

Formanalyse

På denne side introduceres basale redskaber til brug i formel billedanalyse.

Opdateret

27. juli, 2005

27

Besøgende siden 27.juli, 2005

Om
Teori
Eksempler
Øvelser
Print version

The Author:

Lise Mark underviser på Egå Gymnasium i fagene billedkunst og engelsk.
Hun er desuden ekstern lektor i visuel kommunikation på

[Handelshøjskolen i Århus](#)

Kommentarer til siden eller forslag til forbedringer i indhold, layout og brugervenlighed modtages med tak.

Email Lise Mark

De forskellige sektioner nævnt i menuen til venstre udgør samlet en oversigt over de væsentligste billedelementer, der indgår i formanalysen.

De enkelte sektioner, som menupunkterne refererer til kan enten studeres i rækkefølge eller uafhængigt af hinanden.

Når du klikker på et af linkene, åbnes sektionen her i dette hovedvindue.

For at illustrere abstrakte analytiske begreber, er teoretiske afsnit rigt illustrerede i form af links til online eksempler, fx. kunstværker eller reklamer.

Disse eksempler findes løbende i teksten og er enten billedlink eller tekstlink.

Link åbner i NYE vinduer, så et eksempel kan studeres mens man har den teoretiske tekst foran sig.

Vær opmærksom på, at du selv skal lukke disse nye vinduer.

Inden for hver sektion findes tilhørende interaktive øvelser, der giver dig mulighed for at afprøve din forståelse af det teoretiske stof. Disse øvelser findes i umiddelbar tilknytning til eksemplerne.

De billeder, som øvelserne refererer til er angivet som hyperlink.

Også disse link åbner i nye vinduer, således at du kan se både billedet, teori og opgaveformulering under opgaveløsningen.

En printervenlig PDF-fil af siden er også tilgængelig for overblikkets skyld. Vær dog opmærksom på, at det generelt anbefales, at du bruger den online version, fordi denne kan formidle det til tider komplicerede teoretiske stof mere klart, fx. ved roll-over effekter, der går tabt i den statiske print version.

Størrelse: 900 kb.

For at åbne denne version kræves Adobe Reader.

Downloads:

[Print version](#) (ca. 900kb)

[Adobe Reader](#)

Et billede opleves i sin helhed, som en totalitet, men i et forsøg på at aflæse mulige betydningslag - at få billedet til "at lukke sig op" - kan det være hensigtsmæssigt at systematisere og opdele denne aflæsning i faserne: Formelle data, Primærbeskrivelse, Den formelle analyse samt Tolkning. Det er først og fremmest 3. fase - nemlig selve den formelle analyse - som vi her skal koncentrere os om, men ikke desto mindre hører alle punkter med. Derfor nævnes alle faser og deres indhold indledningsvist, hvorefter selve den formanalytiske analyseproces gennemgås i detaljer.

Den helstøbte billedanalyse og fortolknings 4 faser:

I. Formelle data:

(faktuelle oplysninger)

2. Primærbeskrivelse:

Denotativ mening

Beskrivelse af billedets *motiv*

3. Formanalyse: HVORDAN er det så gjort?

(dette website's PRIMÆRE undersøgelsesfelt)

4. Tolkning:

(Denotation/Konnotation ; Iconografi/Ikonologi)

Dette betyder

- at man søger at fortolke billedet, og indlæse mening i arrangementet af former og farver i billedet.
- at man ikke blot kortlægger hvad der er inden for billedrammen, men også læser billedbetydninger som værende historisk, samfundsmæssigt, betingede - af den kontekst billedet opstod i, som af den kontekst, det læses i.
- Hvem er kunstneren?
- Hvilken titel har billedet?
- Hvornår blev billedet lavet?
- I hvilken kontekst blev billedet lavet?
- Hvad var billedets oprindelige formål?
- Hvilken teknik og hvilke materialer er brugt?(maleri, fotografi, grafik, collage, eller... ?)
- Hvilke dimensioner har billedet?

Beskriv så objektivt som muligt og med dine *egne* ord, hvad du ser på billedet.

Identificer kort

- sted, miljø,
- personer,
- relationer, gestik, mimik,
- handlingsmønstre
- og de mest betydningsfulde detaljer.

På dette niveau skal man koncentrere sig om det *virkeligt set* og ikke hverken "tro", "føle", eller dømme.

Ved abstrakte billeder springes dette punkt selvsagt over.

Alle de billedelementer, der indgår i formanalytisk billedlæsning er opregnet i menuen til venstre og vil blive uddybet nedenfor.

Disse billedelementer er:

- Komposition
- Rum
- Synsvinkel
- Bevægelse
- Lys
- Farve,

-

Malemåde/penselføring.

Nærmere analyse af disse elementer kan afsløre hvilke træk ved motivet, der er lagt særlig vægt på, hvordan det er belyst, hvor det ses fra etc. - og dets forhold til virkeligheden.

Når alle billedelementer hver især er underkastet en grundig analyse, er det vigtigt at samle sine analytiske pointer i en samlet konklusion om billedets helhedsvirkning.

- Fx har *lysbehandlingen* måske afgørende betydning for at billedet udstråler en bestemt atmosfære..
- Eller måske er det valget af *synsvinkel*, fx. frøperspektiv, der er bærende for det overordnede indtryk.
- Måske er billedets *rumvirkning* tvetydig, således at der generelt er en modstridende brug af rumskabende og fladebetonende effekter.

For at kunne lave en konklusion, der giver mening og er overbevisende, er det altså afgørende, at man ikke lader sig nøje med en 'inventarliste' af en række observationer, men bruger tid på at beskrive hvorledes de arbejder sammen (eller imod hinanden) for at opnå en bestemt helhedseffekt.

Først når man har beskrevet denne, kan billedet igen ses som en helhed, og hermed har man et solidt og veldokumenteret fundament for en efterfølgende redegørelse for billedet og dets gengivelsesstrategi.

Dette fundament er nødvendigt for at kunne bevæge sig fra det analyserende til det fortolkende niveau.

Gennem en syntese af de foregående punkter, kan man nærme sig en tolkning. Denne tolkning vil aldrig være helt objektiv, fordi ens egen personlighed og samtidig naturligvis vil indgå. Underbyg derfor også din udlægning ved at inddrage relevante data fra værkets egen tid i din analyse (fx filosofiske, religiøse, kunstneriske strømninger, tidens symbolsprog, politiske forhold, kunstnerens liv osv..)

Der findes forskellige betydningsanalytiske metoder til billedtolkning,

- fx. Erwin Panofskys ikonografiske/ikonologiske metode
- eller Roland Barthes' semiotiske metode

Især Roland Barthes lægger vægt på, at billedtolkningens udfald i høj grad har en subjektiv dimension og som nævnt ikke kan siges at føre til én objektiv konklusion. Ikke mindst derfor er det vigtigt at underbygge sin billedtolkning med så mange konkrete observationer fra de forrige niveauer som muligt.

Inddragelse af kontekstuelle data, fx filosofiske, religiøse, æstetiske eller tidstypiske symboler og 'billedkoder' kan yderligere bidrage til at sætte billedtolkningen i et kunsthistorisk og kulturelt perspektiv og således styrke den samlede analyses konklusion

Formanalysen, trin for trin

A. KOMPOSITION

Når vi taler om komposition i et billede, så taler vi om *den måde, billedelementerne er organiseret i fladen på*. Dvs. den måde farver, former og linier er struktureret på lærredet. Den strukturering sker ikke tilfældigt men er styret af bestemte overordnede ideer, som i sidste ende, på den bedste måde, formidler billedets indholdsmæssige fokus og idé og som tilfredsstillende et evt. behov for klarhed, balance og overblik, eller det modsatte: For i nogle tilfælde ønsker kunstneren måske at provokere øjet - og beskuerens naturlige trang til at skabe orden i billedet. I andre tilfælde ønsker kunstneren måske derimod at tilfredsstille denne "øjets ordenssans". Kompositionen kan være mere eller mindre tydelig, men fungerer altid som ledetråd for øjets vandring rundt i billedfladen i dets forsøg på en afkodning. Kompositionsanalysens hovedformål er at redegøre for brugen af kompositoriske principper, og redegøre for deres samspil og helhedseffekt.

Herunder følger nogle tommelfingerregler for forskellige kompositionsprincipper og disses effekt i et billedes hovedstruktur (de kan udmærket bruges - og bruges faktisk meget tit - i kombination!):

Overordnet Kompositionsprincip Karakteristika

Eksempler & Øvelser

STATISK / HARMONISKE KOMPOSITIONSPRINCIPPER

- [Horisontalkomposition](#)

Dette kompositoriske princip bruges typisk i landskabsbilleder, der ønsker at betone en harmoni og balance eller blot give indtryk af åbne landskaber.

Afhængigt af hvor horisontlinjen er placeret i billedfladen, opleves landskabet forskelligt i forhold til himmelen.

Typisk kan man skelne mellem tre forskellige relationer mellem jord og himmel (hav/himmel)

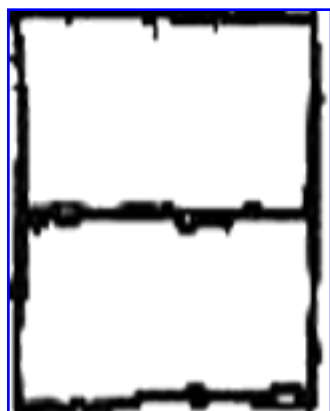
1. den lave horisont

2. den høje horisont

3. middelhorisonten

I eksemplerne nedenfor har den hollandske landskabsmaler Jacob van Ruisdael placeret horisontlinien to forskellige steder, og skitserne viser skematisk det anvendte kompositionsprincip i hvert af de to malerier.

(Klik på skitserne for at se selve malerierne)



Ruisdael: Hvedemark



Ruisdael: Stormvejr

Teoriøvelse 1:

Redegør for effekten af horisontliniens placering i hvert af de to billeder. Påvirker horisontliniens placering fx indtrykket af landskabets atmosfære, stemning eller beskuerens relation til landskabet?

Praktisk øvelse 2:

- Klik på knappen nedenfor for at åbne et galleri med ni forskellige digitale landskabsfotografier..
- Vælg ét og gem det på din hardisk. .
- Beskær fotografiet i top og/eller bund, således at horisontliniens placering ændres. Du kan enten gøre dette ved først at indsætte billedet i et Word dokument og bruge Words simple billedbeskæringsværktøj, eller du kan bruge et mere avanceret billedbehandlingsprogram, fx. PhotoShop eller Paint Shop Pro.
- Gem dit billede (eller word dokument med billedet) under et nyt navn.
- Gør rede for forskelle på de to fotos - det oprindelige og det manipulerede

- Vertikal komposition

Vertikale linjer skaber ofte en stærk fornemmelse af struktur og orden, når de dominerer i en billedflade. Måden hvorpå de vertikale linjer er arrangeret i billedfladen kan dog også skabe andre effekter.

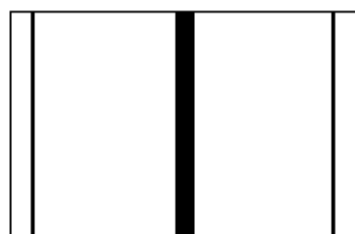
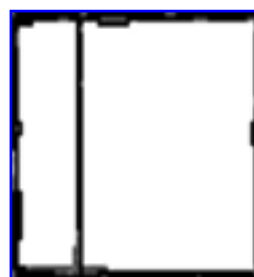
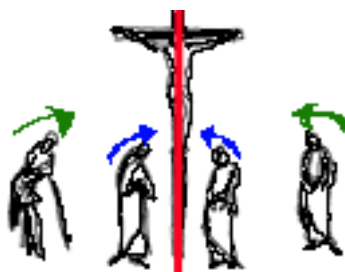
For eksempel kan en centralt placeret vertikal linje i billedets midterakse medvirke til en meget statisk og symmetrisk komposition, der nogle gange symboliserer fx. komplet stilstand, i nogle tilfælde også eviggyldighed..

De tre billedlink-skitser herunder illustrerer, hvorledes en eller flere vertikale linjer kan fordeles forskelligt i billedfladen med forskellige effekter til følge.

I alle billederne er motivet Kristi Korsfæstelse, og i alle billederne er vertikalkompositionen dominerende. Alligevel opleves billederne forskelligt.

Selvom Peruginos maleri (venstre billede) er stringent symmetrisk komponeret, således at man nærmest kan se de 2 billedhalvdele som spejlinger omkring midtaksen, er der alligevel en fin rytmisk variation, der resulterer i en vis billedbevægelse. Denne effekt skyldes de cirkelbuebevægelser, som de fire stående menneskefigurer hver især danner. Oplevelsen af svag bevægelse er dog nedtonet pga. den stringente symmetri der skyldes de vertikale linjer.

Dermed synes alle bevægelser i sidste instans at ophæve og neutralisere hinanden, og tilbage er kun en svag fornemmelse af en stille (melankolsk) rytme, der samler opmærksomheden om billedets hovedperson - den korsfæstede Kristus.



Perugino
Newman

Friedrich

Barnet

Øvelse 3: Gør rede for det kompositoriske princip i et af nedenstående billeder og redegør for kompositionsprincippet's effekt mht. balance og bevægelse.

a. Perugino: Madonna og barn med Johs. Døberen og St. Sebastian (renæssance)

(<http://cgfa.sunsite.dk/perugino/p-perugino25.htm>)

b. Raphael: Krisitus på korset, m. Jomfru Maria, Maria Magdalene, St. Jerome og Johs. Døberen.

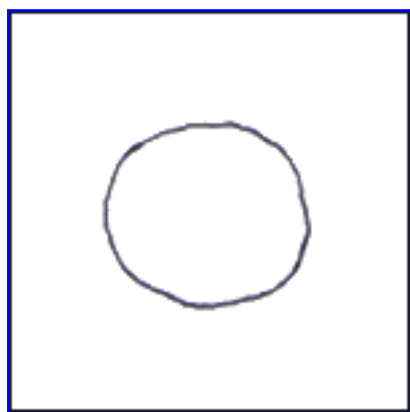
(<http://cgfa.sunsite.dk/raphael/p-raphael5.htm>)

- Cirkelkomposition eller cirkelbuekomposition

Cirklen bruges især i renæssancens kunst til at visualisere et guddommeligt evighedsprincip, enten som en sluttet cirkulær komposition, eller vha. en gentagelse af cirkelbuer med rytmiske forløb. Cirkelbuekompositionen kan typisk tilføre et billede en meget harmonisk "læserytme" og samtidig signalere guddommelighed.

I kunstens verden har cirklen, eller cirkelbuen derfor spillet en stor rolle i religiøse malerier, der både angik det religiøse - den himmelske sfære - men også alluderede til en cyklisk evighed.

Cirklen især bruges tit til at understrege guddommelighed, evighed eller rytme. Især cirkelbuen kan give harmoniske rytmer i billedlæsningen. Renæssancemaleren Rafael og renæssancearkitekter som Brunelleschi og Bramante benyttede typisk cirkelbuen til at kombinere udtrykket af guddommelighed med en rolig og harmonisk rytme.

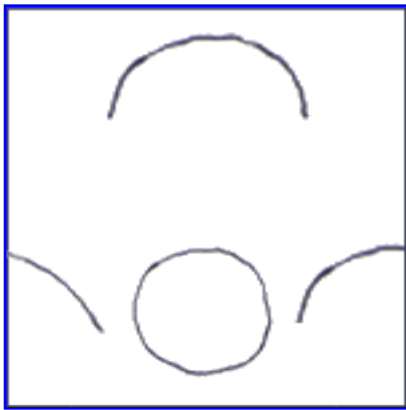


Raphael



Bramante

- **Øvelse 4a:** Sammenlign de kompositoriske princip(per) og deres betydning i hhv. Raphaels og Peruginos malerier af "Marias Trolovelse" (La Spozalioso). Hvad er den afgørende forskel på de to forskellige kompositioner i forhold til billedets motiv?



Raphael



Perugino

-

Øvelse 4b: Reklamefotos

Gør rede for kompositionsprincipperne i nedenstående reklamefotografier, idet det dominerende kompositionsprincip sammenholdes med produkternes karakter.

a. Reklamefoto for Chacok , 2001.

Model: Joan Chabanol (Images des Parfums: <http://perso.wanadoo.fr/imagesdeparfums/indexfr.htm>)

b. Reklamefoto for "True Love" 1996, Elizabeth Arden (Images des Parfums: <http://perso.wanadoo.fr/imagesdeparfums/indexfr.htm>)*

c. Reklamefoto for "Kingdom" , Alexander McQueen Model: Louise Kasbrik (Images des Parfums: http://perso.wanadoo.fr/imagesdeparfums/McQueen_Alexander/TN_Kingdom_2003.JPG)

- **Trekantskomposition**

Også den ligebenede eller ligesidede trekant signalerer harmoni og ikke mindst guddommelighed. Tænk fx på den hellige treenighed (faderen, sønnen og Helligånden), eller på fremstillinger af guddommelige helgener/personer som fx. Jomfru Maria, Johannes Døberer og Jesus. Sådanne helgenskikkelser vises derfor i renæssancen typisk i trekantskompositioner.

Når en trekant står på sin base signalerer den en høj grad af urokkelighed og stabilitet., hvorimod en omvendt trekant, der balancerer på apex (spidsen) signalerer en højere grad af ustabilitet og skrøbelighed.



Raphael

Masaccio

Salvador Dali.

- **Øvelse 5:** Bestem det primære kompositoriske princip og dets effekt i de to reklamer og de to renæssancemalerier nedenfor.

a. Levi's (Fra Luerzer's archive, <http://www.luerzersarchive.com>)

b. Dockers (Fra Luerzer's archive, <http://www.luerzersarchive.com>)

c. Pietro Perugino, Korsnedtagelsen, Tempera på træ, Firenze

d. Pietro Perugino, Madonna m. Barn og to Helgener, Tempera på træ, Louvre, Paris

- **Det Gyldne Snit**

"Det gyldne snit" er et kompositorisk princip der har interesseret filosoffer, kunstnere, nyhedsfotografer - ja, kort sagt enhver billedmager - i tusinder af år. Det gyldne snit siges at besidde en helt særlig universel skønhed og harmoni.

Legenden fortæller at den græske filosof Eudoxos i antikken vandrede rundt i

befolkningen med en træstav og bad et tilfældigt antal mennesker om at markere netop det sted på staven, hvor de ville finde den skønneste opdeling af staven i 2 stykker. Ifølge legenden markerede langt størstedelen ikke stokkens midtpunkt, men netop det gyldne snit.

Græske filosoffer, fx Platon, Euklid og Pythagoras, som levede i nogle århundreder før Kr. Fødsel, studerede det gyldne snits proportioner, og identificerede bl.a. det gyldne snit som et centralt kompositorisk princip i verdensordenen, fra botanikken til kultur, musik, kunst og arkitektur og ikke mindst det menneskelige legemes proportioner.

De konkluderede at det gyldne snits proportioner var en guddommelig proportion, et 'skjult' men ikke desto mindre grundlæggende princip bag universets synlige skønhed.

Derfor kan det ikke undre, at man i billedkunsten, såvel antikkens som nutiden, har dyrket det Gyldne Snits æstetik i beskæftigelsen med det skønne. Det gyldne snit spiller således ikke kun en central rolle i billedkunsten, men udnyttes af massemedierne som det punkt, øjet naturligt søger i en billedflade (et nyhedsfoto, et maleri, eller en fjernsynsskærm)

Den matematiske definition af den guddommelige proportion, det gyldne snit, ser ud som følger:

På illustrationen nedenfor er der TO linier, nemlig

AC (den røde) and **CB** (den blå).

Tilsammen udgør de ÉN lang linier, nemlig **AB** (rød og blå), og proportionen mellem den røde linies (ACs) længde og den blå linies (CBs) længde er det gyldne snits proportion.

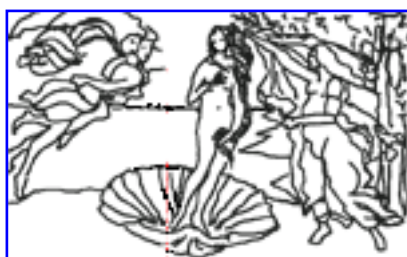
PUNKTET C ER DERFOR PRÆCIST DET GYLDNE SNIT.

$$AC / CB = AB / AC$$



Denne (guddommelige/skønne) proportion mellem **AC** og **CB** er den nøjagtige ækvivalent til proportionen mellem **AB** og **AC**.

Eksempel: Det gyldne snit som centralt matematisk kompositionsprincip.:



Botticelli: *Venus' Fødsel*

Da ungrenæssancemaleren Sandro Botticelli malede et maleri over skønhedens

(Venus er den romerske skønheds- og frugtbarhedsgudinde) konstruerede han sit billede i en række præcist udregnede gyldne snit, der ikke blot sikrer overordnet harmoni i billedfladen, men også i den skønne Venus' krop. Nogle af disse gyldne snit er markerede på billedet, hvis du fører musen henover skitsen.

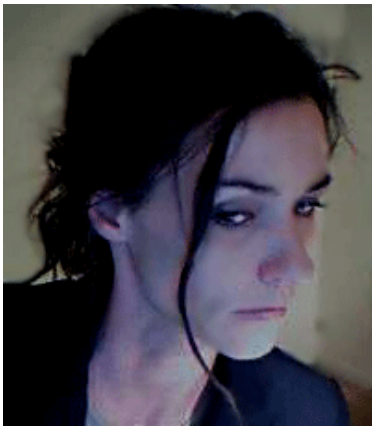
Eftersom det gyldne snit ansås for både at være guddommeligt og skønt, kan det næppe undre, at det blev netop dette kompositionsprincip Botticelli valgte at benytte sig af i sin fremstilling af skønhedens fødsel.

Øvelse 5: Som allerede nævnt spiller det gyldne snit også en afgørende rolle massekulturel kommunikation, fx. i reklameverdenen. Her udnyttes det på forskellig vis - nogle gange til at sikre, at beskueren ikke bare får øje på, men også til at dvæle ved produktet, andre gange til at skabe et smukt og harmonisk billedudtryk, og somme tider til at markere et specielt interessant spændingsfelt i forhold til billedets handling/budskab.

Identificer og gør rede for brugen af det gyldne snit i nedenstående billedudtryk:

- [United Colors of Benetton. Sisley campaign 2003](http://www.benetton.com/press): Fotograf: Terry Richardson (<http://www.benetton.com/press>)
 - Michelangelo Buonarroti, [Adams Skabelse](#), Det Sixtinske Kapel, Freskomaleri
 - McDonald's, [Billboard reklame](#)
 - TV2, nyhederne, [skærmbillede](#)
-
- Beskæring - "visuel synekdoke"





Man kan argumentere for at billedbeskæring kan sidestilles med at bruge synekdoke i tekstproduktion i og med at fragmentet kommer til at repræsentere en større helhed.

Da det menneskelige øje har en tendens til at 'færdiggøre' fragmentariske (beskårne) former, bruges billedbeskæring ofte til at lade et fragment, fx af et menneske eller et objekt, repræsentere en større helhed og samtidig skabe udfordring for beskueren, der indirekte opfordres til at fuldende den denoterede helhed.

Rent formelt kan hænger billedbeskæring uløseligt sammen med komposition, idet et billedes komposition ændres radikalt med beskæring.

Således kan et centreret (og dermed statisk) billede gøres mere dynamisk, hvis det beskæres, således at balancen forrykkes og medvirke til at skabe spænding og dramatik i et billede

I samtidens billedkultur er visuel synekdoke/fragmenteret billedbeskæring meget udbredt i såvel kunst som massemedier.

Det er svært at forklare hvorfor, men en mulig forklaring er måske, at det stærkt beskårne billede giver afkald på den umiddelbare fornemmelse af helhed og overblik, og dermed afspejler vor egen tids hurtige og fragmenterede livsstil. Tænk fx på TV zapping, hurtig og overfladisk internet-browsing, og de hurtigt skiftende lys på diskotekernes dansegulv, eller bare det at gå ned ad gågaden i en storby, og hvorledes øjet kun når en hurtig scanning af sine omgivelser.

Øvelse 6a:

Gør rede for brugen af billedbeskæring i nedenstående 3 reklamefotos.

1. Er beskæringen så kraftig, at man kan tale om visuel synekdoke?
2. Hvis ja, hvilken større helhed, henviser det beskårne fragment til?

a. Parfumereklame, "Femme", Rochas, 1989-1990

(Images des Parfums: <http://perso.wanadoo.fr/imagesdeparfums/indexfr.htm>)

b. Parfumen "Strenesse", Gabriele Strehle, 2001. Fotograf: Craig Mc Dean.

Model: Amy Wesson

(Images des Parfums: <http://perso.wanadoo.fr/imagesdeparfums/indexfr.htm>)

c. Parfumen "Very Valentino", Valentino, 2001-2002. Fotograf: Liz Collins.

[http://www.duon.de/p/found.html?searchparam=Very Valentino](http://www.duon.de/p/found.html?searchparam=Very+Valentino)

Øvelse 6b:

Gør rede for brugen af billedbeskæring i nedenstående popkunst værker
Hvorfor tror du, at popkunstnerne gør så udstrakt brug af billedbeskæring
(Hvilken effekt ønsker de at opnå?)

- Robert Rauschenberg, Bellini #3, 1988, print
- Robert Rauschenberg, Retroactive 1, 1964, silketryk

Øvelse 6c:

Pieter Bruegel, d. ældre malede i 1558 et billede kaldet landskab med Ikaros' fald.

Gør rede for, hvorledes kunstneren har brugt billedbeskæring til at understrege billedets motiv. Hvilken betydning tillægges Ikaros' fald visuelt i billedet i og med billedets

beskæring, og hvorfor mon kunstneren har foretaget dette valg?

DYNAMISKE/DISHARMONISKE KOMPOSITIONSPRINCIPPER:

Dynamisk balance

Selvom de ovennævnte eksempler på kompositionsprincipper alle resulterer i en vis grad af billedbevægelse, og altså ikke er statiske, er graden af bevægelse i balance og rytmisk. Andre kompositionsprincipper anvendes til at skabe større dynamik og stærk fornemmelse af bevægelse, til tider bevægelse der resulterer i et helt disharmonisk billedudtryk. Herunder følger en oversigt over sådanne dynamiske kompositionsprincipper

- Diagonal komposition



Diagonalkompositionen kan opfattes som en lige vertikal eller horisontal linje, der er blevet hevet ud af sit statiske nulpunkt og derved er blevet givet en retning - den

kan således sammenlignes med en vektor (i matematisk terminologi). Følgelig konnoterer diagonalen mere dynamik end hhv. den horisontale eller vertikale akse.

Når diagonalen udgør det bærende kompositionsprincip i et billede, er dens funktion typisk at fremhæve
dramatik,
bevægelse,
eller *dybde.*

Diagonalen kan altså arbejde både i 2 (drama, bevægelse) og 3 dimensioner (dybde)

Eksemplerne i kolonnen til højre illustrerer forskellig brug af diagonalen mhp. at skabe drama eller voldsomme rumeffekter i barokkens malerkunst (1600-tallet).

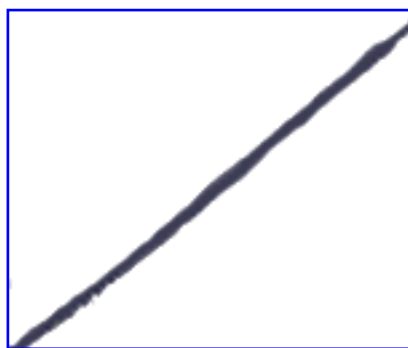
At netop barokkens kunstnere (Fx. Caravaggio, Gentilischi og Rubens) nærrede en forkærlighed for diagonalen kan forklares kunsthistorisk.

Barokkens religiøse malerkunst var retorisk. Den skulle på dramatisk og bevægende måde tjene kirkens magtkampe, og den barokke stil kan derfor ses som en integreret del af det ustabile (dramatiske) politiske og religiøse klima i slutningen af 1500-tallet og begyndelsen af 1600-tallet.

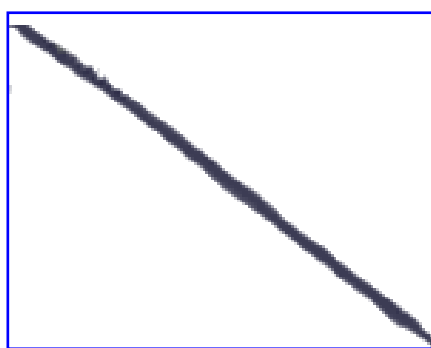
Fælles for megen af Barokkens religiøse kunst (maleri, skulptur og arkitektur) er - uanset om kunstneren arbejdede i katolicismens eller protestantismens tjeneste) at den fungerede som en slags 'religiøs propaganda' med det formål at omvende beskueren (fx menigheden, kirkegængerne) til den 'rette tro'

Det krævede kraftfulde, dramatiske visuelle virkemidler, og diagonalen er et af disse.

Eksempler på religiøst barokmaleri med diagonalen som bærende kompositionselement.



Rubens



Caravaggio

Øvelse 7: Komparativ analyse af kompositionsprincipper i barok malerkunst og nutidige reklamer)

Som tidligere nævnt tillægges barokkens kunst ofte en propagandistisk dimension og kan følgelig anskues som en slags reklameretorik jvf. dens 'overtalende' princip (at overvælde beskueren og via iscenesættelse og dramatiske billeder at 'sælge' den 'rette tro')

- Identificer diagonalen som kompositionsprincip i nedenstående kunstværker og reklamefotos, og gør rede for diagonalens funktion i billedernes (drama?, bevægelse?, dybde?, andet?)
Inddrag i redegørelsen brugen af billedbeskæring, der som nævnt hænger uløseligt sammen med komposition.
- Forsøg at påpege ligheder /forskelle mellem barokmaleriernes retorik og fotografiernes visuelle 'salgsstrategier'

a. Playlife collection, spring/summer 2002 ,Benetton. Fotograf:: Ewa-Marie Rundquist
(Benetton Press Office: <http://www.benetton.com/press/>)

b. Artemisia Gentileschi, Judith og Holofernes, 1611-12, olie på lærred.

c. Playlife collection, spring/summer 2001 , Benetton, Fotograf: Magnus Marding
(Benetton Press Office: <http://www.benetton.com/press/>)

d. Caravaggio, St. Paulus' omvendelse, Olie på lærred,1600-1601

e. Billboard ad for Killer Loop, Benetton, 2000. Fotograf: Stephan Ruiz
(at Benetton Press Office: <http://www.benetton.com/press/>)

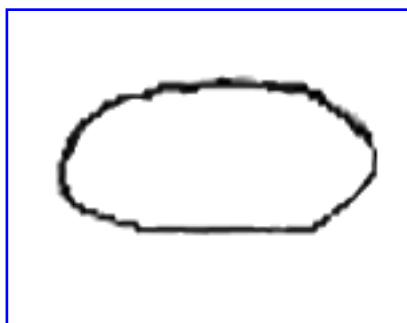
f. Peter Paul Rubens, Salomons Dom, olie på lærred.

- Oval komposition

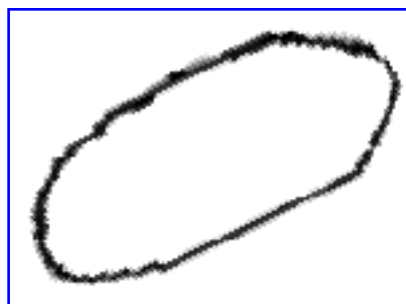
Som diagonalen var en ret akse, trukket ud af statisk balance, er også ovalen en cirkel, trukket ud af statisk balance med henblik på større grad af dynamik og bevægelse. Diagonalen og ovalen er således nært beslægtede kompositionsprincipper.

Hvis ovalen placeres diagonalt i et billede, intensiveres det dramatiske udtryk og graden af billedbevægelse, fordi ovalens længdeakse bliver en diagonal.

Ikke mindst af den grund, bruges oval-diagonal kompositioner ofte som primært kompositionsprincip i billedudtryk der ønsker at iscenesætte drama og ekspressiv bevægelse.



Rubens



Rubens

Øvelse 7:

Ovenfor så du et eksempel på renæssancekunstneren Sandro Botticelli's primært harmoniske komposition i "Venus' Fødsel". Botticelli tilføjede dog - foruden de mange gyldne snit - ovalen som et yderligere kompositorisk element i billedet

- Identificer ovalkompositionen i Botticelli's Birth of Venus
- Hvilke(n) effekt(er) opnåede Botticelli ved at kombinere de gyldne snit med ovalen?
- **Hyperbelkomposition**

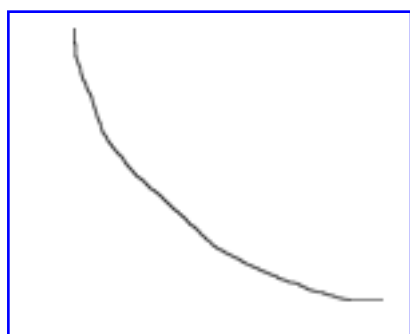
Hyperblen kombinerer diagonalens dramatiske bevægelse med cirkelbuens bløde kurver og tilføjer typisk et billede en vis rytme og/eller blød glidende bevægelse.

Når hyperblen følger billedets læseretning dannes en faldende kurver, der kan synes at illustrere en kontinuerlig tidssekvens.

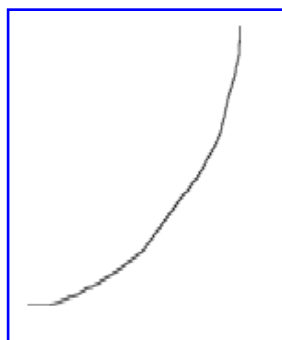
Eksempler:

I barokkunstneren Juan Cotans stilleben (opstilling) i billedet herunder til venstre, har Cotan brugt hyperblen som bærende kompositionsprincip i en symbolsk fremstilling af de fire menneskealdre. (barndom, ungdom, voksendom og alderdom) . I og med hyperplens bløde kurver antyder kompositionen de glidende, næsten umærkelige -overgange mellem de forskellige livsaldre, der 'ender' med alderdommen i billedets nederste højre hjørne. Således fremstilles et helt livsforløb symbolsk som en naturlig og uundgåelig process.

I Rubens religiøse maleri over *Korsnedtagelsen* falder hyperblens kurve derimod imod billedets læseretning, og nedtagelsesprocessen illustreres i sin helhed.



Juan Cotan



Rubens

Opgave 8a:

Sammenlign fornemmelsen af glidende bevægelse i tid i de to malerier. Hvilken kurve skaber den mest glidende bevægelse og hvorfor?

Opgave 8b: Beskriv og forklar effekten af hyperblen i denne [reklame for Panzani pasta](#)

- USTABILE KOMPOSITIONSPRINCIPPER:

Disharmoni , ustabilitet og manglende balance

Alle de hidtil nævnte kompositionsprincipper har det til fælles at de prioriterer balance, om end i forskellig udstrækning og grad (statisk hhv. dynamisk balance)

De geometriske former, der ligger til grund for disse kompositionsprincipper kan dog let trækkes helt ud af balance hvis man ønsker at skabe et kaotisk , foruroligende eller forvirrende billedudtryk, hvori ustabilitet er en bevidst ønsket effekt i forhold til billedets budskab/motiv.

Sådanne ustabile kompositioner betjener sig typisk af mange væltende og/eller kolliderende liner, vinkler og retninger med henblik på bevidst at provokere øjets naturlige trang til at "skabe orden" i et billede.

Eksempler på ustabile kompositionsstrukturer.



I sin allegoriske fremstilling af menneskelig dårskab bruger Breughel bevidst et

ustabilt kompositionsprincip til at illustrere hvor galt det kan gå når "Blind leder Blind". Før musen henover billedet for at identificere de væltende liniers komposition, og klik på billedet for at se selve maleriet.



Breughel, "Blind leder Blind"

Komposition og bevægelse: Et overblik over korresponderende statiske og dynamiske kompositionsstrukturer.

- Statisk >< dynamisk balance

Som nævnt, synes strukturer der er hevet ud af balance (deres statiske nulpunkt) at skabe en fornemmelse af dynamik og bevægelse.

Til højre ser du nogle typiske eksempler på en sådan dynamisk dislokation.

Kompositorisk dislokation og ekstrem ustabilitet præger megen moderne kunst, der forholder sig kritisk til deres sociale og/eller historiske kontekst, fx i form af mareridtsagtige 'skræmmebilleder'.

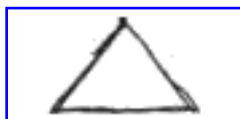
Kunstretninger, der har dyrket sådanne effekter, tæller bl.a.

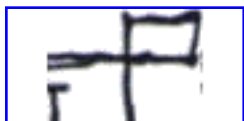
- Dadaismen
- Futurismen
- Ekspressionismen
- Surrealismen

Selvom futurismens kunst er voldsom og eksplosiv, er den dog ikke samfundskritisk i negativ forstand. Tværtimod hylder den det kaotiske i fremskridtsdyrkelsen. Til gengæld brugte mange ekspressionistiske malere de ustabile kompositionsprincipper, fx de stærke spidse vinklede linier, og kolliderende former ude af balance til at udtrykke civilisationens forfald og den angst og terror, der fulgte i kølvandet på første verdenskrig.

Placer musen over den statiske form herunder for at se dens ustabile (dynamiske) modpart.

hvis du klikker på billederne, kan du endvidere se eksempler på billedkunst, der benytter sig af kompositionel dislokation.





Rubens Kandinsky (Barok) (Modernisme)	Rubens (Barok)	Friedrich (Romantik)	Tatlin (Modernisme)
--	-------------------	-------------------------	------------------------

Øvelse 9a:

- Afgør for hvert af de nedenstående reklamebilleder, om det primært er baseret på statiske eller dynamiske kompositionsprincipper.
- diskuter endvidere for hvert eksemplens vedkommende, hvorledes valget af kompositionsprincip kan tænkes at hænge sammen med det produkt, der reklameres for og den målgruppe, reklamen henvender sig til.

a. Adidas Adventure Team, foto album

b. Evian reklame. Foto: Atul Kasbekar

(Atul Kasbekar Photography: <http://www.atulkasbekar.com>)

c. United colors of benetton. (fra Killer Loop kampagne, 2004). Foto: Emmet Malmstrøm

(Benetton Press Office: <http://www.benetton.com/press/>)

d. Sensi - parfume, Giorgio Armani, 2002-3.

Foto:: Erin Wasson. Model: Zhang Yimou.

(Images des Parfums: <http://perso.wanadoo.fr/imagesdeparfums/indexfr.htm>)

Øvelse 9.b. (kan laves individuelt eller i grupper - fx med mundtligt klasseoplæg)

Med udgangspunkt i ARoS Kunstmuseums online undervisningsgalleri over den faste samling skal du udvælge mindst 2 billeder, der primært betjener sig af stabile kompositionsprincipper, og mindst 2, der overvejende betjener sig af dynamiske eller helt ustabile kompositionsstrukturer.

- I et mundtligt oplæg på klassen præsenteres et stabilt og et ustabil billede parvist, og der redegøres for billedernes kompositoriske principper.
- Desuden relateres de kompositoriske principper til hvert billedes motiv og titel
- Sluttelig sættes de kompositoriske valg i relation til den 'isme' eller 'stil', billederne repræsenterer

NB: Der er megen hjælp at hente til løsning af opgaven inde på selve siden, hvor man kan finde hjælp til analyse (arbejdsspørgsmål til de enkelte billeder og oplysning om kunstneren , stilen samt fortolkningsspørgsmål)

B. RUM: At skabe en illusion om 3 dimensioner på en to-dimensionel billedflade (rumskabende effekter)

2-dimensionel billedkunst må altid forholde sig til spørgsmålet om hvorledes man på en flade kan skabe fornemmelsen af rumlighed (billedrum), også selvom kunstneren vælger at fornægte et sådant og arbejde rent fladebetonende. Op igennem kunsthistorien kan man finde eksempler på kunsthistoriske perioder, især og stilretninger, der oscillerer mellem den ekstreme rumundertrykkelse (fladebetonende kunst som fx. middelalder-ikoner eller modernistisk kunst, fx. hos Matisse.) og den kunst, der søger at illudere det 3-dimensionelle rum, man kan bevæge sig rundt i. (fx. centralperspektivisk renæssancekunst, realisme, fotorealisme).

Der er mange rumskabende (som rumundertrykkende) effekter, man kan betjene sig af, når man skal foretage sine valg og nå sine mål. De vigtigste behandles nedenfor.

- Overlapning

Overlapning skaber en meget begrænset billeddybde, og bruges i kunstneriske udtryk, der betoner fladen frem for at søge at illudere rumlighed.

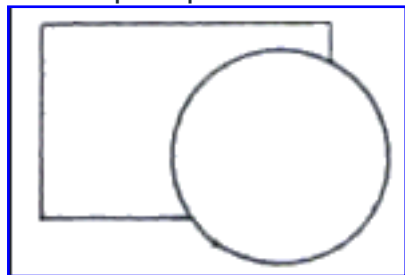
Op gennem kunsthistorien har fladebetonende kunst ofte domineret i perioder, hvor kunstens funktion ikke var at 'erobre /gengive den ydre virkelighed, men derimod eksplicit har ønsket at udtrykke en abstraktion (ikke-naturalistisk gengivelsesstrategi)

Overlapning kendetegner således fx middelalderens religiøse kunst, der ikke har til formål at beskæftige sig med den jordiske (dennesidige) verden, men derimod at afbilde det himmelske (hinsidige, abstrakte) verden.

Også moderne kunstnere har især siden det 20. århundredes begyndelse arbejdet bevidst med at fornægte eller nedtone en realistisk rumgengivelse, ikke fordi de ikke kunne andet, men fordi de har foretaget bevidste (fra)valg, enten fordi de ønskede at eksperimentere med abstrakte billedeksperimenter, eller fx fordi de ønskede at udtrykke en "højere" eller "indre" virkelighed, end den ydre.

I billedudtryk, der betjener sig af overlapning, ses ofte en kontinuerlig fed konturstreg, der fungerer som en slags 'visuel lim' der binder det afbildede motiv i fladen og således fremhæver billedets karakter af netop af *flade*.

Eksempler på en sådan fladebetonende kunst ses i kolonnen til højre.



Matisse: Harmoni i rødt.

Øvelse 10a:

I den franske modernistiske kunstner Matisse's "Harmoni i rødt" ses det tydeligt, hvorledes Matisse har ofret realistisk rumgengivelse til fordel for æstetiske fladearrangementer af smukke linjeforløb, farver og former. Alligevel ved vi godt, hvad billedet forestiller, idet flere billedelementer viser os genkendelige former.

- Identificer eksempler på overlappning, der minimerer billedrummet/billeddybden i billedet.
- Hvorledes hænger valget af billedets titel sammen med brugen af rumskabende (eller her snarere rumundertrykkende) effekter.

Øvelse 10.b:

- Gør rede for brugen af rumskabende (el. undertrykkende) effekter i den fauvistiske maler Edvard Weies [Vej gennem skov](#), (NB: du finder mange gode oplysninger om fauvismen som stil, på den hjemmeside, der linkes til (ARoS undervisningsmateriale)
- Sammenlign rumgengivelsen i Weies billede med rumgengivelsen i Jean-Baptiste-Camille Corots "[Bacchanale](#)".

- Repoussoir

I modsætning til overlappningsteknikken, skaber repoussoir teknikken en klar fornemmelse af dybde i et billede.

Betegnelsen 'repoussoir' er fransk og henviser til idéen om at noget 'skubbes bagud', i dette tilfælde billedrummet i fx et landskabsmaleri.

Det vil sige, at repoussoir effekten opnås, når billedobjekter (fx. et træ, en fugl, et hus) bevidst placeres i for-, eller mellemgrunden med henblik på at skabe en illusion om store afstande mellem et billedes dybdeplaner.

Eksempel

Forestil dig et billede af et landskab, der klart er opdelt i 3 dybdeplaner, nemlig:

- forgrund
- mellemgrund
- baggrund

I dette landskab befinder sig i mellemgrunden en havmåge, i luften, og denne havmåges størrelse er, hvis man fx. sammenligner den med bjergene i baggrunden, bestemmende for oplevelsen af afstanden mellem de to dybdeplaner - og dermed for oplevelsen af billededybde.

I billedet herunder er fuglen en repoussoir, der medvirker til at øge afstandsforfølelsen mellem dybdeplanerne. Havde den ikke været der, ville dybdeforfølelsen ikke være så tydelig, som den er nu.

Repousoireffekten er et fint værktøj til at skabe illusioner om billedafstande og billeddybde, og ses meget ofte anvendt i fx landskabsmaleri.

Før musen henover billedet herunder for at få en fornemmelse af repousoirvirkningen.



Pieter Breughel: "Jægere i sneen"

- Lys/Skygge, skravering

Skyggelægning (skravering) skaber

- **volumen**
- **plasticitet**
- **og billeddybde**

Endvidere angiver skraveringer et billedes lyskilde, således at man kan bestemme hvorfra objekterne i billedet belyses.

Når man vil skabe en illusion om en tegnet cirkel som en rund kugle, med rumlig udstrækning, kan man således anvende lys-/skygge-modellering for at skabe denne illusion.

En klassisk blød modellering i lys og skygge lægger ikke blot skygger på objektet, men indebærer også, at man placerer objektet på et underlag, fx. ved at skraverer *slagskyggen*, dvs. den skygge, objektet kaster på sit underlag.

Modellering i lys og skygge opløser således fornemmelsen af linietegningens fladhed, og giver billedobjekter en lys-defineret rumlig udstrækning.

Placer musen over de to geometriske figurer på billedet herunder. Hvad sker der, når de modelleres i lys og skygge?

Der er tydeligvis en verden til forskel imellem måden vi opfatter hhv. linietegningen og den modellerede tegning på, selvom de afbildede geometriske former er helt identiske. Med skraveringen forstærkes indtrykket af at cirklen er en kugle - en plastisk og håndgribelig form.

I det modellerede billede opstår ikke kun rumlig udstrækning, men også klare

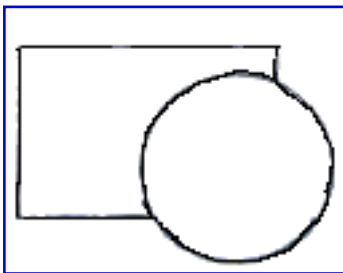
fornemmelser af billedets lyskilde. De mørkeste partier (med den tætteste og kraftigste skravering) viser skyggeområderne, mens de lyseste (helt uskraverede) partier viser, hvor en imaginær lyskilde rammer objektet (højlys, reflekslys).

Det er denne lyskildes retning, der bestemmer, hvilke partier, der skal skyggelægges, og hvilke der skal oplyses.

Det endelige resultat er, at det modellerede objekt - fx. kuglen - klart fremstår som en håndgribelig plastisk form med et illuderet volumen og rumlig udstrækning, selvom det er ren illusion. Cirklen er den samme, som i linietegningen, flad som en pandekage, men *synes* rund.

Det eneste spor at den 'flade cirkel' er den tynde konturlinie, der til en vis grad stadig binder objektet i fladen og minder os om, at rumillusionen *er en illusion*.

Det er meget, man kan opnå, med et par skraveringsstreger, såfremt de lægges rigtigt, dvs. med entydig angivelse af lyskilde og slagskygge.



Klik på billedet og se et eksempel på klassisk modellering i lys og skygge - med bløde overgange og en tynd konturlinie: Michelangelos *Doni Tondo*

Øvelse 12:

- Identificer lyskilden og dens retning i Michelangelos *Doni Tondo*.
- Selvom Michelangelo skabte billeddybde i dette maleri, er der mindst et tydeligt element, der stadig binder objekterne (figurerne) i fladen - hvilket?
- Farveperspektiv som rumskabende element.

Fornemmelsen af - eller undertrykkelsen af - billeddybde kan også opnås ved hjælp af farvelægning, idet farver perceptions-mæssigt tillægges forskellige "temperaturer" og dermed kan synes hhv. 'nære' eller 'fjerne'.

Kolde farvenuancer, fx. en brækket gråblå, opleves som værende længere væk fra beskueren, end fx varme orange, gule, røde farvenuancer, der snarere trænger sig på i billedets forgrund og synes tæt på beskueren.

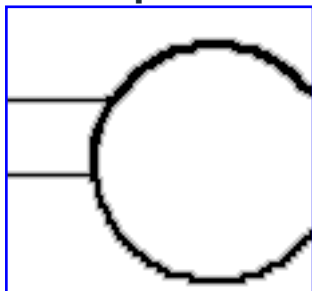
Dette kan udnyttes som rumskabende effekt, *farveperspektiv*.

Den franske kunstner, Paul Cezanne eksperimenterer meget med farveperspektivet i sine landskabsmalerier, hvor han typisk opdeler billedrummet i

- en kølig baggrund (i brækkede blågrå nuancer)
- en neutral grøn mellemgrund
- en varm forgrund i gyldne/orange toner.

Denne palet er et eksempel på et klassisk farveperspektiv.

Eksempel

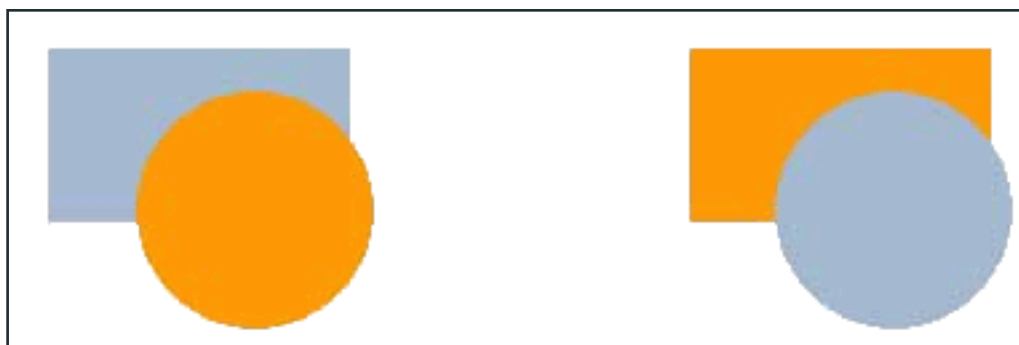


Paul Cezanne: "Mont Sainte-Victoire"

I nogle tilfælde kan en billedkunstner ønske bevidst at skabe et tvetydigt billedrum, hvor rumfølelsen virker forvirrende og måske endda truende, hvor 'noget synes galt'.

Det *omvendte farveperspektiv* har en sådan effekt, som det illustreres i figurene herunder.

Den venstre illustration opleves som "rigtig", hvorimod den højre irriterer øjet og opleves som "forkert". Det skyldes, at den varme orange farver trænger sig frem i billedets forgrund, selvom den er placeret i baggrunden, men den kan ikke komme til, på grund af den kølige blå form, der til gengæld forsøger at trække sig tilbage i billedrummet. Dette resulterer nærmest i en "farvekollision" og effekten er, at afstanden mellem de to former synes mindst i illustrationen til højre, men at billedrummets dybde synes størst i illustrationen til venstre.



Normalt farveperspektiv vs. Omvendt farveperspektiv.

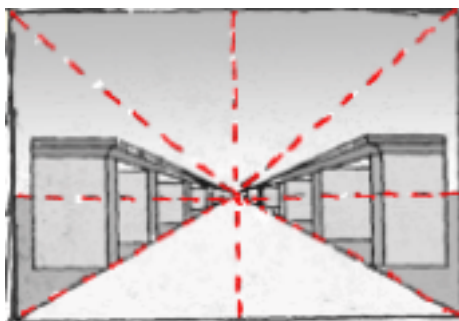
Øvelse 13: Farver i reklamefotos

Gør rede for relationen mellem farve og rumoplevelse (hvis der er nogen) i et eller flere af nedenstående reklamefotografier.

a. [Postkort for Calvin Klein eyewear, 2000](#). Model: Chris Klein

- b. Calvin Klein Jeans reklame. Model: Kate Moss.
- c. Postkort for Calvin Klein, 2000. Model: Vinessa Shaw
- d. Postkort for Calvin Klein Jeans, 2000. Model: Macy Gray.

- Linearperspektivet



Størrelsesforskelle kan, som vi husker fra Repoussoir effekten, opleves som bestemmende for rumudstrækning og afstande.

En virkelighedsnær gengivelse af størrelsen på objekter i et billedrum, konstrueret vha. linearperspektivet, kan konstrueres med matematisk præcision, vha. indadværende diagonale linier, der mødes i et *forsvindingspunkt* i *horisontlinien*.

Tænk fx på oplevelsen af at stå på en øde landevej og se, hvordan vejkanterne synes at nærme sig hinanden og tilsyneladende "løbe sammen i ét punkt" i horisonten.

I et billede, der betjener sig af et stringent matematisk konstrueret linearperspektiv, kan illusionen om et virkeligt billedrum være meget overbevisende.

I det centralperspektiviske billede (dvs. et linearperspektiv, der har forsvindingspunktet midt i billedet) opleves billedrummet typisk som meget afbalanceret, harmonisk, symmetrisk og overskueligt.

Et sådant centralperspektivisk billedrum giver beskueren en central plads, en fornemmelse af at være i kontrol, og en fornemmelse af at vedkommende nærmest kan træde ind i billedet.

Det er ikke overraskende at centralperspektivet blev opdaget i renæssancen, hvor humanismen satte mennesket i centrum for universet. Det er jo også, hvad centralperspektivet gør for beskueren, der sættes i centrum for *billeduniverset*.

Eksempel:



Raphael: "Skolen i Athen"

Et matematisk korrekt linearperspektiv blev som nævnt konstrueret af renæssancens humanistiske kunstnere. Man følte, man med denne opdagelse opnåede fuldstændig beherskelse af billedrummet (på mange måder parallelt med renæssancehumanismens verdensbillede, der var præget af menneskelig kontrol).

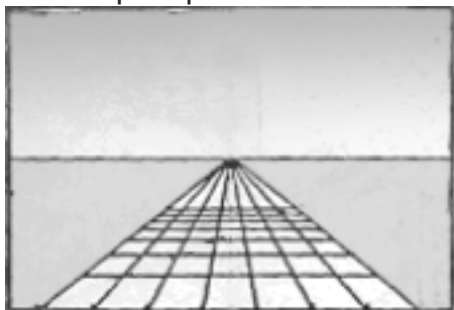
Meget groft sagt, kan man sige, at de kunstnere, der opdagede, udviklede og perfektionerede linearperspektivet, må have haft en følelse af at revolutionere kunsten, idet linearperspektivet som rumskabende element, var en epokegørende opdagelse for kunst, der søgte at ophæve grænsen mellem virkelighedens og billedets rum. .

Da renæssancekunstneren Rafael malede sit berømte maleri "Skolen i Athen" til Vatikanet i Rom, benyttede han sig af en centralperspektivisk rumkonstruktion som det primære rumlige og kompositionelle udtryk. Billedet forestiller en række historiske tænkere og kunstnere, og ikke overraskende, placerede han to af de mest berømte filosoffer Sokrates og Platon - præcist i billedets *forsvindingspunkt*.

Den centraliserede udgave af linearperspektivet blev uhyre vigtig for renæssancekunsten, ikke mindst fordi den reflekterede det harmoniske verdensbillede og den tro på menneskelig formåen, som humanismen indebærer. Mennesket er i kontrol over dets omgivelser.

For at et centralperspektivisk billede skal opleves som en virkelig overbevisende illusion, er det afgørende, at størrelsen på de dybdegradienter, der ligger parallelt med billedfladen, aftager på den korrekte matematiske måde. Dette kan sikres ved at oprette en målestav ved siden af ortogonalerne og trække linier fra spidsen af målestaven ned til punkter på bundlinien. Hvor disse linier skærer ortogonalerne, trækkes der vandrette linier.

Prøv at placere musen over illustrationen herunder, for at se en illustration af princippet om korrekt
Klik på billedet for at se et af Raphaels tidlige malerier, der benytter sig af centralperspektivisk rumkonstruktion med flisegulv.



Øvelse 14:

- Gør rede for den perspektiviske rumkonstruktion i nedenstående malerier, idet du identificerer:
 - a. *forsvindingspunkt* (hvor de indadførende linier, *ortogonalerne*, mødes
 - b. Graden af korrekt gengivelse af *dybdegradienter* (brug princippet skitseret ovenfor)
- Diskuter for de enkelte billeder, hvorvidt der er tale om et matematisk korrekt perspektiv, og identificer evt. elementer, der ikke er 'realistisk' rumskabende.

a. Raphael, *Bebudelsen*

b. Raphael, *Jomfru Marias Trolovelse*, 1504

c. Jacques Louis David, *Horatiernes Ed*, 1784

d. Raphael: *Skolen i Athen*

- "Raumflucht"



Når forsvindingspunktet i linearperspektiviske billeder bevidst søges væltet og forrykket fra midtaksen, opstår en voldsom og dynamisk rumgengivelse kaldet "Raumflucht".

Man kan således godt konstruere et linearperspektivisk billedrum med mere dynamik og bevægelse end det harmoniske centralperspektiv tillader.

Forrykker man nemlig forsvindingspunktet, forrykker man også balancen, (ganske som vi så det med kompositionsprincipperne) og resultatet bliver en rumlig

dynamik.

“Raumflucht” er en konstruktion, man typisk finder i kunst, der netop dyrker disharmoni og dramatik, - altså fx i sen-renæssancen, og endnu mere i manierismen/barokkens kunst.

Graden af "Raumflucht" er selvsagt afhængig af, hvor meget, man forrykker forsvindingspunktet., og i det viste link-eksempel er harmonien bestemt ikke gået fløjten, men rumoplevelsen er accentueret, fordi forsvindingspunktet ligger helt ude i billedets højre side.

Eksempel



Jacopo Tintoretto

I dette eksempel illustreres det tydeligt, at det decentraliserede forsvindingspunkt skaber dynamik og drama, men dog ikke ofrer en overordnet fornemmelse af kompositionel harmoni. Men rummet udvides og beskuerens oplevelse af at kontrollere billedrummet formindskes, fordi man ikke længere er i centrum og derfor mangler det overblik, som den centraliserede beskuerposition giver.

Øvelse 15a

Gør rede for dybdeskabende effekter i nedenstående værker, idet du

1. identificerer forsvindingspunkt og ortogonaler
2. Sammenholder den perspektiviske rumgengivelse med kompositionsprincipper
3. beskriver effekten af rumskabende og kompositoriske principper i forhold til billedets motiv.

- a. Jacopo Tintoretto, *Kristus vasker disciplenes fødder*, ca. 1547, olie på lærred
- b. Jacopo Tintoretto, *Den sidste nadver*, 1592-1594, olie på lærred
- c. Leonardo da Vinci, *Den sidste nadver*, 1498, tempera.

Øvelse 15b (relevant baggrundsinformation om Tintoretto og Manierisme)

Jacopo Tintoretto tilhører den kunstneriske stilretning, der er blevet benævnt Manierismen

1. Læs om manierismens kunst på den engelske kunstencyclopedi www.artcyclopedia.com og
2. Slå Jacopo Tintoretto op samme sted og tag relevante noter til de oplysninger, du finder.

På baggrund af dine opslag bedes du redegøre for manieristiske træk i Jacopo Tintoretts billeder (a og b ovenfor), samt sætte dem i en historisk kontekst, der søger at forklare manierismens billedsprog.

C. SYNSVINKEL: Relationen mellem den, der ser, og det, der ses.

Det er klart at al rumoplevelse - og billedoplevelse - i høj grad afhænger af den rolle, en beskuer tildeles i forhold til billedrummet, for selvom man som beskuer ofte kan bevæge sig frit rundt i fx. et museum, og beskue et værk fra forskellige skrå vinkler, så har kunstneren en afgørende mulighed for at indkode synsvinkler i billedet. Når billedets personer eller objekter vises direkte forfra og i beskuerens øjenhøjde (frontal synsvinkel), synes beskuer og 'beskuet' at være på samme niveau, som fx i det centralperspektiviske billedrum, hvor horisontlinien altid vil falde sammen med beskuerens øjenhøjde.

Hvis men tænker på et billede som en "visuel fortælling", der er sammenlignelig med en verbal fortælling, kan man billedanalytisk lede efter "fortællesynsvinkler" såsom narrativt "point of view".

Bortset fra det frontale perspektiv i øjenhøjde skelner man desuden mellem to yderligere typer af synsvinkler, nemlig fugleperspektiv og frøperspektiv. Det er overraskende, i hvor høj en grad et objekt, en bygning, et menneskelegeme osv. ændrer karakter, hvis man beskuer det fra en atypisk vinkel. Den kunstner, der malede selvportrættet der vises i eksempelkolonnen nedenfor, er fx en høj slank kvinde, men i hendes selvportræt manipulerer hun bevidst med synsvinklen (stærkt frøperspektivisk) med det resultat at hun præsenterer sig selv som en kæmpemæssig kone. Dette illustrerer hvorledes beskuerens synsvinkel kan være bærer af vigtige budskaber. (Er selvportrættet fx en ironisk kommentar til stereotype skønhedsideal, eller blot en konstatering af en kvindes tendens til selvfornedrelse.

Nedenfor gives et overblik over de forskellige varianter af synsvinkler, samt illustrative eksempler, der illustrerer deres effekt.

- **Fugleperspektiv**
 - a. Der ses ligeud fra en hævet position

- **Fugleperspektiv**

b. Der ses nedad fra en hævet position



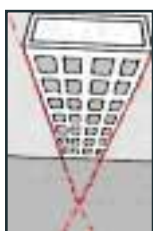
Begge typer fugleperspektiv giver beskueren en følelse af at være i kontrol, have overblik, og måske endda magt.



Eksempler



Claude Monet (Klik på billedet for at se eksemplet)



(Klik på billedet for at se eksemplet)
Salvador Dali

Øvelse 16:

- Gør rede for den type synsvinkel, der er anvendt i eksemplerne ovenfor
- Diskuter synsvinklens betydning i forhold til billedaflæsningen (og evt. budskab)
- **Frøperspektiv**
 - a. Der ses ligeud fra en lav position.
- **Frøperspektiv**

b. Der ses opad fra en lav position

Frøperspektivet fratager beskueren fornemmelsen af overblik og kontrol over billedrummet.

Beskueren overvældes af det beskuede, hvilket - fx. i type b, hvor der ses opad - bevirker, at det, som beskueren konfronteres med virker monumentalt, hvis ikke decideret truende.

Frøperspektivet tildeler således beskueren en 'ydmyg' eller 'magtesløs' position.

Eksempler: Klik på billederne for at se værker, der illustrerer principperne.



Jenny Saville



Low angle Golf Swing

Øvelse 17a:

Gør rede for synsvinkel i Salvador Dalis *Kristus på Korset*

Øvelse 17b: Synsvinkel i nødhjælpskampagner

Find et kampagnefotografi fra en humanitær nødhjælpsorganisation, fx. Røde Kors, Læger uden grænser, el lign, og gør rede for brugen af synsvinkel i de fotografiske appeller, kampagnefotografierne betjener sig af.

Eksempel: Dansk Røde Kors' billedserie om Mutaqwa (tema: forældreløse børn af AIDS-ofre, Zimbabwe)

Nyttige links:

[Dansk Flygtningehjælp](#)

[Dansk Røde Kors](#)

[Læger uden grænser](#)

- **Normal (frontal) beskuersynsvinkel**

Se også sektionen om

[linearperspektiv](#)

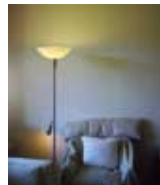
Beskueren er på niveau med den/det, der afbildes, således at ingen proportioner forvrænges. Horisontlinien (hvis der er en i billedet) er, som i centralperspektivet, i beskuerens øjenhøjde.

Beskueren fremstilles som værende "lige" med det afbildede. Hvis et billede fx afbilder en person, vil denne person være beskuerens "visuelle ligemand" i en 50-50 "magtbalance".

Eksempel:



Yours truly




D. LYS og LYSSYMBOLIK

Kunsten kan give lyset mange forskellige formelle og/eller stemningskabende funktioner i et billede, udover den decideret rumskabende effekt, som vi hørte lidt om under afsnittet om rum.

Herunder gives en kortfattet oversigt over de væsentligste:

- SYMBOLSK LYS

Kontrasten mellem lys og mørke tillægges i vores kultur en fundamentalt symbolværdi. I mange tilfælde tillægger vi polariseringen (modstillingen) mellem lys og mørke til korresponderende eksistentielle og moralske begrebspar, som er illustreret i eksempelkolonnen til højre.

	dag	liv	godt	uskyld	dyd	himmel	Gud
	nat	død	ondt	skyld	last	helvede	Djævel

- Udstråling fra objektet selv ("Egetlys")

"Gud er lys", siger man ofte. Middelalderkunstnere tog konsekvensen heraf, og mente, at guddommelige væsener derfor ikke kunne være belyst af nogen ekstern

lyskilde.

Hvis de var, betød det jo, at der fandtes noget større udenfor dem selv, og det ville være kætteri at antage.

I middelalderens kunst udstråler hellige personer derfor "egetlys" og kaster næsten ingen skygge.

(fx. Middelalderens guldglorier/baggrunde)

Følgelig kendetegnes religiøse helgenbilleder (ikoner) fra Middelalderen ved et "egetlys", der repræsenteres ved baggrunde af guld (guldgrund).

Eksempel: Guld brugt som ultimativ lyskilde



Cimabue (Klik på billedet)

- Formgivende (modellerende) lys (lineær stil)

Jævnt dagslys, som i få glidende overgange modellerer figurer og genstande kaldes også *modellerende lys* eller *formgivende lys*.

Lysretningen er her let aflæselig. Skyggerne er ensidige, ofte kombineret med en skarp konturlinie.

(se også afsnittet om lys under Rum, rumskabende effekter)

Denne brug af lyset har en slags "dagslysagtig" virkning, hvor alt belyses ligeligt og ses lige tydeligt – giver overblik og resulterer i et slags visuelt "*formernes demokrati*", hvor alle former er lige gyldige.

Det formgivende lys i den lineære stil ses især i malerier fra Tidlig Renæssance)



Perugino: Madonna m. barn.
(Klik på billedet)

Øvelse 18: Gør rede for lysbehandlingen - og den resulterende rumfornemmelse i nedenstående fremstillinger af Madonna med barn fra hhv. Middelalder, tidlig Renæssance og Højrenæssance.

a. Giotto: Madonna og Barn, ca. 1320-1330

b. Jacobello Del Fiore, Madonna og Barn, 1400-tallet, tempera på træ.

c. Masolino da Panicale, Madonna og Barn

d. Giovanni Bellini, Madonna og Barn, 1509 (nb benyt zoomfunktionen til at se detaljer)

e. Raphael, Madonna og Barn og Johs. Døberen, 1507, olie på træ.

- 2 typer MALERISK LYS
(malerisk stil)

a. *Sfumato*

b. *Clair obscur*
(*Chiaroscuro*)

Malerisk lys opdeles typisk i 2 nært beslægtede underkategorier
Sfumato and *Clair Obscur*:

Sfumato/belysningslys, bevæger sig i glidende og bløde overgange fra stærkt oplyste områder til næsten sort i udelelige nuancer ("sfumato" betyder røgslørede).

Alle konturer og detaljer opsuges i lysforskelle.

I denne brug af lys og skygge, fungerer billedets udefra kommende lyskilde næsten som en skarp projektør i et mørkt og udefinerligt rum. Der foretages således en selektiv (*manipulerende og iscenesat*) udvælgelse, for kunstneren bestemmer suverænt, hvad der er vigtigt - han eller hun dirigerer så at sige beskuerens blik. Der er altså i Clair Obscur teknikken få mellemtoner mellem helt lyst og helt mørkt, og *formen splittes ad*, så det er svært at se, hvor form hører op, og omgivelser begynder.

Clair Obscur teknikken var derfor en meget populær teknik for en italiensk barok kunstner som Caravaggio, som brugte sin kunst manipulerende - for at omvende folk til den rette tro. (se også afsnittet om dynamiske kompositionsprincipper, om barokkens retoriske effekter).

Eksempler:

Resultatet af Sfumato-teknikken er, at detaljer, såsom øjenkroge og mundvige bliver lidt mystiske, hvilket siges at ligge til grund for, at man taler om Mona Lisas mystiske smil - hun er nemlig malet af Leonardo da Vinci:

I da Vincis *Mona Lisa*, der er malet i mange helt tynde lag (laseret) fremstår endvidere en meget livagtig lys/skygge effekt på hendes ansigt. Leonardos udvikling af Sfumato-teknikken satte ham i stand til at male en næsten perfekt imitation af levende kød/hud, og således er Mona Lisas tilsyneladende livagtige smil ikke så mystisk endda, men realismen er et resultat af Sfumato-teknikken.



Klik her for at studere Leonardos *Mona Lisa*.

Eksempel: Clair Obscur



Klik på billedet for at se et eksempel på Caravaggios brug af clair obscur.

Under de religiøse konflikter mellem Protestantismen og Katolicismen i det 16. og 17. århundrede, blev clair obscur den lysbehandling, der bedst kunne tjene kunstens retoriske (propaganda)funktion. Teknikkens iscenesættende og teatraliske effekt blev stærkt udnyttet af fx de malere, der arbejdede i den katolske kirkes tjeneste, hvor den medvirkede til at overvælde, overbevise og måske endda overvinde folket til den "rette tro". Den propagandistiske og iscenesættende kvalitet, man finder i Clair Obscur udnyttes også i nutiden, ikke mindst i PR og marketing, hvor den ofte bruges i reklamefotografier pga. dens stærkt manipulerende effekt.

Øvelse 19a:

Gør rede for brugen af Clair Obscur i nedenstående reklamefotografi
[Modfoto af Atul Kasbekar](#)

Øvelse 19b: Lineært (formgivende) lys, eller malerisk lys (Sfumato, eller Clair Obscur)?

Gør rede for lysbehandlingen i hvert af de nedenstående billeder, og afgør på baggrund heraf, hvorvidt de repræsenterer den lineære eller maleriske stil. Det er vigtigt, at du i din redegørelse bruger de korrekte betegnelser (altså fx. 'formgivende lys', 'Sfumato', 'Clair Obscur' etc.)

- a. Caravaggio: *St. Paulus' Omvendelse*, 1600-1601, olie på lærred
- b. Raphael: *Den hellige familie*, 1518, Olie på lærred
- c. Raphael, *Aldobrandini Madonnaen*, 1510, Olie på træ
- d. Leonardo da Vinci, *Johannes Døberen*, 1513, Olie på træ
- e. Leonardo da Vinci, *Madonna og Barn med St. Anne og Johs. Døberen*, 1507-08, kul og kridt på karton

Øvelse 19c. Lysbehandling, Rumskabende effekter og Kompositionsprincipper

Med udgangspunkt i dine stilbestemmelser fra opgave 19b skal du nu repetere kompositionsprincipperne og de rumskabende effekter, der tidligere er gennemgået, og se, om det er muligt at bestemme nogen sammenhæng mellem lys, rum og komposition i hhv. den lineære stil, der primært karakteriserer renæssancekunst, og den maleriske stil, der karakteriserer megen barok kunst. Hænger valget af kompositionsprincip på nogen måde sammen med valget af lys- og rumbehandling? (prøv om du kan opstille et skema over hhv. lineær og malerisk stil, og skrive stikord om lys, komposition og rum ind i dette skema)

- Reflekslys

Reflekslyser en hel speciel og mindre kendt form for lysbehandling, hvor en kendt eller ukendt lyskilde sender lys, der kastes hårdt tilbage fra en genstands overflade. Lyset synes dermed næsten at komme fra genstanden selv.

Eksempel:



Bronzino: Den hellige familie med St. Anne og Johs. Døberen,

Denne specielle lysbehandling bruges især i Manierisme (en overgangsstil mellem renæssance og barok, der som nævnt ovenfor, er kendetegnet ved overdrevne

rumeffekter, fx Raumflucht, og som altså også kan siges at eksperimenter med ekstreme lysvirkninger). Reflekslys ses dog også i megen moderne kunst.

- Impressionistisk lys

I denne lysbehandling, synes lyset at spille i genstandenes yderste lag og selve lysets spil synes at være mindst ligeså vigtigt, som objektet, det rammer.

Man kan sige, at med Impressionismens opblomstring i det sene 1800-tal bliver lyset i højere grad end tidligere en helt central del af billedets motiv, og dette afspejles da også ofte i de titler, mange impressionistiske malere giver deres billeder.

Det impressionistiske lys bryder farverne op i komplementære farveblandinger, så lys og farve forenes i et lysflimmer, hvorimod formerne splittes og altså tillægges sekundær betydning.

Nogle af de danske Skagensmalere, fx. P.S. Krøyer og Anna Ancher, lod sig inspirere af, eller eksperimenterede med det impressionistiske lys, om end de ikke kan siges at være rendyrkede impressionister som sådan.

Den danske kunstner, der kommer tættest på at kunne betegnes som impressionist er efter nogles mening Theodor Philipsen.

Eksempel:

Stor stoflighed kendetegner denne malemåde, der ses i ren form i impressionistisk kunst, som i dette eksempel, hvor lysets spil i Renoirs menneskemylder synes mindst lige så vigtigt som - hvis ikke vigtigere, end menneskene.



Klik for at studere Renoirs brug af impressionistisk lys.

Øvelse 20:

Gør rede for lysbehandlingen i nedenstående malerier og diskuter, om der også er anvendt andre former for lysbehandling i de enkelte værker.

a. Monet: *Popler langs floden Epte*, Efterår. Olie på lærred , 1891

b. Renoir: *Le Moulin de la Galette*, 1876, Olie på lærred

c. P.S. Krøyer: *Hip Hip Hurra*, 1888, Olie på lærred

d. Anna Ancher: *Solskin i den blå stue*, Olie på lærred, 1891

e. Theodor Philipsen, *En kostald, Saltholm*, 1890. Olie på lærred

f. Theodor Philipsen, *Lange Skygger, Kvæg på Saltholm*, ca. 1891, olie på lærred

E. FARVE OG FARVERELATIONER - Begreber til beskrivelse af farver og et billedes farveholdning.

Farver skifter karakter i forhold til deres omgivelser. De skal ses i forhold til hinanden.

Derfor siger man, at de er *relative*.

Farver kan fx beskrives og analyseres i henhold til deres intensitet, sammenspil ("vægtfylde", kontrastvirkninger, temperatur, symbolik) og meget, meget mere.

De vigtigste begreber inden for farvelæren introduceres nedenfor.

- Spektralfarverne (intensitet)
(opdelt i primær- og sekundærfarver)

Blandt spektralfarverne – de farver vi se i regnbuen, en olieplet på en våd vej i solskin, eller en lysstråle, der reflekteres i en prisme – adskiller **rød**, **gul**, og **blå** sig fra de andre ved ikke selv at være blandet af andre farver.

De danner derimod grundlaget for blanding af de øvrige spektralfarver, og kaldes derfor *primærfarver*.

Blandes disse 3 primærfarver parvist efter formlen gengivet under farvecirklen i kolonnen til højre, fremkommer *sekundærfarverne* – eller *komplementærkontrasterne* til primærfarverne.

Disse er *også* spektralfarver, men altså blandingsfarver.

Disse sekundærfarver kan yderligere blandes til flere nuancer, der i farveteori benævnes *tertiære farver*, men som vi ikke skal beskæftige os yderligere med her.

Princippet er illustreret i figuren af den velkendte farvecirkel i kolonnen til højre.

For alle spektralfarverne gælder at de er de *klareste og reneste og mest mættede farver*, *øjet kan opfatte*. De virker direkte og aktivt på beskueren, fordi de er så entydige i deres farvemæssige udtryk.

Eksempel:



Johannes Ittens farvecirkel

P = primærfarver (rød, blå, gul)

S= sekundærfarver (grøn, orange, lilla) - og komplementærfarver til hhv. rød, blå og gul

T= tertiærfarver (mellemtonerne)

Bemærk at komplementær-kontrasterne (primær-><sekundærfarverne) er placeret direkte overfor hinanden i farvecirklen.

Formel: blanding af sekundær farverne ud fra de 3 primærfarver:

Rød + gul = orange

Blå + gul = grøn

Rød + blå = violet

- Akromatiske (ikke)farver:
Sort, hvid og grå.

Stik modsat spektralfarvernes kulørthed og farveintensitet står hvid og sort, som ikke er egentlige farver (heraf betegnelsen *a-kromatisk*). De indeholder nemlig ingen antydning af kulør og er altså farvemæssige *neutraler*.

De er ikke desto mindre yderst relevante i maleriet, dels i deres rene form, og dels fordi de kan bruges til at nedtone fx de stærke spektralfarvers intensitet. (det kaldes at 'brække' en farve)

Den grå farvetone siges endvidere også at bringe det bedste frem i andre farver, når den fungerer fx. som baggrund for et farverigt billede.

Eksempel:



Screen saver fra Gucci.

- **Brækkede farver:**
(nedtonet farveintensitet, MEN bevaring af nuancerigdom)

Spektralfarvernes intense og stærkt mættede ("tivoliagtige") farveudtryk kan ændres ved at "brække" dem.

Det kan gøres på flere måder, og i det følgende skal nævnes to, nemlig

1. enten med de akromatiske farver (sort/ hvidt) eller
2. med komplementærfarver.

I samme øjeblik en spektralfarve brækkes, vil den miste noget af sin mættethed og intensitet, men til gengæld kan dens nuancerigdom derved øges, så er man ikke til en farvestrålende "tivolipalet", er det en god idé at afsøge mulighederne inden for *den brækkede palet*.

Eksempel:

Illustrationen herunder illustrerer forskellige grader af farveintensitet i et farvefotografi, fra det næsten helt brækkede (monokrome) gråtonebillede til det meget intense og overdrevne farveudtryk.

Ingen af de to ekstremer kan kaldes realistiske, men hvilket af disse fotos kan?



Øvelse 21

Arranger nedenstående billeder i en rækkefølge, der starter med den mest brækkede palet til den mest intense farvepalet. Gør desuden rede for den generelle farveholdning i hvert enkelt billede. (Øv dig i at bruge de korrekte fagbegreber fra farvelæren)

- a. Peter Paul Rubens. *Allegori over fredens velsignelser*. 1629-30. Olie på lærred
 - b. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)*, 1927. Olie på lærred
 - c. Vilhelm Hammershøi, *Interiør* 1899. Olie på lærred
 - d. Pontormo, *Korsnedtagelsen* 1528. Olie på træ.
 - e. Pablo Picasso, *Portræt af Dora Maar*. 1937. Olie på lærred.
 - f. Diego Velazquez, *Rokeby Venus*. 1649-51. Olie på lærred
 - g. Edward Hopper, *Corn Hill, Cape Cod*. 1930. Olie på lærred
- De 2 "brække-teknikker" gennemgås i det følgende
- a. AT brække med sort og hvidt

Når man blander sort eller hvidt i farven, bevares kuløren, men bliver henholdsvis lysere med hvid og mørkere med sort. Dvs. hvis man tilsætter hvid, øges lysintensiteten. Dette kaldes *ændring i valør eller farvetone*.


Ved hhv. at mørkne eller lysne en farve med sort eller hvidt får man en række mellemliggende farvetoner med forskellig lysværdi – som vi kender dem fra gråtoneskalaerne i tegning, blot set gennem "farvebriller".

Eksempler:



En toneskala, der viser den spektrale blå primærfarve brækket med hhv. hvidt og sort.

Bemærk, hvor mange nuancer, man kan få frem i én farve med denne teknik.

- Før musen henover denne firkant  for at se forskellen på en spektralfarve og en brækket tone. (brækket med hvidt)

Øvelse 22 a.

Gør rede for brugen af brækkede farver i dette reklamefoto af [Atul Kasbekar](#)

Øvelse 22b

I hvilke af nedenstående malerier er farverne brækkede med sort og hvidt

- a. Peter Paul Rubens. *Allegori over fredens velsignelser*. 1629-30. Olie på lærred
- b. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)*, 1927. Olie på lærred
- c. Vilhelm Hammershøi, *Interiør* 1899. Olie på lærred
- d. Pontormo, *Korsnedtagelsen* 1528. Olie på træ.
- e. Pablo Picasso, *Portræt af Dora Maar*. 1937. Olie på lærred.
- f. Diego Velazquez, *Rokeby Venus*. 1649-51. Olie på lærred
- g. Edward Hopper, *Corn Hill, Cape Cod*. 1930. Olie på lærred
- e. Pablo Picasso, *Tragedien*. 1903. Olie på træ.

b. At brække med komplementærfarver (jordfarvepaletten)

Når man brækker *primærfarverne* med deres komplementære farver (*sekundærfarverne*) opstår et helt nyt farvespekter, der blandt andet indeholder *jordfarverne*, som ses på illustrationen i kolonnen til højre.



- Øverst: primær blå brækket med komplementærfarven orangerød.
- Midt: primær rød brækket med komplementærfarven grøn
- Nederst: primær gul brækket med komplementærfarven violet.

Øvelse 23:

Sammenlign farveholdningen i nedenstående billeder, idet du OGSÅ gør rede for, om, og i så fald, med hvilken teknik, farverne i billedet er brækkede. Øv dig i at bruge de korrekte betegnelser for de forskellige farver jvf. ovennævnte gennemgang.

- a. Edward Hopper, *Jernbanetog*, 1908. Olie på lærred.
- b. Edward Hopper, *Blackhead, Monegan*, 1916 - 1919, olie på lærred
- c. Edward Hopper; *Compartment C, car 293*, 1938, olie på lærred

FARVERNES INDBYRDES SAMMENSPIL: Forskellige kontrastvirkninger og farverelationer.

I de ovenstående afsnit har vi beskæftiget os med forskellige farvegrupper og disses karakteristika.

Nu skal vi beskæftige os med de virkninger som sammenstillingerne af disse farvegrupper kan have, i maleriet.

Dem er der mange af, og det er derfor vi taler om, at farver er relative.

Lad os se på nogle af de vigtigste eksempler:

a. Komplementærkontrasten



Når man som beskrevet i forrige afsnit brækker en farve med dens komplementærfarve (altså blander de 2 farver sammen) svækker man begge farvers intensitet.

Hvis man derimod *sammenstiller* 2 komplementærfarver i deres rene form, altså ikke blander dem sammen, sker det stik modsatte: *De to farver aktiverer og understreger hinandens specielle farvekarakter* .

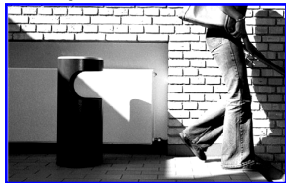
Komplementærkontrasten er derfor særdeles hyppigt anvendt i malerkunsten såvel som reklameverdenen.

Eksempler:



Komplementære farvekontraster

Placer musen over billedet herunder for at se et eksempel på komplementærkontrasten.



Øvelse 24a:

Gør rede for brugen af komplementærkontrast i denne reklame for [Evian](#) (Fotograf: Atul Kasbekar)

Øvelse 24b:

Gør rede for farveholdningen og dens generelle effekt i denne reklame for [Calvin Klein Swimwear](#) (Model: Lisa Ratliffe)

Øvelse 24c:

Redegør for og sammenlign farveholdningen og farverelationer i følgende billedpar: a+b & c+d

a. Francis Bacon, [studie efter Velazquez' portræt af fave Innocent X](#), 1953, olie på lærred

b. Velazquez: [Pave Innocens X](#), 1650. Olie på lærred

c. Vincent van Gogh, [Selvportræt](#), 1889, Olie på lærred

d. Rembrandt; [Selvportræt som ung mand](#), 1634. Olie på lærred

b. Kulde/varme kontrasten
(temperatur og rum)
- farveperspektivet

Inden for farvecirkelens spektralfarver virker området omkring de gul/orange/røde farver varme, nære og glødende i forhold til det blålige områdes kølige og fjerne udtryk.

Disse farveområder ligger samtidig over for hinanden i farvecirklen. Man kan bevidst arbejde med disse temperaturvirkninger i maleriet. En farve kan fx i én sammenhæng virke udpræget kold, men i en anden sammenhæng udpræget varm, dvs. *farvetemperatur er et relativt begreb*.

Farvetemperaturens sammenhæng med oplevelse af nærhed og fjernhed kan *som allerede nævnt under afsnittet om rum* også udnyttes som *rumskabende element*. Dette forhold er specielt vigtigt i landskabsmaleri, hvor kunstneren ikke betjener sig af linearperspektivet.

I stedet kan fx man benytte farvernes specielle nær- og fjernvirkning ved at opdele det landskabelige billedrum i 3 farveplaner:

- En varm forgrund
- en neutral grøn mellemgrund
- og en fjern kold, blå baggrund.

En sådan brug af farvers rumdannende virkning kaldes som nævnt *farveperspektiv*.

Også andre effekter, end de decideret rumskabende kan opnås ved hjælp af sammenstilling af kolde og varme farver.

En varm farve kan symbolisere nærhed og intimitet, hvorimod køligere farver kan symbolisere friskhed, eller professionalisme og distance.

Eksempel:



Øvelse 25a:

Gør rede for, og sammenlign farveholdningen med særlig fokus på farvetemperatur i de 2 reklamer nedenfor, idet du relaterer de respektive farveholdninger til det produkt, der markedsføres.

- [Nescafé reklame](#)
- [Gillette reklame](#)

Øvelse 25b:

- Gør rede for - og sammenlign - farveholdningen i flg. værker og diskuter, hvorvidt farven fungerer som rumskabende (farveperspektivisk) element.

- Diskuter endvidere i hvor høj grad farveholdningen har betydning for billedernes stemning/atmosfære (fx i relation til billedernes titler/motiver)

a. Paul Cezanne. *Flodbredder*. 1904-5. Olie på lærred

b. Vilhelm Eckersberg, *Udsigt gennem tre af de nordvestlige buer i Colosseums 3. stokværk* 1813-16. Olie på lærred

c. Anna Ancher, *Pigen i Køkkenet*. 1883-86. Olie på lærred.

d. Edvard Munch, *Skriget*. 1893. Tempera og kridt på papir.

e. J.M.W. Turner. *Landskab med flod og bugt i baggrunden*. 1835-40. Olie på lærred

f. Monet, *Waterloo Bridge. Tågen*. 1900. Olie på lærred

F. Stikordsoversigt over begreber tilknyttet farvelæren.

Nedenfor finder du stikordsforklaringer til relevante koncepter inden for farvelæren, i enkelte tilfælde med eksempler og øvelser.

- **Spektralfarver**

– stærke, klare og mættede. (optræder) fx. i regnbuen og udgøres af de farver, lyset opsplittes i, hvis det brydes i en prisme.



- **Primærfarver**

rød, gul og blå (del af spektralfarverne)

Navnet kommer sig af, at disse 3 farver kan man ikke blande sig til i deres rene form.



- **Sekundærfarver**

grøn, violet og orange. (del af spektralfarverne). Er komplementærfarver til primærfarverne og blandes af disse.



- **Tertiærfarverne**

Mellemnuancerne i farvecirklen.



- **Komplementærfarver**

Sidder parvis modsat hinanden på farvecirklen. Skaber kontrast og dynamik. Ved blanding nedtoner de parvist hinanden og giver skyggeeffekt og jordfarveskala.



- **Akromatiske farver**

Sort og hvid i ren form. Disse har ingen antydning af kulør, og er farvemæssige neutraler. Man kan ikke blande sig frem til dem. Disse "ikke-farver" har en intens grafisk karakter.



- **Valøerne (gråtoneskalaen)**

Gråtoneskalaen (neutralerne) i ren form. Kan blandes med kuløerne. En farves lys/mørk værdi kaldes dens valør.



- **Brækkede farver**

Rene kulører blandet med sort/hvid/grå eller de 3 primærfarver blandet i varierende forhold

Eksempler på brug af brækkede farver i Reklamefotografier.

a. Calvin Klein Jeans ad from Vogue, 1985

b. Calvin Klein ad: Obsession (for men), from Vanity Fair, 1986

- Tvetydige farver ("pornopaletten")

Ligger skævt for hinanden i farvecirklen.

Skaber disharmoni.

"Pornopaletten": violet, lys-orange, lilla, cyklamen.... ligger langt fra primærfarvernes klare signaler.

Tvetydige farvesammenstillinger kan skabe en temmelig psykedelisk (hysterisk) farveholdning, og i nogle modehuse, har de psykedeliske farvemønstre og tvetydige farvesammenstillinger været fremherskende de senere år.

Eksempel:

I sig selv, er hver af farverne i "pornopaletten" ikke specielt tvetydige, men det er i kombinationen, tvetydigheden opstår.

PURPLE- ORANGE- VIOLET- CYCLAMEN-GREEN

Eksempel A : "Pornopaletten" i reklamefotografier

Versace reklame

Versace reklame

Eksempel B: "Pornopaletten" i billedkunst (Francis Bacon)

- Farvetemperatur

Rød-orange/blå-grøn er varme/kulde-poler, men konteksten er dog afgørende.

Varme farver har tendens til at trække frem i billedet.

De kolde trækker tilbage.

Kan bruges til rumeffekt (det såkaldte farveperspektiv)

Eksempel:



Farveperspektiv



Omvendt farveperspektiv

Kunsteksempler:

[Cezannes farveperspektiv](#)

[Munchs omvendte farveperspektiv](#)

- Farvers "vægtfylde"

Farvernes lysudstråling aftager fra gult mod blå i farvecirklen. Skal farverne afbalanceres, skal to farver derfor ikke fylde lige meget i fladen. De har forskellig "vægtfylde".

Jo mere lys, en farve udstråler, des mindre plads behøver farven at optage på lærredet for at opveje mørkere farver med mindre lysudstråling.

Dette betyder fx, at i et overvejende blå billede, behøves kun en meget lille portion lysstærk farve, fx. komplementærfarven orange, for koloristisk at afbalancere billedet og skabe en harmonisk farvekomposition.

Eksempel:

Placer musen over billedet herunder for at se, hvorledes princippet om farvevægtfylde fungerer

Klik på billedet for at se, hvorledes den danske maler Christen Købke udnyttede princippet i sit portræt af Landskabsmaleren Frederik E. Sødring. ved at sammenstille et lillebitte parti af den lysstærke røde spektralfarve i et frækt sammenspil med en i øvrigt brækket (og lyssvagere) farvepalet.



G. Farvernes Symbolværdi. NB - IKKE universel "farvefacitliste"!

I middelalderen anså man ikke farven for at være et æstetisk element, som kunstneren kunne arbejde med, som han ville.

Den var derimod en egenskab ved tingen selv, der fortalte noget om dens guddommelige karakter. Farven var det middel, Gud brugte til at konkretisere verden med og gøre den attraktiv for vores øjne. Det var det opsplittede hvide lys, som udbredtes over alle sanselige genstande og gav dem en dybere mening. Middelalderens brug af klare mættede farver var derfor et fast og dengang alment kendt billedsprog.

Gradvist er denne brug af fast farvesymbolik gået i opløsning. Da man omkr. 1300-tallet begyndte at arbejde med skyggelægning, begyndte lokalfarvens kraft at vige. Skyggen blev efterhånden så tæt, at farven næsten forsvandt (fx. i barokkens kunst). Farvesymbolikken blev anvendt *stadigt mere subjektivt* af maleren, som mere og mere lod farverne udtrykke det, han selv følte og i højere grad valgte ud fra sin egen fornemmelse af farvens almene betydning.

Alligevel er der nogle farvesymbolikker, som anses for relativt konventionelle - tænk fx. farverne i trafikadvarselsskilte. (Signalfarver).

Nedenfor gennemgås eksempler på middelalderens farvesymbolik, men det skal understreges, at denne farvesymbolik IKKE NØDVENDIGVIS kan anses for at være konventionel i nutidige billedudtryk. og altså ikke er at opfatte som en "facitliste".

Farve/Farvetone

Symbolik/Konnotationer

Eksempler: Placer musen over billederne for at se farven i aktion.

Guld

Symbol på det højeste lys, solen selv, himmelsk glans, hellighed. Brugtes i Middelalder- og byzantinsk kunst som baggrund for hellige figurer og i glorier.



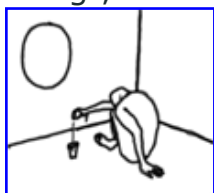
Cimabue
Gul (varm)

Minder om guld. Symboliserer lys, åndelig kraft, visdom, højeste værdighed.



Rubens: Kong Salomons dom: Hvilken af kvinderne er barnets mor?
Uren Gul (grøngul)

Den beskidte gule farver virker "Syg" og galdeagtig. Symbol på svig, forræderi, foragt, fare.



Kvium
Grøn

Beroligende og positiv ladning. "Jordisk". Symbol på vækst, håb, indvielse (derfor denne kulør på EKSAMENSBORDET!)

+ "håbet er lysegrønt"



Raphaels "Lille Cowper Madonna" er en meget jordisk og harmonisk repræsentation af Madonna og Barn motivet. Raphael har valgt at gøre sin Jomfru Maria til en *jordisk* og menneskelig moderskikkelse, snarere end en ophøjet himmelgudinde. Hun har ingen glorie, og hendes placering i et relativt realistisk og frodigt /frugtbart grønt landskab underbygger denne fortolkning af billedet. Den stabile trekantskomposition spiller endvidere sammen med den harmoniske grønne farver.

Raphael

Blå

Blå er en "Højstatus"- farve, og ansås i Middelalderens farvesymbolik for "den mest fuldkomne af alle farver", himmelsk, åndelig.
Symbol på tro, tillid, troværdighed.
(Madonnas (himmel)kåbe er næsten altid blå.

I moderne tid har blå imidlertid også fået andre konventionelle betydninger, fx. depression, melankoli, jf. "at have 'the blues'"

Eksempler:



I Cimabues ikon er Madonna helt klart en himmeldronning. Hun sidder på en himmelsk trone, og hendes guddommelighed opnås - foruden af hendes gyldne glorie og guldgrunden - også af hendes blå himmelkåbe.

Cimabue



Et eksempel på den mere moderne symbolværdi ses i Picassos malerier fra hans såkaldte "blå periode", en periode, hvor han led af flere depressioner.

Det monokrome maleri "Tragedien" er et eksempel.

Picasso

Purpur (Rød/blå blanding med overvægt af rød)

Kølig, alvorlig.

I oldtiden var purpur kejserens farve, senere tilhørte den Kristus og Maria

Violet (Rød/blå blanding med overvægt af blå.)

Afkølet, fjern, alvorlig, udpræget åndelig.

Symbol på askese, sorg,

Rød

Varm, dominerende, "primitiv", ophidsende, jordisk.

Symbol på lidenskabelig, kærlighed, seksualitet, aggressivitet, krig, passion, (fx er skøgen Maria Magdalenas kappe rød), idet hun repræsenterer passionen.

Også i ikke-religiøse (profane) sammenhænge er rød ofte passionens farve. Tænk, fx. på navnet på den passionerede kvindelige hovedperson i "Borte med blæsten". Hun hedder Scarlett.



I Ivanovs gengivelse af Kristus og Maria Magdalena, er det ikke kun farvespektret, der skaber passion og dynamik, men også valget af kompositionsprincip (diagonalen). Læs mere om farvesymbolikken nedenfor.

Ivanov

Hvid

Symbol på det højeste lys, fornuftens lys, intellektet. Gud

Endvidere symbol på renhed, kyskhed, uskyld, det seksuelt uberørte.

Hvid bruges i religiøst maleri fx i Marias klæder (i fremstillinger, der fremhæver hendes jomfruelighed), liljen, dåbsvandet, som hvid rose, englene, duen etc. Hvide er også nogle nonne- og munkeordeners dragter).

Hvid kan dog også symbolisere det døde (det blodløse), det afsluttede og udslukte.

Eksempler:

Ivanov:



I Ivanovs maleri af Kristus og Maria Magdalene bruges en symbolsk sammenstilling af hhv. hendes (jordiske) røde kappe, og hans (himmelske, rene) hvide gevandter. Hermed understreger den symbolske farvekontrast forskellen mellem Guds søn og den prostituerede som hhv. symbol på jordisk og himmelsk kærlighed. Det bibelske budskab om, at selv en skøge kan nærme sig/tilgives af Kristus, understreges også

koloristisk, for Maria Magdalenes tørklæde er hvidt, og der er røde farvetoner i Kristus' krop, hår og i skyggerne på draperiernes folder

Rossetti: Bedbudelsen

I Rossettis version af Bedbudelsen, bruges den hvide farve til at understrege Jomfru Marias uskyldighed og kyskhed, ligesom englens klæder, liljen, og de tre hvide duer har stærk farvesymbolisk virkning, der i øvrigt forstærkes af den (himmelske) blå, den (også guddommelige) gyldne, og kærlighedens røde farve. Billedet af bedbudelsen er altså - betegnende - skabt af de 3 primærfarver (farvecirkelns "hellige treenighed").

Sort

I den vestlige kulturkreds, symboliserer sort ofte død, synd, helvede, Djævelen, sort

magi, sorg, melankoli, etc.

Når sort kombineres med rød, signaleres en meget stærk farvekontrast, der ofte konnoterer fare.

Specielt i tvetydige fremstillinger af kærlighed, fx. i fremstillinger af kvinden som "femme fatale" (fatalt forførende og måske endda dødbringende objekt for mandens attrå) kombineres rød ofte med sort, for at understrege den fatale forbindelse mellem kærlighed og død.



Skulle beskueren være den mindste smule i tvivl om det EGENTLIGE motiv i stregtegning-udgaven af Munchs fremstilling af et tilsyneladende forelsket par i hed omfavelse, viskes enhver tvivl bort når vi ser hans farvevalg! (Før musen henover billedet og se forskellen) Klik på billedet for at se Munchs billede i stor størrelse.

Munch

Øvelse: Farvesymbolik i reklamefotos.

Analyser de to reklamer nedenfor, idet farveholdningen / farvesymbolikken relateres til det produkt, der markedsføres i hver af de to reklamer.

a. Modedefotografi, Provogue. Fotograf: Atul Kasbekar

b. "Y" ,Yves Saint Laurent. 1990 (parfume).

(Images des Parfums: <http://perso.wanadoo.fr/imagesdeparfums/indexfr.htm>)

Layout, tekst og grafik © Lise Mark,

2005

[Top](#)