

Perspektiver i kunsten

1

Opdagelsen af perspektivet i renæssancen

Vores oplevelse af rumlig dybde er nært forbundet med perspektivet. Så snart vi f.eks. ser ned ad vejen, går ned af en gang eller op af en trappe, oplever vi omgivelserne perspektivisk ved, at vi adskiller det nærtstående fra det fjerntliggende. Perspektivet kan i kunsten anvendes til at skabe dybde til et motiv på en billedflade som f.eks. et lærred eller et stykke papir, og på samme måde opfattes tv- og computerskærmens billede gennem denne tredimensionelle illusion.

Udviklingen af perspektivet fandt sted i Italien i renæssancen i 1400-tallet, hvor den italienske arkitekt Filippo Brunelleschi (1377-1446) og kunstteoretikeren Leon Battista Alberti (1404-1472) fandt frem til de grundlæggende matematiske regler for, hvordan et dybdeskabende perspektiv kan konstrueres ved hjælp af et forsvindingspunkt, som de indadførende linjer (orthogonalerne) mødes i. Der er derfor ikke tale om parallelle linjer, men linjer med hver deres hældning, som mødes i forsvindingspunktet.

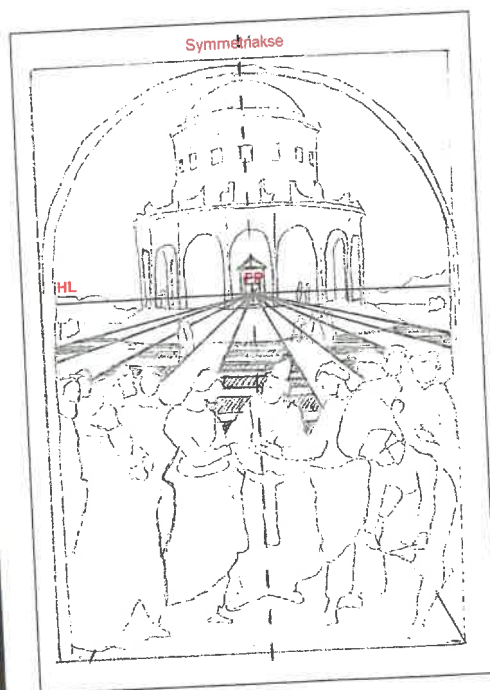
Albertis teori om centralperspektivet beskrev han i bogen "Om maleriet" fra 1435, som betød et nybrud inden for kunsten, idet man nu havde nøglen til at skabe et overbevisende og realistisk rum på en billedflade. Udviklingen af perspek-



*Interiør fra kirken
Santa Maria Novella
med indtegnede
perspektivlinjer, Firenze,
færdigbygget i 1470 af
Leon Battista Alberti*

T.v.: Rafael: Marias
bryllup, 1504, olie på
træpanel, 170 × 118
cm, Pinacoteca di
Brera, Milano

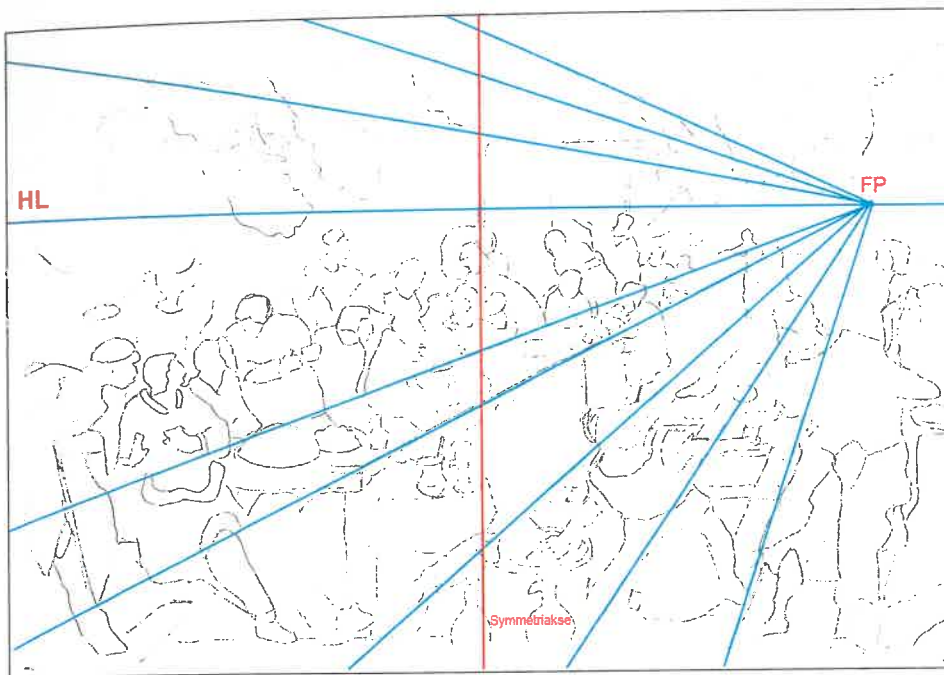
T.h.:
Kompositionstegning
med optegnede
perspektivlinjer,
horisontlinjer og
forsvindingspunkter



tivet skete samtidig med, at renæssancemalerne ønskede at male mere realistiske figurer i deres omgivelser. Dette havde ikke været målet for middelalderens kunstnere, da afbildningen af religiøse personer mere havde en symbolsk karakter, mens de omgivelser, de befandt sig i, var underordnede. I renæssancen blev omgivelserne altså tillagt større interesse, og for at gengive dem mest muligt realistisk anvendte man det lineære perspektiv. Det var især nyttigt, når man ville afbilde et

Jacobo Tintoretto:
Den sidste nadver,
1592-94, olie på
lærred, 365 × 568
cm, San Giorgio
Maggiore, Venedig





Kompositionstegning
over Tintoretto's
maleri

rum eller en gade med bygninger, idet de lige linjer, som især findes i arkitekturen, er nemmere at tegne end krumme og slyngede linjer.

Anvendelsen af perspektivet kom snart til at danne mode blandt renæssancens kunstnere, hvor mange værker undersøgte rammerne for, hvor realistisk man kunne skabe en malet virkelighed ud fra det lineære perspektiv. På maleriet af kunstneren Rafael (1483-1520) ses den bibelske scene med Marias bryllup med Josef omgivet af præsten i midten og fem mandlige og fem kvindelige gæster på hver sin side af brudeparret. Perspektivisk har Rafael skabt et blik indadtil, hvor alle indad førende linjer mødes i et punkt i midten (forsvindingspunktet), der er placeret i døråbningen i det runde kapel, som Rafael frit havde opdigtet. Dybden fremhæves og afstandsbedømmelsen gøres nemmere ved, at alle figurer på maleriet er placeret på vandretløbende bånd i forgrunden og længere inde i billedet, og at fliserne er afbildet i et ensartet, firkantet mønster, der leder blikket indad. Da der i billedet kun er ét forsvindingspunkt, som ligger i midten af billedfladen, kalder man denne form for perspektiv for centralperspektiv. Virkningen af centralperspektivet og den symmetriske placering af figurerne gør, at det opfattes meget harmonisk, afbalanceret og roligt. Forgrundens figurer, der ser ud mod én, gør sammen med perspektivet motivet realistisk for beskueren samtidig med, at det også fremstår idealiseret og religiøst.

Videreudviklingen af perspektivets muligheder

Centralperspektivets opdeling af billedfladen passede godt til højrenæssancens malere som f.eks. Rafael, da det skabte symmetri og orden i motivet. Omkring 1550 blev renæssancen som stilart afløst af en anden stil, kaldet manerismen, hvor en yngre generation af kunstnere som bl.a. Jacopo Tintoretto (1519-1594) øn-

skede at skabe mere dramatiske og levende billeder ved bl.a. at bruge perspektivet på en ny måde.

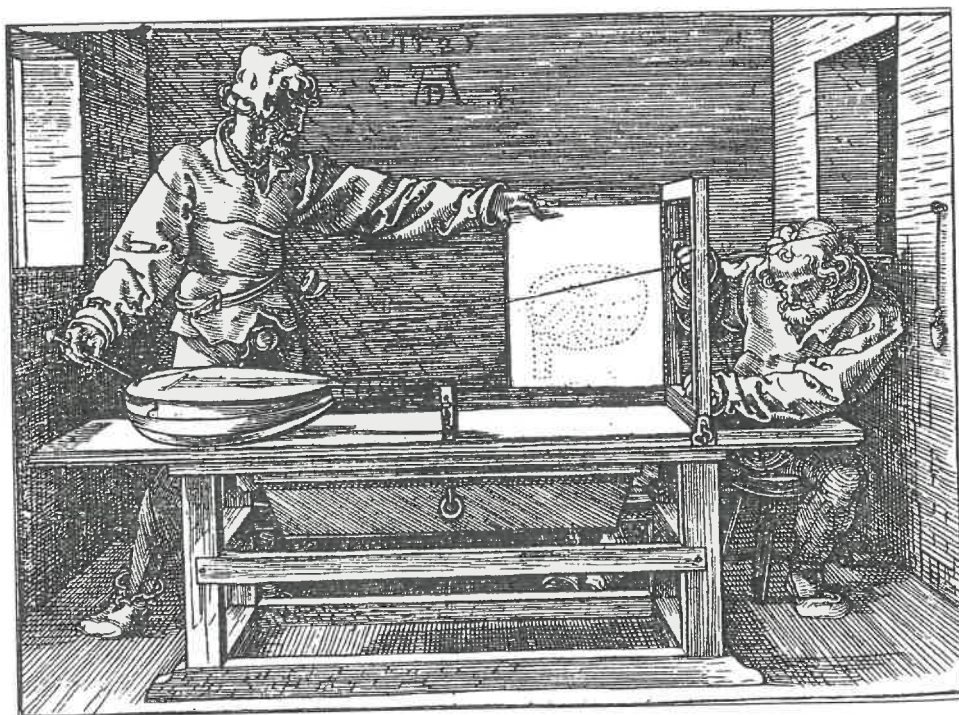
På Tintoretto's maleri "Den sidste nadver" fra 1592-94 ses i midten af billedet Jesus, der spiser sit sidste måltid sammen med sine disciple. Tintoretto har som noget nyt malet bordet som en diagonal i billedfladen med forsvindingspunktet i højre side og placeret menneskene og genstandene indadtil i billedet, hvilket samlet skaber et perspektiv. Jesus er stadig placeret centralt ved bordet med den mest oplyste glorie omkring sig, men han er nu relativt langt inde i billedrummet, hvilket gør hans figur lille og let at overse. Derimod fylder de tre tjenere og hunden, der er indeholdt i en trekant i billedets nederste højre hjørne, forholdsvis meget, uden at disse figurer har nogen bibelsk betydning. Generelt står mange af figurerne i billedet i fordrejede positurer, der giver billedets elementer en bevægelse og asymmetri.

Tintoretto's maleri rummer samlet en modsætning mellem det religiøse og det verdslige, og ved sammenblandingen af Jesus, disciplene og tjenerne, virker forholdet i det dunkle rum uklart og turbulent. Den kompositoriske forskel mellem Rafaels og Tintoretto's malerier kunne ikke være større: Hvor Rafaels billed er symmetrisk opbygget omkring et centralperspektiv og et klart lys, der gør det muligt at se horisontens fjerne bjerge, er Tintoretto's perspektiv forskudt, og perspektivlinjerne i det svagt oplyste rum ender i et sort mørke.

De forskellige former for perspektiviske virkemidler

Det lineære perspektiv, som Alberti havde beskrevet, kunne anvendes til at male bygninger perspektivisk, men hvordan skulle man male f.eks. en menneskekrop eller blot et musikinstrument som en lut i forkortning, når den ene ende af instru-

Albrecht Dürer: En kunstner i færd med at tegne en lut, 1525, træsnit, Museum of Modern Art, New York



mentet er tættere på beskueren end den anden? Selv for det træned øje var det svært at aftegne disse former, og derfor udviklede den tyske kunstner Albrecht Dürer (1471-1528) efter studieture til Italien en praktisk teknik hertil, som er illustreret på hans træsnit.

Lutten ligger på bordet, mens en hjælper holder en pind med en snor forbundet forskellige steder på den. Snorens højde på bagvæggen er afstemt efter kunstnerens synsvinkel. Kunstneren, der er placeret ved bordenden, ser hvor snoren krydser rammen, der er inddelt i et gridnet, hvorefter lærredet klappes i rammen, og kunstneren sætter en prik. Dette gentages, for at kunstneren til sidst kan forbinde de mange prikker på lærredet. Fremgangsmåden forekommer muligvis lidt besværlig og langsommelig, men viser hvor store bestræbelser renæssancens kunstnere gjorde sig for at afbilde personer og genstande perspektivisk korrekt.

Igennem 1600- og 1700-tallet udvikledes perspektiviske virkemidler, så man kunne få en fornemmelse af selv at være på stedet eller at kunne gå ind i landskabet. Graden af dybde og realisme var afgørende i forbindelse hermed. Maleren Giovanni Antonio Canal (1697-1768), også kaldet Canaletto, var fra Venedig og malede igennem hele karrieren imponerende prospekter af fødebyen med dens kanaler, kirker, paladser og huse direkte ud til vandet. På maleriet "Indsejlingen til Canal Grande" fra 1730 ses i forgrunden et antal gondoler og sejlskibe, der lidt tilfældigt er spredt på vandet. Til venstre ses den store barokkirke Santa Maria della Salute, mens en række karakteristiske huse fra Venedig er placeret i højre side.

Perspektivisk anvender Canaletto overlappning, idet bådene i forgrunden overlapper hinanden og mellemgrunden, mens brugen af gradienter ses ved, at Canaletto har malet en samling både længere inde i billedet. Canaletto anvender også det lineære perspektiv ved, at molens linjer i højre og venstre side ender i forsvindingspunktet, der er placeret til højre neden for midten. Det atmosfæriske



*Canaletto:
Indsejlingen til Canal
Grande, Venedig,
1730, olie på lærred,
49,5 × 72,5 cm,
Museum of Fine Arts,
Houston*

perspektiv ses ved, at forgrunden er fuld af detaljer, klare farver og store farvekontraster, mens baggrunden domineres af himlen og skyerne, og at silhuetten af byen antydes uden alt for stor detaljerighed. Canaletto beskærer værkets motivedele ved, at bygningerne og bådene ikke ses i fuld udstrækning, hvilket gør billedet levende. Bådsmændenes røde huer er desuden med til at antyde en vis form for farveperspektiv.

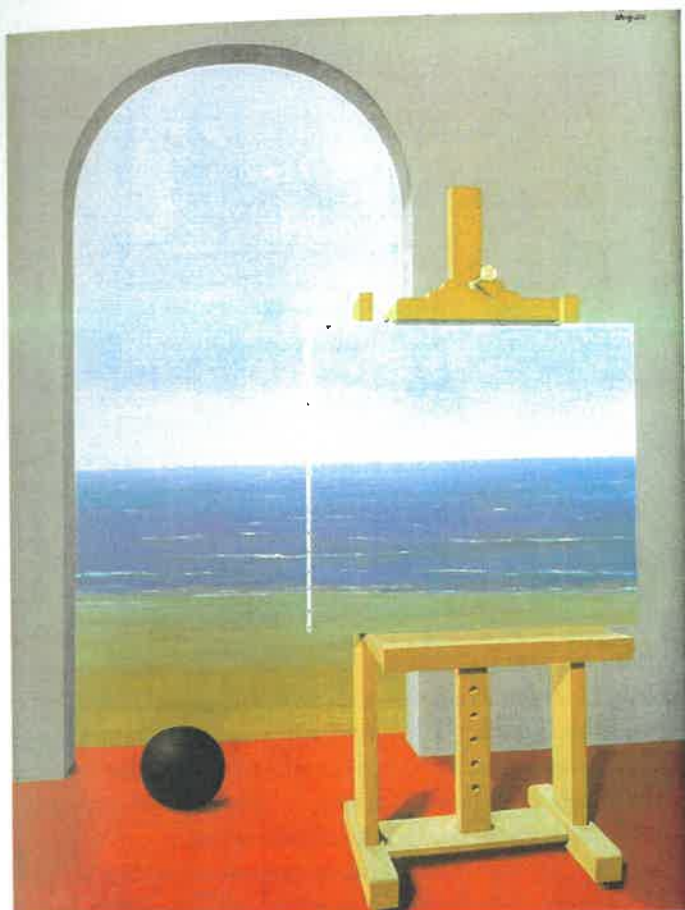
Canalettos prospekter blev især blandt engelske kunstsamlere meget efterspurgt pga. deres detaljerighed, der næsten lignede et forgyldt postkort af Venedig. Selvom Canalettos værker ofte blev til på baggrund af skitser, han udførte på stedet, var der tale om opdigtede billeder, hvor han frit kunne indplacere mennesker og både i forgrunden, så snart den perspektiviske ramme var på plads.

Skema over perspektiviske virkemidler:

Fagbegreb:	Beskrivelse af den rumskabende virkning:
Overlapping	Overlapping beskriver at en figur delvist dækker en anden figur. Den figur, der kun ses delvist, er derfor længere væk fra øjet end den øvre figur. Overlapping blev anvendt allerede i middelalderen og skaber et begrænset perspektiv.
Det lineære perspektiv	Det lineære perspektiv giver dybde til et billede ved indadførende linjer, der mødes i ét eller flere forsvindingspunkter. Denne form for perspektiv blev udviklet i renæssancen.
Gradienter	Angiver en dybde i et maleri ved at sammenlignelige figurer bliver gradvist mindre, jo længere væk de befinder sig fra forgrunden.
Det atmosfæriske perspektiv	Denne form for perspektiv anvendes bl.a. inden for landskabsmaleriet, hvor himlen længst væk fornemmes som mere sløret. Ligeledes vil figurer længst væk være mindre kontrastfulde i forhold til dem tæt på.
Repoussoir	En ekstrem form for overlapping, der gør dybdevirkningen større ved, at en figur f.eks. et træ eller et gardin i forgrunden, kun ses i udsnit og beskæres af billedkanten.
Farveperspektiv	Fremkommer ved det forhold at varme farver (orange, rød, gul) optisk trækker frem i forhold til kolde farver (lilla og blå). Farveperspektivet i et landskabsmaleri vil derfor ofte være opbygget med varme farver i forgrunden, grøn i mellemgrunden og kolde farver i baggrunden.

Modernismens opløsning af perspektivets regler

Indtil slutningen af 1800-tallet anvendte malere som regel perspektivet, da man betragtede det som den logiske form for gengivelse, der i høj grad efterlignede vores oplevelse af virkeligheden. Modernismen, der dækker over stilretninger



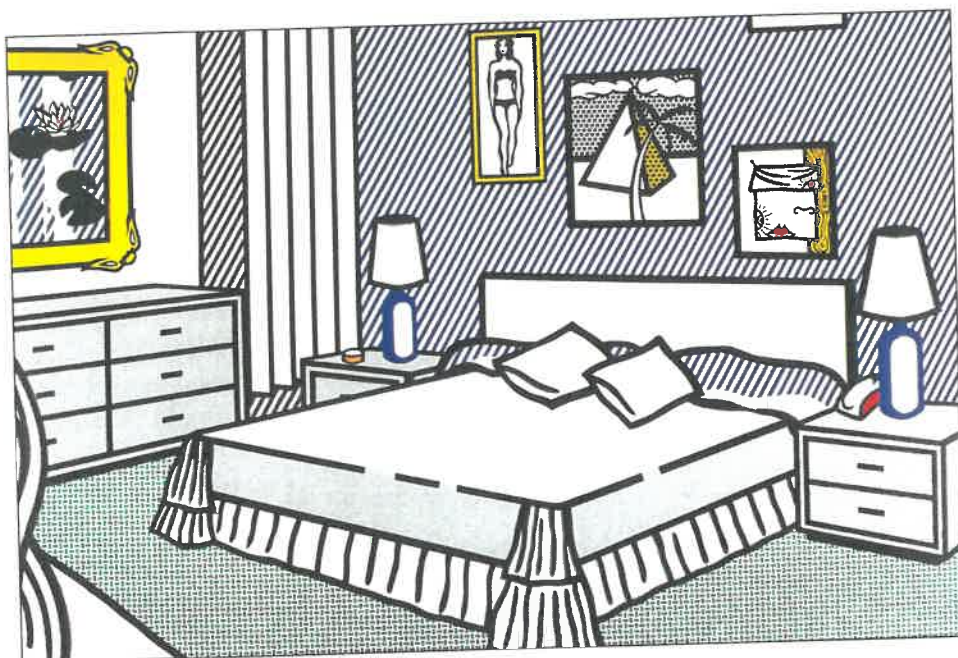
René Magritte: Det menneskelige vilkår, 1935, olie på lærred, 100 × 81 cm, privat samling

som bl.a. postimpressionismen, futurismen, surrealismen og kubismen brød med denne brug af perspektivet, idet man ikke længere ønskede at male virkeligheden mimetisk. I stedet ville modernisterne tillægge billedet noget nyt. For kunstnere som Pablo Picasso (se side 41) blev perspektivets regler og realisme en slags spændetrøje og denne form for kunst et øjenbedrag, som han ønskede at bryde med ved at vende tilbage til at male todimensionelt eller perspektivisk ukorrekt.

Tilsidesættelsen af perspektivet fandt sted, samtidig med at man gik væk fra at male realistisk og i højere grad dyrkede det abstrakte og fladebetonede formsprog. Forskellige kunstnere efter Picasso skrællede flere og flere lag af de perspektiviske virkemidler, så man nærmede sig et nulpunkt, hvor maleriet kom til at bestå af en farveflade. Særligt kendte eksempler blev Kazimir Malevitjs hvidt kvadrat på hvid baggrund fra 1918 og Yves Kleins blå monokrome malerier fra 1960erne.

Andre kunstnere som f.eks. belgieren René Magritte (1898-1967) arbejdede fortsat med perspektivet, men hans værker udfordrer vores syn på maleriet som en repræsentation af noget virkeligt. I maleriet "Det menneskelige vilkår" fra 1935 ses en åbning i en murværk, hvorigennem man ser en strand, et hav og en himmel. I højre side af forgrunden står et staffeli med et identisk billede af udsigten over stranden og havet. På tærsklen mellem det ydre og det indre ligger en sort kugle, et symbol på kunstnerens tyngende arbejde med at skabe et øjenbedrag på den hvide

Roy Lichtenstein:
*Interiør med
Åkander*, 1991, olie
og akryl på lærred,
320 × 455 cm, Tate
Modern, London

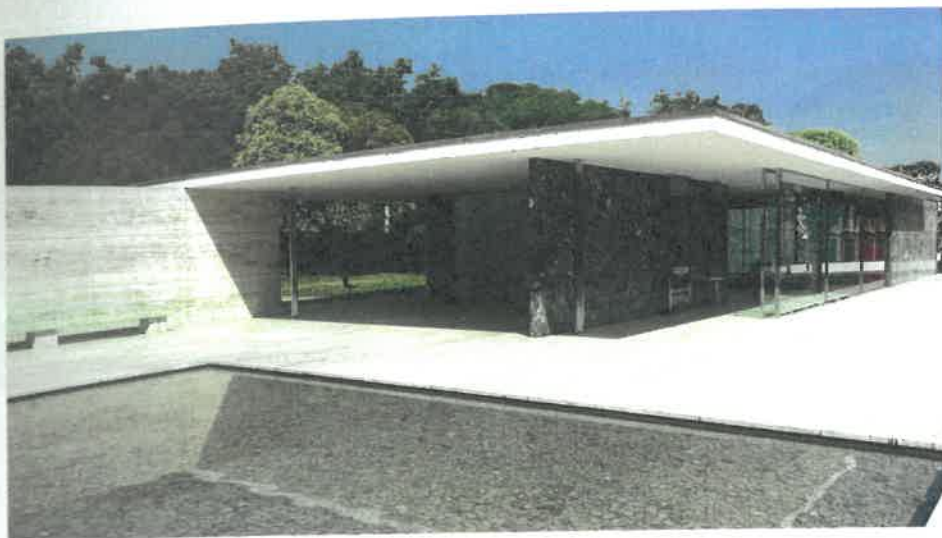


maleoverflade. Magrittes surrealistiske syn på kunsten som noget uvirkeligt kom på samme måde til udtryk hans mest kendte maleri af en pibe, idet der ikke var tale om en ægte pibe, men et billede af en pibe.

Amerikaneren Roy Lichtenstein (1923-1997) skabte fra 1960erne popkunstværker med udgangspunkt i stilen og motiverne fra de tegneserier, han havde læst som ung, og som generelt var en del af efterkrigstidens populærkultur i USA. Lichtenstein var ligesom Magritte bevidst om, at brugen af det matematiske perspektiv ville trække maleriet i en realistisk retning, som stod i modsætning til hans egen popkunststil. Lichtenstein havde i lang tid malet interiørbilleder fra sit eget atelier og sent i karrieren begyndte han at male interiørs, som han fandt inspiration til i reklame- og boligindretningsblade. Ofte er billederne i enorme formater, således at man kan få fornemmelsen af at kunne træde ind i Lichtensteins tegneserieunivers.

I Lichtensteins værk af et soveværelse anvender han bevidst en form for perspektiv, der bryder med Albertis perspektivregler, idet konturlinjerne ved sen-gen og kommoden ikke altid ender i et forsvindingspunkt men flere steder løber parallelt med hinanden. Virkningen er, at man på samme tid får en fornemmelse af flade og dybde. Fladerne på billedet fyldes ud med farver som rød, gul, blå, knæk-kede farver som lyseblå og grå eller hvid og sort. Ligeledes veksler malemåden mellem farveflader, skraveringer og prikker.

Lichtensteins værker spiller i høj grad på, at den menneskelige hjerne nemt genkender konturerne af genstande og rum, selvom han blot har malet en simpel form uden realistiske skygger og detaljer. Vi kan f.eks. genkende en lampe i billedet, uden at lampen behøver at blive malet med detaljer. Beskuerens øje ville altså gerne snydes til at tro på det, man ser, og Lichtensteins værker viser, hvor enkelt dette kan gøres. Forenklingen af formerne og genstandene i rummet, får interiøret til næsten at virke hjemligt og rumligt, hvilket virker sjovt modsætningsfuldt i forhold til popkunststilen.



*Mies van der Rohe:
Barcelona Pavillonen,
1929 (afmonteret),
genskabt i 1986,
Barcelona*

Arkitekturens brug af perspektivtegningen

Hvor den avantgardistiske moderne kunst i lang tid har haft et tvetydigt forhold til brugen af perspektivet, har man inden for arkitekturen altid arbejdet med at tegne, formgive eller fotografere bygninger, så man får den bedst mulige fornemmelse af arkitekturens rum og dimensioner i forhold til højde, bredde og længde. Perspektivet har i mange sammenhænge også været med til at fremhæve en bygnings størrelse og bragt en orden, rytme og harmoni i facadeinddelingen med placeringen af døre, vinduer, søjler mm.

Modernismens arkitekter anvendte det lineære perspektiv til at konstruere deres bygninger ud fra rette linjer. Modernismens bygninger var ofte firkantede i grundplanen, havde flade tage og havde rene overflader af cement, mursten og glas. Dette var udtryk for, at arkitekterne ville gøre bygningerne moderne, rationelle og retlinede i modsætning til tidligere byggeri, hvor man havde dyrket forskellige former for udsmykning. De modernistiske træk gør sig også gældende



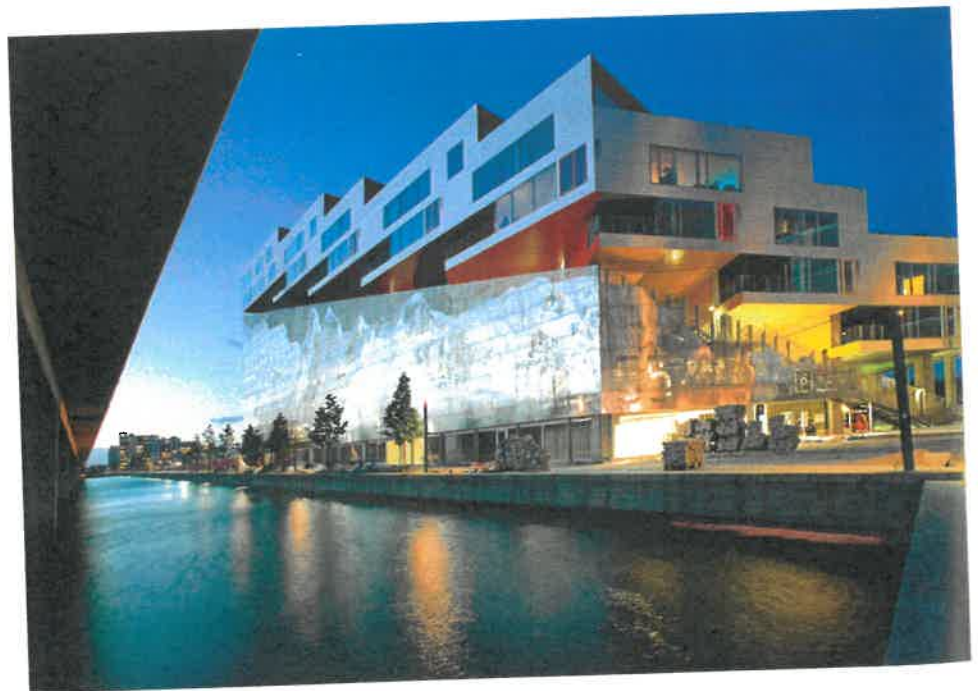
*Zaha Hadid:
Kulturcentret Heydar
Aliyev Centret, Baku,
Aserbajdsjan, 2012*

ved den hollandske arkitekt Mies van der Rohe (1886-1989) Barcelona Pavillion fra 1929. Pavillionen blev fra starten beundret af andre arkitekter for den skarpe, rette linjeføring og blanke stenoverflader, der signalerede luksus og en moderne livsstil. Mies van der Rohes stringente arkitektur fik i 1960erne sammen med Le Corbusiers arkitekturteorier stor indflydelse på parcelhus- og højhusbyggeriet i Vesteuropa.

I 1990erne blev arkitekturens formgivning revolutioneret ved, at arkitekterne begyndte at tegne bygningerne på computer. Herved kunne arkitekten lave en overbevisende tredimensionel fremstilling af byggeriet, selv om formerne var fragmenterede eller organiske, hvilket bl.a. ses indenfor stilarterne dekonstruktivisme eller blob-arkitektur. Vi får f.eks. en rumlig oplevelse af den irakisk-britiske arkitekt Zaha Hadids (1950-2016) slyngede og flydende bygningskonstruktion af kulturcentret i Aserbajdsjans hovedstad Baku, men uden brug af det lineære perspektiv. Virkningen er, at arkitekturen virker levende, fantasifuld og organisk blød i modsætning modernismens skarpe kanter og vinkler, ligesom der er sket en adskillelse af bygningens ydre formgivning og rummenes funktion i modsætning til modernismens rationelle bygningskonstruktion.

Mange arkitekter veksler i dag mellem at anvende lige linjer og organiske former alt afhængig af bygningernes placering, funktioner og udformning. Nymodernismen og andre arkitektoniske stilretninger er derfor ikke ensbetydende med en direkte tilbagevenden til modernismens kassebyggeri, og flere byggerier som f.eks. boligbyggeriet VM-Bjerget i København af den danske arkitekt Bjarke Ingels (1974-) indeholder flere drej af bygningskroppen og vinkler, således at perspektivlinjerne ikke bliver for dominerende, og nye vinkler opstår. VM-Bjerget indeholder 80 lejligheder med tagterrasser, parkeringskælder fordelt på elleve etager, og det blev i 2008 kåret som verdens bedste boligbyggeri.

*Bjarke Ingels
Group: VM-Bjerget,
Ørestaden i
København, 2008*



Perspektivet i samtidskunsten

Perspektivet har stadig en betydningsfuld rolle i kunsten, men på samme måde som i arkitekturen, er det op til kunstneren at vurdere, hvor stor en rolle rumligheden i et værk skal spille. Den danske kunstner Anette Harboe Flensburg (1961-) er en af de samtidskunstnere, der gentagne gange har arbejdet med perspektivet i sine malerier.

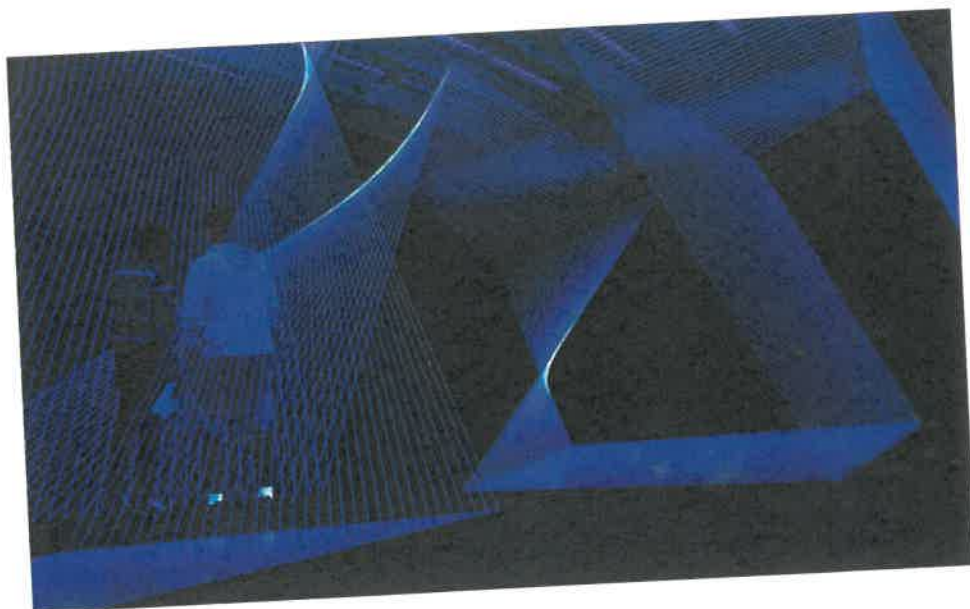
I maleriet *Down the Corridor* fra 2012 ses en enkel og anonym gang med en række plader, der leder øjet hen mod lyset i døråbningen inde i billedet. Forsvindingspunktet er forskubbet en smule mod højre, hvilket kompositorisk får billedet til at virke mindre konstrueret end det helt klassiske centralperspektiv fra renæssancen. Pladerne, der er stillet skråt op mod væggene, og som bøjer en smule, bryder med de rette linjer i kompositionen. Kontrasterne mellem lys og skygge og gradueringer af farverne appellerer sammen med perspektivet til øjet og skaber et varieret synsindtryk af rummet. For Anette Harboe Flensburg spiller brugen af perspektivet i gengivelsen af et rum derfor stadig en central rolle.

Installationskunsten har siden 1990'erne været et medie, som flere kunstnere har valgt at udtrykke sig igennem. Installationskunsten er karakteriseret ved, at det er et rumligt kunstværk, hvor vægge, gulve og lofter tages i brug, og hvor genstande, lyde, lys og video kan indgå. Oplevelsen af værket og rumligheden opnås ved, at museumsgæsten kan gå ind i installationen og nogle gange interagere med værket. Den koreanske fødte kunstner Jeongmoon Choi (1966-) arbejder i sine installationskunstværker med linjer og geometriske inddelinger af rummet, hvor beskueren træder ind i noget, der kunne minde om pausebilledet på en computerskærm, altså et højteknologisk univers præget af computerens indre logik. De parallelle linjers taktfulde orden, og linjernes brydning i vinkler og drej gør værket interessant at betragte og bevæge sig i. Selvom værket er højteknologisk i sit



Anette Harboe
Flensburg: *Down the
Corridor*, 2012, olie
på lærred,
180 × 260 cm,
Rosborg Gymnasium
& HF

*Jeongmoon Choi:
Invisible – Fold,
2015, tråd og
uv-belysning, 200
kvadratmeter, Oscar
Niemeyer Museum,
Curitiba, Brasilien*



udtryk, er der tale om installationer, som kunstneren meget lavpraktisk skaber ved at spænde bomuldsgarn op med søm, mens den fluorescerende farve opnås ved at belyse trådene med ultraviolet-lys.

En anden installationskunstner, der igennem karrieren har arbejdet med den menneskelige opfattelse af rum og lys, er amerikaneren James Turrell (1943-). I værket "Breathing Light" fra 2013 er rummets afgrænsninger udvisket af et jævnt, afskærmet lys, der projekteres ud fra bagvæggen. Beskueren har derved svært ved at orientere sig om rummets størrelse og afgrænsning ud fra det gængse lineære perspektiv men oplever omgivelserne på en anden måde. Oplevelsen af at befinde sig i rummet alene er nærmest meditativ, mens oplevelsen af perspektiv opstår, når der er flere mennesker i rummet på samme tid, hvorved man har mulighed for at afstandsbedømme, mens man samtidig gøres opmærksom på andres og ens egne bevægelser i rummet.

*James Turrell:
Breathing Light,
2013, LED lys i et
rum med variable
dimensioner, Los
Angeles County
of Art*

