

Winge, Sissi Solem. 2004. "Embetsstanden i Norsk Portrettkunst". *Portrett i Norge*. red. Ugelstad, Janike.S. Oslo 153-157

Woodall, Joanna. 1997. *Portraiture. Facing the subjekt*. Manchester

Østby, Leif og Alsbye, Henning. 1951. *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*. Oslo

Østby, Leif. 1935. *Norske portretter*. Oslo

Billedliste

1

Portrett av Camilla Wergeland 1839

Portrettet er ikke signert, men Gørbitz er sikker kunstner

Oljemaleri på lerret - 40,5 x 33

Oslo Bymuseum - gave fra godseier Jonas Collett i 1950

Tidligere eier: Familien Wergeland og Collett

Foto: Oslo Bymuseum

2

Portrett av Hans Thoresen 1839

Portrettet er signert litt over midten på høyre side av bildet

Oljemaleri på lerret - 40,5 x 33

Oslo Bymuseum - portrettet ble kjøpt i 1929 av professor Carl W. Schnitlers enke

Tidligere eier: Familien Thoresen

Foto: Oslo Bymuseum

3

Portrett av Peter Jonas Collett 1849

Portrettet er ikke signert av Gørbitz, men han er sikker kunstner

Oljemaleri på lerret - 41,8 x 33,4

Oslo Bymuseum - gave fra godseier Jonas Collett i 1950

Tidligere eier: Familien Collett

Foto: Oslo Bymuseum

4

Portrett av Sophie Nielsen Manthey 1850

Portrettet er signert litt over midten på høyre side av bildet

Olje på blikkplate - 31 x 24

Oslo Bymuseum - gave fra frøken Sophie Manthey i 1933

Tidligere eier familien Manthey

Foto: Oslo Bymuseum

5

Portrett av Johanne Sophie Christine Berg Nielsen 1850

Portrettet er signert litt over midten på høyre side av bildet

Olje på blikkplate - 34,7 x 25,5

Oslo Bymuseum - gave til Oslo Bymuseum fra frøken Sophie Manthey i 1933

Tidligere eier: Familien Nielsen

Foto: Oslo Bymuseum

6

Portrett av Peter Michael Vossgraff 1852

Portrettet er signert av Gørbitz

Oljemaleri på lerret - 81 x 67

Oslo Militære Samfunds portrettgalleri

Tidligere eier: Oslo Militære samfunn

Foto: Norsk Folkemuseum

Portretter av andre kunstnere:

7

Jacob Munch - portrett av Camilla Wergeland 1833

Foto: Oslo Bymuseum

8

Matthias Stoltenberg - portrett av Margrethe Bredahl Plathe 1831

(Malmanger 1994:214)

9

Jacob Munch - portrett av billedhuggeren Bertel Thorvaldsen 1811

(Malmanger 1994:199)