

Komposition som visuelt virkemiddel

Når vi taler om *komposition* i et billede, taler vi om *den måde, visuelle elementer er organiseret i fladen eller rummet på*. Det vil sige den måde, farver, former (flade som rumlige) og linjer er struktureret på. Struktureringsprocessen sker ikke tilfældigt, medmindre man vælger at arbejde med det spontane og ustrukturerede princip. Den er ofte styret af bestemte overordnede principper, som i sidste ende formidler billedets indholdsmæssige fokus og idé, og som tilfredsstillende et eventuelt behov for klarhed, balance og overblik eller det modsatte.

I nogle tilfælde ønsker kunstneren for eksempel at provokere øjet og beskuerens naturlige trang til at skabe orden - det, som kunstteoretikeren Rudolf Arnheim kalder "Den gode gestalt". I andre tilfælde ønsker kunstneren måske derimod at tilfredsstille denne "øjets ordenssans".

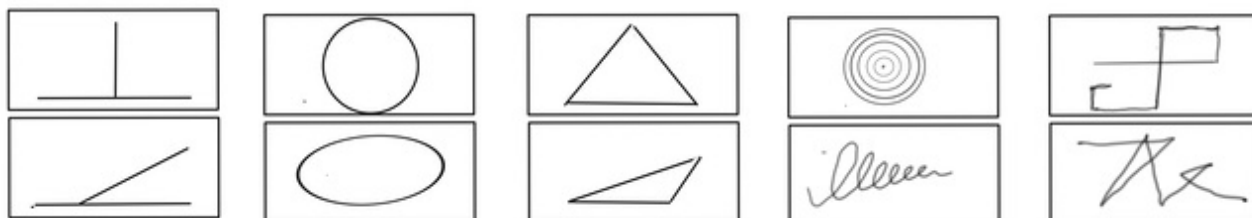
Kompositionsprincipper kan forstås som ordensskabende skabeloner, som kunstneren mere eller mindre bevidst bygger sit værk op omkring, og som fungerer som en synlig, delvist synlig eller usynlig ledetråd for øjets vandring rundt i et værk.

Kompositionsanalysens hovedformål er at identificere og forklare samspillet mellem og effekten af de kompositoriske principper i et visuelt fænomen.

Her følger nogle eksempler på, hvordan man kan anvende forskellige kompositionsprincipper for at opnå forskellige effekter i måden, et visuelt eller rumligt fænomen opleves på. De kan udmærket bruges - og bruges faktisk meget tit - i forskellige kombinationer. Vi skelner overordnet mellem tre modsætningspar inden for kompositionsanalyse:

1. *Statisk* over for *dynamisk* komposition.
2. *Hierarkisk* over for *additiv* komposition.
3. *Lukket* over for *åben* komposition.
4. *Beskæring*.

1. Statisk over for dynamisk komposition



Statiske og harmoniske kompositionsprincipper

Statiske eller *harmoniske* kompositionsprincipper definerer vi som principper, der skaber visuel balance, harmoni eller ro i et værk. Lad os se på nogle forskellige eksempler.

Horisontalkomposition

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

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

Man kan skelne mellem tre forskellige relationer mellem jord/hav og himmel:

- Den lave horisont
- Den høje horisont
- Middelhorisonten



J. van Ruisdael, *Kilden i skoven*, ca.1660. Olie på lærred, 99,7 x 129,2 cm



J. van Goyen, *Udsigt over Haarlem og Haarlemmer Meer*, 1646. Olie på træ, 34,6 x 50,5 cm

Vertikalkomposition



1. Perugino, *Korsfæstelsen med Jomfru Maria og helgener*, ca. 1482-1485. Olie på træ, 134 x 165,1 x 7,3 cm
2. Kompositionsskitse. Bemærk vertikalkompositionen og de modsatrettede bevægelser, der ophæver hinanden

Vertikale linjer skaber ofte en stærk fornemmelse af struktur og orden, når de dominerer i en billedflade. Arrangementet af de vertikale linjer 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 blot indikerer komplet stilstand, og andre gange er mere betydningsbærende eller symbolsk. Det er vist i de to korsfæstelsesmotiver ovenfor. Skitserne illustrerer, hvorledes en eller flere vertikale linjer kan fordeles forskelligt i billedfladen med forskellige effekt. I begge malerier er motivet *Kristi korsfæstelse*, og i begge er vertikalkompositionen dominerende. Alligevel opleves billederne forskelligt.

Selvom Peruginos maleri er symmetrisk komponeret, så man nærmest kan se de to billedhalvdele som spejlinger omkring midteraksen, er der alligevel en fin rytmisk variation, der resulterer i en vis billedbevægelse. Denne effekt skyldes de små modsatrettede cirkelbuebevægelser, som de fire stående menneskefigurer hver især danner. Oplevelsen af svag bevægelse er dog kun antydnet på grund af den stringente symmetri i den overordnede vertikalkomposition. Dermed ophæver alle bevægelser hinanden. Tilbage er kun en svag fornemmelse af en stille (melankolsk) rytme, der samler opmærksomheden om billedets hovedperson, den korsfæstede Kristus.



1. Friedrich, *Korset i bjergene*, 1807-8. Olie på lærred, 115 x 110 cm
2. Kompositionsskitse: I dette eksempel er ligevægten forrykket, men den vertikale akse ligger i det gyldne snit, som du kan læse mere om nedenfor. Lise Mark

I Friedrichs billede forskydes den bærende vertikale akse mod højre - men hvorfor "vælter" kompositionen ikke? Måske er det fordi den korsfæstede Kristus hænger med ansigtet mod venstre og derfor leder vores blik i samme retning? Eller måske handler det om kompositionsprincippet *Det gyldne snit*? Mere om dette nedenfor.

Det gyldne snit

Et proportionsforhold, der siden Renæssancen har været betegnet *Det gyldne snit*, *Den guddommelige proportion*, *Phi* og meget andet, dækker over et princip, der synes at have interesseret filosoffer, matematikere og kunstnere i århundreder og i nyere tid også reklame- og nyhedsmedier.

Der er mange stemmer, der har ytret sig om denne proportion siden Renæssancen, hvor matematikeren Luca Pacioli tillagde den en guddommelig signifikans i sin afhandling *Divina Proportione* fra 1509, illustreret af Leonardo da Vinci.

Flere af vor tids matematikere og historikere sår stærk tvivl om, hvad der er sandt og falsk i denne proportionshistorie. Der er dog ingen tvivl om, at mange kunstnere og kunstteoretikere har tillagt *Det gyldne snit* en helt særlig, universel og harmonisk skønhed og har søgt efter beviser for, at denne skønne proportion har været alment kendt og anvendt af arkitekter og kunstnere fra Antikken.

Der findes en - sikkert opdigtet - fortælling om, hvordan 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 mente at kunne identificere den skønneste opdeling af staven i to stykker. Ifølge legenden markerede langt størstedelen ikke stokkens midtpunkt, men netop det gyldne snit.

Man har endvidere ment, at Platon, Euklid og Pythagoras århundreder før Kristi fødsel studerede det gyldne snits proportioner og blandt andet betragtede det som et centralt princip i verdensordenen (i botanikken, i arkitekturen og i det menneskelige legemes proportioner).

Men det var først i Renæssancen, at man udnævnte proportionen til at være en *guddommelig* proportion, et skjult men ikke desto mindre grundlæggende princip bag universets synlige skønhed. Derfor kan det ikke undre, at man i billedkunsten siden Renæssancen 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 efter sigende naturligt søger i en billedflade, om det er i et nyhedsfoto, et maleri, på et website eller en fjernsynsskærm.

Matematikken kort



$$AC/CB = AB/AC$$

Illustration: Lise Mark

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

På illustrationen ovenfor er der to linjer, nemlig

AC (den røde) og **CB** (den blå).

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

Punktet C markerer dermed det gyldne snit i linjestykket.



Botticelli, *Bebudelsen*, 1485-92. Tempera og guld på træ, 19,1 x 31,4 cm

Da renæssancemaleren Sandro Botticelli malede *Bebudelsen* i 1485-92, var *Divina Proportione* endnu ikke udgivet. Men det kan næppe betvivles, at et bærende kompositionsprincip i maleriet er det gyldne snit. Som illustrationen viser, har Botticelli lagt mødet mellem den himmelske og den jordiske sfære i det gyldne snit. Det findes nemlig i den mur, bag hvilken Jomfru Maria, som hidtil har været lykkeligt uvidende om, at hun skulle føde Guds søn, befinder sig. Som i Friedrichs religiøse billede af *Korset i bjergene* kan man derfor også her argumentere for, at det gyldne snit ikke kun skaber kompositorisk ro, men også motivisk tillægges en guddommelig dimension.



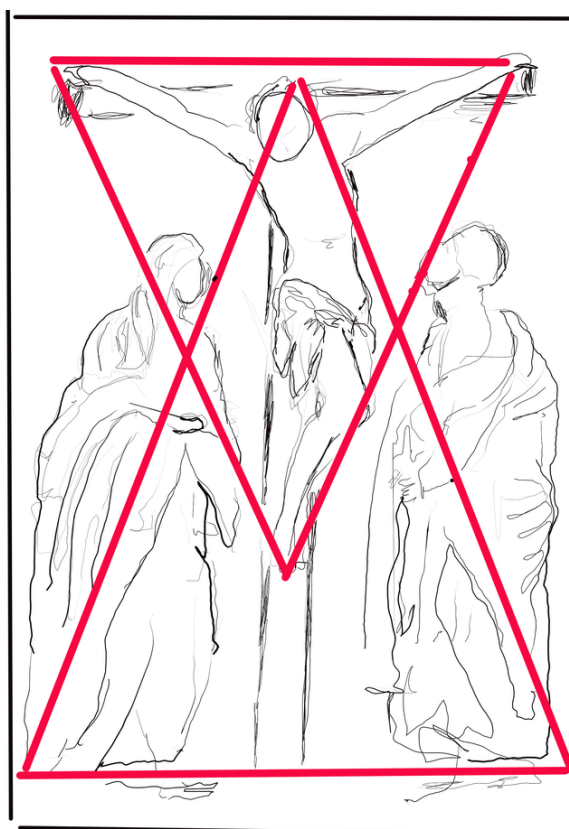
1. Rafael, *Alba Madonna*, 1510. Olie på træ. Diameter: 94,5 cm. National Gallery of Art, Washington/Andrew W. Mellon Collection
2. Kompositionsskitse. Lise Mark

Cirkelkomposition

Cirklen brugtes især i Renæssancens kunst til at visualisere et guddommeligt evighedsprincip, enten som en sluttet cirkelkomposition eller ved gentagelse af cirkelbuer med rytmiske forløb. Cirkelbuekompositionen kan typisk tilføre et billede en meget harmonisk "læserytme" og samtidig symbolisere guddommelighed eller evighed. I Rafaels cirkelformede maleri af Madonna med Jesus-barnet og Johannes Døberen understreger cirklerne personernes guddommelige herkomst, selvom maleren har placeret dem i et jordisk landskab. Det himmelske og jordiske smelter derved sammen og Madonna er i øjenhøjde med beskueren.

Trekantskomposition

Også den ligebenede eller ligesidede trekant signalerer harmoni og ikke mindst guddommelighed. Tænk for eksempel på Den Hellige Treenighed (Faderen, Sønnen og Helligånden) eller på fremstillinger af guddommelige personer som for eksempel Jomfru Maria, Johannes Døberen og Jesus. Sådanne hellige skikkelser vises derfor i Renæssancen typisk i trekantskompositioner.



1. Terbrugghen, *Korsfæstelse med Jomfru Maria og Johannes Døberen*, 1624-25. Olie på lærred, 154,9 × 102,2 cm
2. Kompositionsskitse. Lise Mark

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.

Dynamiske og disharmoniske kompositionsprincipper

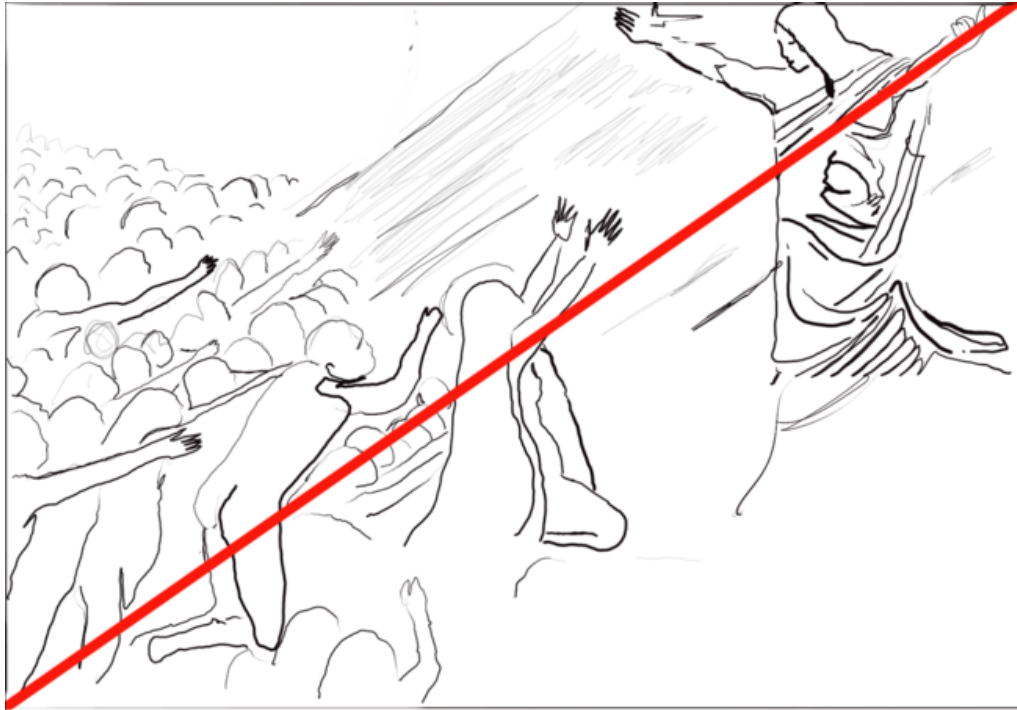
Selvom de ovennævnte eksempler på kompositionsprincipper alle resulterer i en vis grad af billedbevægelse og altså ikke er statiske, er bevægelserne stadig overvejende rytmiske og afbalancerede. Andre kompositionsprincipper anvendes til at skabe større dynamik og stærk fornemmelse af bevægelse, til tider bevægelse, der resulterer i et helt disharmonisk billedudtryk.

Herunder følger en oversigt over sådanne *dynamiske* kompositionsprincipper.

Diagonalkomposition



J. Skovgaard, *Kristus i de dødes rige*, 1891-94. Olie på lærred, 351,5 x 489 cm



Kompositionsskitse. Lise Mark

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 (som en slags matematisk vektor). Følgelig skaber diagonalen mere dynamik end horisontale eller vertikale linjer.

Når diagonalen udgør det bærende kompositionsprincip i et billede, er dens funktion typisk at fremhæve dramatik, bevægelse eller dybde/billedrum. Diagonalen kan altså arbejde både i to (drama, bevægelse) og tre dimensioner (dybde).

Eksemplerne her illustrerer forskellig brug af diagonalen med henblik på at skabe drama eller voldsomme rumeffekter i Barokkens malerkunst i 1600-tallet. At netop Barokkens kunstnere (for eksempel Caravaggio, Gentileschi 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 er - uanset om kunstneren arbejdede i katolicismens eller protestantismens tjeneste - at den fungerede som en slags religiøs propaganda med det formål at omvende beskueren (herunder menigheden, kirkegængerer) til den rette tro.

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

Ovalkomposition



Bloemaert, *Apollon og Diana straffer Niobe ved at dræbe hendes børn*, 1591. Olie på lærred, 203 x 249,5 cm. Statens Museum for Kunst, København



Rubens, *Phaetons fald*, cirka 1604/1605. Olie på lærred, med ramme 125,4 x 159,4 x 5,7 cm. National Gallery of Art, Washington/Patrons' Permanent Fund.

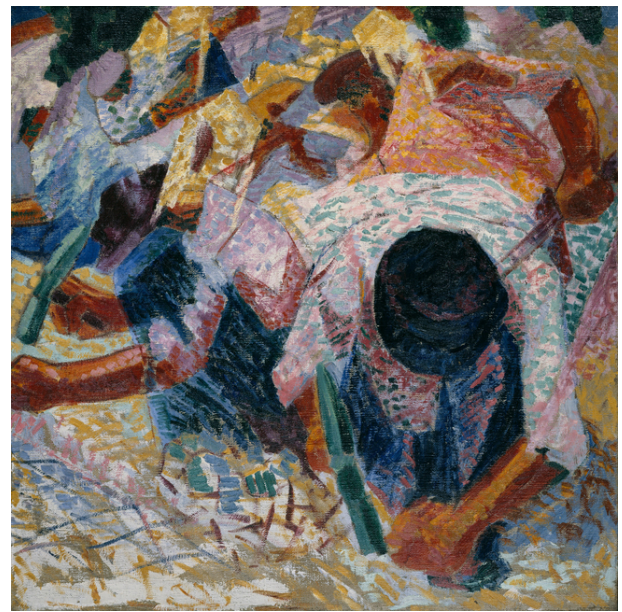
Ligesom diagonalen er en ret akse, der er trukket ud af sin statiske balance, er ovalen en cirkel, der er trukket ud af sin statiske balance. Dermed er diagonalen og ovalen nært beslægtede kompositionsprincipper.

Hvis ovalen placeres diagonalt i et billede, som i Rubens' maleri *Phaetons fald* intensiveres det dramatiske udtryk og graden af billedbevægelse, fordi ovalens længdeakse bliver en diagonal.

Ikke mindst af den grund bruges oval- og diagonalkompositioner ofte som primære kompositionsprincipper i billedudtryk, der ønsker at iscenesætte drama og ekspresiv bevægelse. For eksempel illustrerer Bloemaerts og Rubens' malerier henholdsvis en drabelig mordscene og Zeus' guddommelige straf til Apollons søn, Phaeton, efter at han har kørt vanvidskørsel i Apollons solvogn og forstyrret verdensordenen.

2. Hierarkisk over for additiv komposition

Ligesom man kan skelne mellem statiske og dynamiske kompositioner, kan man også skelne mellem hierarkiske og additive kompositioner.



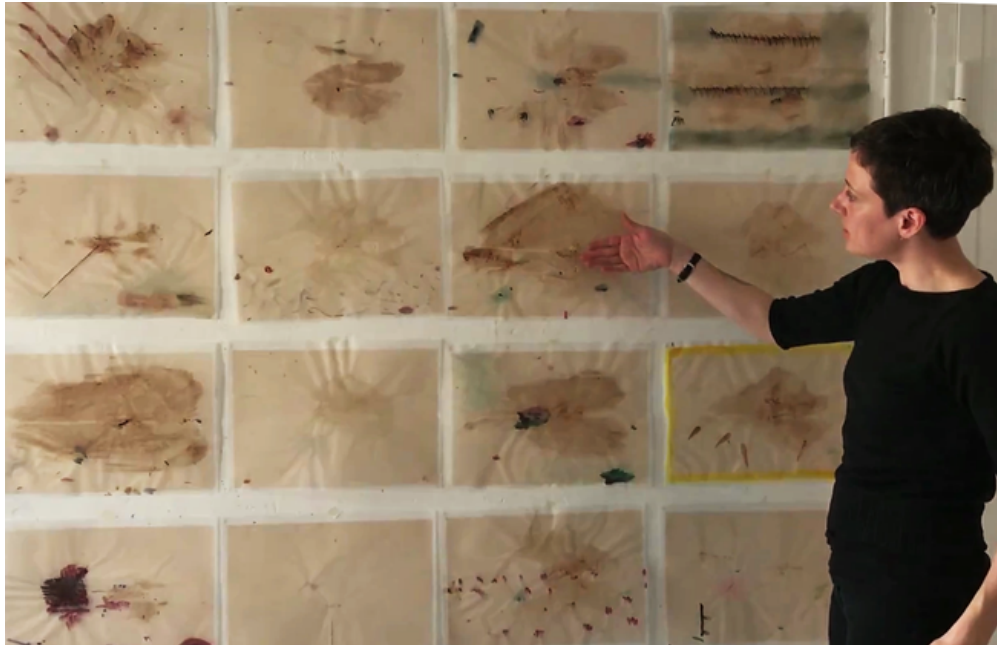
1. Rafael, *Alba Madonna*, 1510. Olie på træ. Diameter: 94,5 cm
2. Boccioni, *Brolæggerne*, 1914. Olie på lærred, 100 x 100 cm

Her handler det om, hvordan kunstneren ønsker at placere fokus i et billede: Skal man for eksempel hurtigt fokusere på ét bestemt fokuspunkt, eller ønsker kunstneren hellere, at vores blik skal fortsætte en vandring rundt i billedet uden egentlig at finde hvile?

I det første tilfælde taler man om *hierarkisk* komposition. I en rendyrket hierarkisk komposition er man ikke et øjeblik i tvivl om billedets fokuspunkt, og øjet drages typisk imod dette. For eksempel er der ikke tvivl om, at hovedmotivet er Madonna, Jesus og Johannes Døbereren i Rafaels maleri. Figurgruppen er klart i fokus i forhold til det omgivende landskab, og omgivelserne tjener blot som et slags scenetæppe.

I det andet tilfælde taler man om *additiv* komposition. I denne kompositionstype vandrer øjet typisk rundt i billedfladen uden helt at finde et hvilepunkt, som i

Boccionis futuristiske maleri, *Brolæggerne*. Her er de knælende, arbejdende brolæggere fragmenterede i en grad, så de nærmest går i ét med omgivelserne.



Stense Andrea Lind-Valdan foran sin serielle komposition, *Pan*, 2017. Kropsaftryk med menstruationsblod og sæd på millimeterpapir, bearbejdet.

I det sidste eksempel, som er en undertype af den additive komposition, udgør en hel serie af enkeltstående billeder ét samlet værk, der skal opfattes som en visuel helhed. For eksempel fortæller Stense Andrea Lind-Valdan, at hun aldrig kunne finde på at sælge billederne fra serien *Pan* enkeltvist, idet hun klart opfatter *Pan* som ét samlet værk.

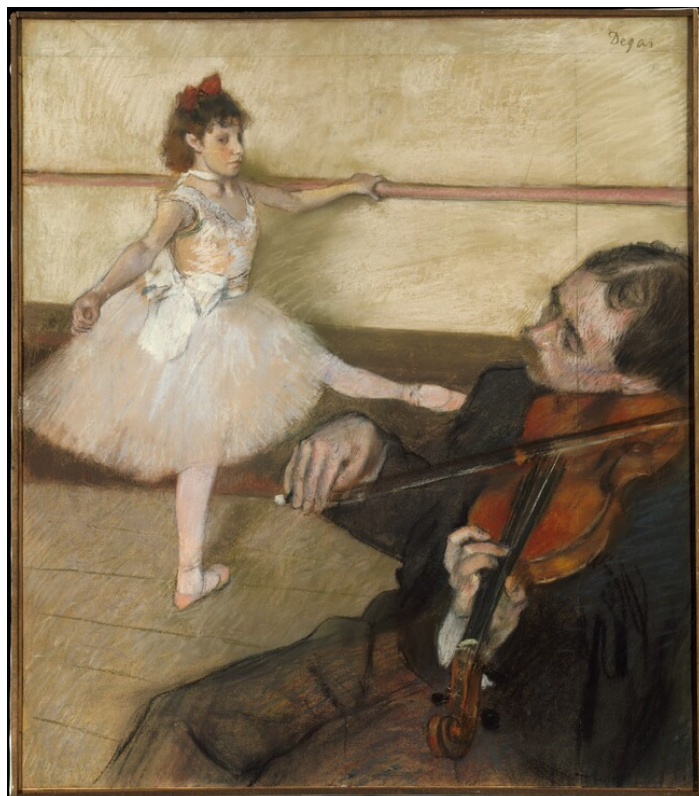
3. Lukket over for åben komposition



1. Rafael, *Tronende Madonna og barn med helgener*, ca. 1504. Olie og guld på træ, uden ramme, 169,5 x 168,9 cm
2. Rubens, *Den hellige familie med helgener*, 1630'erne. Olie på lærred, 176,5 x 209,6 cm

Det tredje og sidste modsætningspar, man kan analysere en komposition ud fra, er lukket vs. åbent kompositionsprincip. Ser man på Rafaels maleri *Madonna og barn med helgener* fornemmer man tydeligt, hvordan figurgruppen lukker sig om sig selv. Billedet virker nærmest indadvendt og koncentreret om sit eget centrum. Der er derfor tale om en *lukket* komposition, idet billedet ikke eksplicit inddrager beskueren som en del af værkets billedrum.

Ser man derimod på Rubens' *Den Hellige familie med helgener*, ses tydelige beskæringer i billedets forgrund til venstre og i billedets baggrund til højre, øverst. Ligeledes inviterer det snævre billedrum beskueren ind i et mere intimt scenarie, som man nærmest bliver en del af. Der er altså tale om et mere *åbent* kompositionsprincip.



Degas, *Danstimen*, ca. 1879. Olie på lærred, 64,5 x 56,2 cm

I Degas' *Danstimen*, ses en endnu mere åben komposition, hvor beskæringen af violinisten er så markant, at maleriet næsten synes at ligne et snapshot taget med et kamera. Dette gør, at vi som beskuerer nærmest er med i lokalet, hvor balletpigerne øver.

Et åbent kompositionsprincip har ofte voldsomme beskæringer, der netop skaber denne form for visuel inddragelse af beskueren. Desuden er de også ofte kombineret med et andet, ikke-kompositorisk element, nemlig øjenkontakt. Hvis en person således kigger direkte ud på beskueren, virker billedet åbent, selvom kompositionen ikke nødvendigvis er åben. Et eksempel kunne være Manets *Olympia* eller *Frokost i det grønne*.



Manet, *Frokost i det grønne*, 1862-63. Olie på lærred, 208 x 264 cm. Musée d'Orsay, Paris

Beskæring

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

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

Således kan et centreret (statisk) billede gøres mere dynamisk, hvis det beskæres, så balancen forrykkes og medvirker til at skabe spænding og dramatik.