

I dette kompendium finder du teoritekst om 2D formal-analyse inddelt i fire emner:

1. komposition
2. lys (og skygge)
3. farver
4. rum (og flade)

Litteraturliste:

Lys / skygge teori:

Kunsten Stemmer, iBog af Lise Mark, Systime, 2022, <https://kunstensstemmer.systime.dk/>, (afsnit A 1.3 Lysanalyse / A 1.4 Rumanalyse, lys / skygge, skravering)

Farver:

Billedets formsprog af Lise Gotfredsen, Gads Forlag, 2001, omskrivning af s. 197-198

Kommunikation / it C, iBog af Peder Meyhoff, Systime 2022, <https://kommitc.systime.dk/>, (afsnittet Farveteori)

Rum:

Fakta-ark med rum-analysetermer (ukendt)

Billedkunst, Metode – kronologi – tema, af Scheel Andersen og Laursen, Systime, 2006, s. 23-26

Eget PPT med billedeksempler og øvelser til rum og dybdeanalyse (10 slides)

Komposition:

Fakta-ark med kompositions-analysetermer (ukendt)

Virkemidler i reklamer, film og kunstabilleder, af Jørn Ingemann Knudsen, systime 2010, afsnit: "Symmetrisk komposition"

Kunsten Stemmer, iBog af Lise Mark, Systime, 2022, <https://kunstensstemmer.systime.dk/>, (afsnittet A.1.1 kompositionsanalyse)

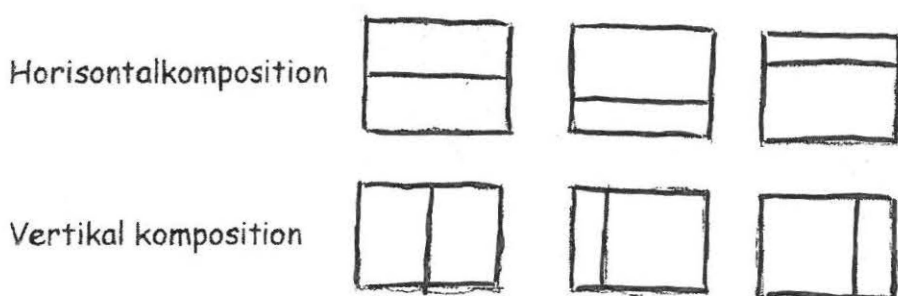
"SE DIG FOR – 100 hverdagsmotiver" af Christina Bruun Olsson, Byens Forlag, 2019, omskrevet udgave af praktisk øvelse i statisk / dynamisk foto

Komposition

Komposition

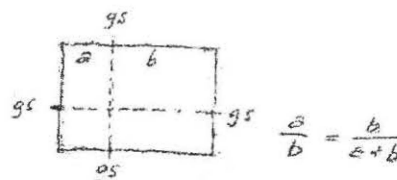
Når vi taler om komposition i et billede, så taler vi om den måde billedelementerne er organiseret i fladen på. Dvs. den måde farver, former og linier er struktureret på lærredet. Den strukturering sker ikke tilfældigt men er styret af bestemte overordnede ideer, som i sidste ende, på den bedste måde, formidler billedets indholdsmæssige fokus og idé og som tilfredsstiller et evt. behov for klarhed, balance og overblik. Den kan ligge mere eller mindre skjult, men fungerer som ledetråd for øjets vandring rundt i billedfladen i dets forsøg på en afkodning. Her følger nogle tommelfingerregler for aflæsning af et billedes hovedstruktur (de kan udmærket bruges i kombination!):

1. STATISK / HARMONISKE KOMPOSITIONSPRINCIPPER: statisk balance



Det gyldne snit

"Det gyldne snit" eller "Den guddommelige Proportion" spiller en overordentlig vigtig rolle i kunsthistorien. Helt fra antikken og op til i dag har kunstnere, arkitekter og filosoffer interesseret sig for denne proportion. Med renæssancens fornyede interesse for antikken (Platon), fik proportionslæren (Euklid) en overordentlig stor betydning. Man hævdede, at der var en matematisk basis for kunst og æstetik og at denne proportion var et udsagn fra Gud om universets fuldkomne harmoni.



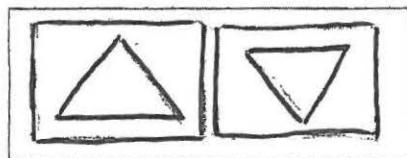
liniens længde $\times 0,618 = gs$ 5:8

Cirkelkomposition



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

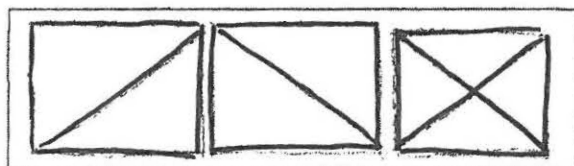
Trekantskomposition



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 Døberen og Jesus. Sådanne helgenskikkelser vises derfor i renæssancen typisk i trekantskompositioner.

2. DYNAMISK/UHARMONISKE KOMPOSITIONSPRINCIPPER: Dynamisk balance

Diagonalkomposition



Diagonalkompositionen er jo egentlig blot en ret linie, der er trukket ud af balance, og det bevirker, at den er langt mere dynamisk end den lodrette, eller vandrette, akse. I billedkomposition kan den dels signalere bevægelse og dramatik, dels virke dybdeskabende. Dvs. diagonalen kan have en slags dobbeltvirkning - én i fladens opbygning, men også en i (billed)rummets.

Ovalkomposition



Ovalen er egentlig blot en cirkel, der er trukket i for at øge dynamikken og bevægelsen, og stilles ovalen oven i købet *diagonalt* i billedfladen, forstærker den typisk udtrykket af dramatik og bevægelse. Derfor er ovalen, som diagonalen, et yndet kompositionsprincip i barokkens teatraliske, følelsesbetonende kunst.

Hyperbelkomposition



Hyperblen kombinerer diagonalens bevægelse med cirkelens rytme. Når den følger læseretningen som her og oven i købet er faldende, har den et udpræget glidende rytmisk tidsforløb i sig.

3. BEVIDST DISHARMONISKE KOMPOSITIONSPRINCIPPER: ustabilitet og ubalance

Hvor alle ovennævnte kompositionsprincipper har en vis form for balance, hvad enten den er statisk eller dynamisk. Man kan imidlertid nemt forestille sig en kunstner, der helt bevidst ønsker at beskrive et kaotisk eller uoverskueligt billedunivers, hvor netop ustabiliteten bliver det bærende kompositionsprincip. Sådanne kompositioner benytter sig af mange væltende, snoede eller zigzaggende linier på kryds og tværs i varierende mængde, afhængigt af kunstnerens temperament eller ønske med billedet. Nogle eksempler på ustabile figurer, der tit optræder i sådanne kompositioner er fx:

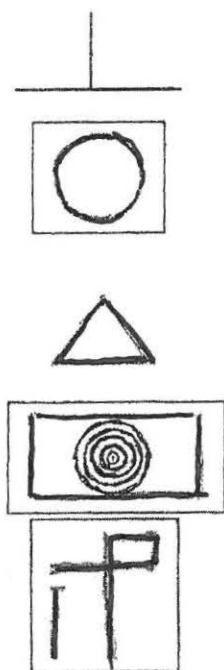


Serpentinata

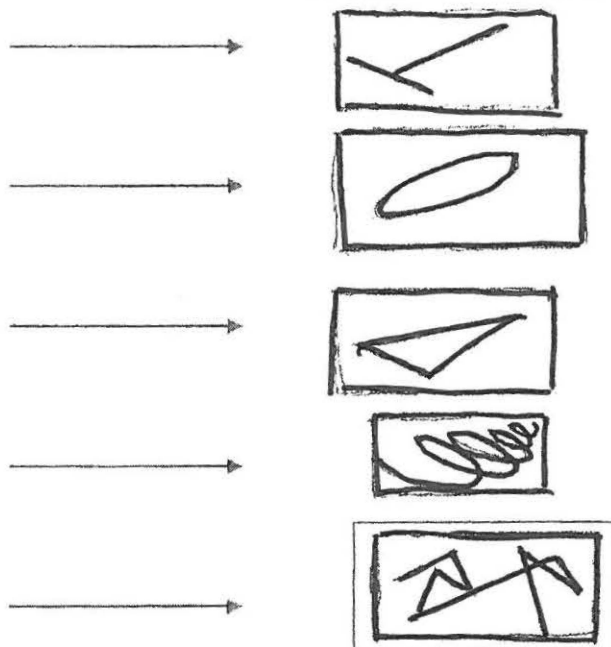
Væltende linier

OVERSIGT OVER KOMPOSITION OG BEVÆGELSE

STATISK BALANCE



DYNAMISK BALANCE



KOMPOSITIVEN ER

- hvilende i nulpunkt
- ikke retningsbestemt
- "evig", afbalanceret, rolig,
- harmonisk
- i relativ stram orden
- stabil
- passiv

KOMPOSITIONEN ER

- forrykket fra nulpunkt
- retningsbestemt
- tidsbestemt
- dramatisk
- ekspressiv
- i forandring, overgangsbetonet
- aktiv

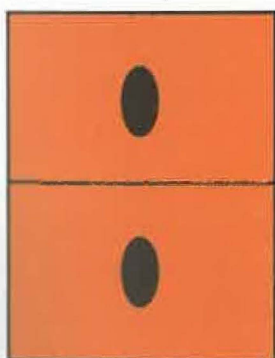
SYMMETRISK KOMPOSITION

Symmetri betyder egentlig 'samme mål'. Er et billede komponeret symmetrisk, betyder det, at der er ligevægt mellem billedets to halvdele, dvs. at elementer, der ligner hinanden, er placeret ensartet (ofte spejlvendt) på hver side af billedfladens lodrette eller vandrette midterakse.

Man kan tale om følgende typer af symmetri³:

- **ABSOLUT SYMMETRI**, dvs. at motivets to halvdele er et fuldstændigt spejlbillede af hinanden.
- **RELATIV SYMMETRI**, dvs. at der er meget tydelige (men ikke fuldstændigt) ligheder imellem de elementer, der befinder sig i hver sin halvdel.
- **HORISONTAL SYMMETRI**, når det er den øverste og nederste halvdel, der spejler hinanden.
- **VERTIKAL SYMMETRI**, når det er højre og venstre halvdel, der ligner hinanden.
- **HORISONTAL-VERTIKAL SYMMETRI**, når der er tale om både horisontal og vertikal symmetri på én gang.
- **DIAGONAL SYMMETRI**, når billedelementer er placeret ensartet på hver side af en af de skrå linjer (diagonaler), der kan inndeles billedplanet i to halvdele (fx diagonalen fra øverste venstre hjørne til nederste højre).
- **RADIAL* SYMMETRI**, når der er tale om både horisontal, vertikal og diagonal symmetri på én gang.

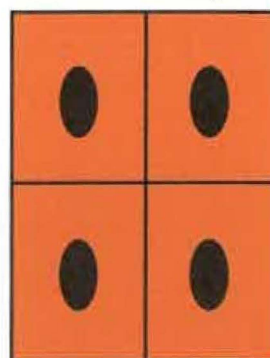
Horisontal symmetri



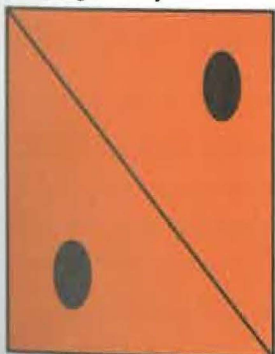
Vertikal symmetri



Horisontal-vertikal symmetri



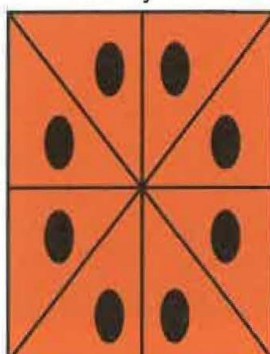
Diagonal symmetri



Diagonal symmetri



Radial symmetri



Kompositionsteori¹

1. *Statisk* over for *dynamisk* komposition.
2. *Det gyldne snit*.
3. *Lukket* over for *åben* komposition.
4. *Beskæring*.

1. Modsætningspar: statisk / dynamisk

Læs om grundprincipperne for statiske og dynamiske kompositioner på s. 4-6 i dette kompendium.

Fokus:

1. Hvilke kompositionselementer skaber en **statisk** effekt?
Udvælg selv et af nedenstående billeder og brug det som eksempel (tegn gerne kompositionslinjer ind).
2. Hvilke kompositionselementer skaber en **dynamisk** effekt?
Udvælg selv et af nedenstående billeder og brug det som eksempel (tegn gerne kompositionslinjer ind).
3. **Overvej:** Hvorfor er det vigtigt at vurdere et motiv i sin helhed, når man analyserer kompositionen?

¹ Følgende tekst er bygget på afsnittet "A.1.1 kompositionsanalyse" fra iBogen *Kunstens Stemmer* af Lise Mark, Systime 2020



Tv: Friedrich, *Korset i bjergene*, 1807-8. Olie på lærred, 115 x 110 cm

Th: Terbrugghen, *Korsfæstelse med Jomfru Maria og Johannes Døberen*, 1624-25. Olie på lærred, 154,9 x 102,2 cm



Tv: Rafael, *Alba Madonna*, 1510. Olie på træ. Diameter: 94,5 cm

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



Tv: Rubens, *Phaetons fald*, cirka 1604/1605. Olie på lærred, med ramme 125,4 x 159,4 x 5,7 cm

Th: Rubens, *Den hellige familie med helgener*, 1630'erne. Olie på lærred, 176,5 x 209,6 cm

2. Det gyldne snit

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.



A C B

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.

Fokus:

1. Hvad er den grundlæggende tommelfingerregel, når man analyserer et værk for brugen af det gyldne snit?
Udvælg selv et af billederne fra statisk / dynamisk ovenfor og forklar, hvordan det gyldne snit bruges i kompositionen.
2. **Forklar** med dine egne ord, hvorfor det gyldne snit *ikke* beskriver, hvad der er rammet ind i midten af de fire grå linjer i illustrationen her:



3. Modsætningspar: Lukket / åben



Tv: Rafael, *Tronende Madonna og barn med helgener*, ca. 1504. Olie og guld på træ, uden ramme, 169,5 x 168,9 cm

Th: Rubens, *Den hellige familie med helgener*, 1630'erne. Olie på lærred, 176,5 x 209,6 cm

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.



I Degas' *Dansetimen*, 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.

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

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

Fokus:

- Forklar i dine egne ord, hvad der kendetegner henholdsvis en åben og en lukket komposition.

4. 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, således at balancen forrykkes og medvirker til at skabe spænding og dramatik.

Lys og skygge

Lys: Rum, farve, stemning og symbolik

Kunsten kan ved hjælp af virkemidlet lys skabe mange forskellige formmæssige og/eller stemningsskabende funktioner i et billede ud over den deciderede rumskabende effekt.

Man kan med fordel skelne mellem to hovedtyper af lysbehandling, der hver især kan opdeles i underordnede varianter:

1. Naturligt lys:

- *Formgivende-dagslys*
- *Impressionistisk-lys*

2. Kunstigt lys:

- Malerisk lys, herunder *sfumato* og *clairobscur*
- Symbolsk lys, herunder *egetlys*
- *Reflekslys*

1. Naturligt lys

Formgivende dagslys



TV: Naturligt, formgivende dagslys (Lise Mark) TH: Fotografi af Michelangelos *Adams Skabelse* (Detalje fra loftsmaleri i Det Sixtinske Kapel, Vatikanet, Rom) Colourbox.com

Formgivende lys er en lysbehandling, der søger at gengive den ydre virkeligheds former i et almindeligt, blødt dagslys, så man kan se deres tredimensionelle volumen i et givet rum. Dette gøres typisk ved at lægge skygge, som i få glidende overgange modellerer figurer og genstande. Det kaldes derfor også *modellerende lys* eller *modelleringslys*.

Lysretningen er her let aflæselig. Skyggerne bliver lysere i glidende overgange, og ofte er den enkelte form omkranset af en skarp konturlinje (se også afsnittet om lys under Rum, rumskabende effekter).

Denne dagslysagtige virkning, hvor alt belyses ligeligt og ses lige tydeligt, giver overblik i billedlæsningen og resulterer i et slags visuelt *formernes demokrati*, hvor alle former er lige gyldige. Det formgivende lys kendetegner også den *lineære stil*, som vi kender den fra for eksempel Renæssancen, Nyklassicismen, Realismen eller i nyere tid for eksempel i Salvador Dalis surrealistiske værker, Niels Strøbeks superrealistiske kunst eller samtidskunstneren Thomas Kluges nyrealistiske portrætter.

Impressionistisk lys



Pissaro, *Boulevard Montmartre på en vintermorgen*, 1897. Olie på lærred, 64,8 x 81,3 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York/Vietor



Detalje. Når man zoomer lidt ind eller går helt hen til et impressionistisk maleri, synes motivets form, her for eksempel menneskeskikkelser, hestevogne og heste, at opløses i flimrende lyspletter og farvede skyggespil.

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: 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, for eksempel P.S. Krøyer og Anna Ancher, lod sig inspirere af, eller eksperimenterede med, det impressionistiske lys, selvom de ikke kan siges at være rendyrkede impressionister.



Philipsen, *Lange skygger. Kvæg på Saltholm*, ca. 1890. Olie på lærred, 81,5 x 61 cm
Statens Museum for Kunst, København

Den danske kunstner, der kommer tættest på at kunne betegnes som impressionist, er nok Theodor Philipsen, hvis maleri *Lange skygger. Kvæg på Saltholm* snarere har lyset som motiv end køerne:

”De korte, farvemættede penselstrøg får billedet til at vibrere af lys, farve og atmosfære. Philipsen er dog ikke impressionist i fransk forstand. ”Det moderne liv” interesserede ham ikke. I sine malerier vender det nærmest ryggen til fordel for det overskuelige liv i naturen, ofte formet som denne næsten oversanselige hyldest til lysets altdominerende magt. Det er ikke køerne, men solen og solens kraft, der er det egentlige motiv.”

Statens Museum for Kunst

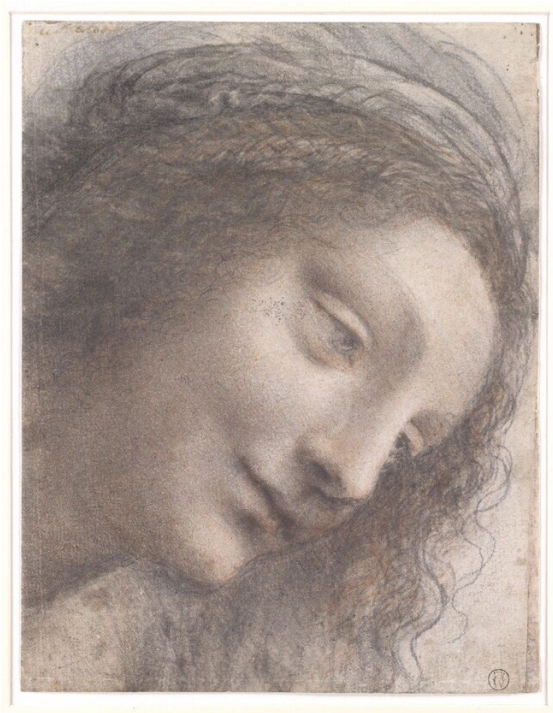
2. Kunstigt lys

Kunstigt lys kan forklares som al anden type lysbehandling end den, der prøver at gengive et naturligt daglys. Her gennemgås nogle varianter.

Malerisk lys

Malerisk lys opdeles typisk i to nært beslægtede underkategorier, *sfumato* og *clairobscur*, der begge blev udviklet af italienske malere, nemlig renæssancekunstneren Leonardo da Vinci og barokkunstneren Caravaggio. Begge typer lysbehandling skaber større kontrast mellem lyse og mørke partier i gengivelsen af et motiv, end det naturlige dagslys ville gøre, men i forskellig grad og med forskelligt fokus.

Sfumato



Leonardo da Vinci, *Jomfruens hoved i højrevendt trekvartprofil*, 1510-13. Sortkridt, kul og rødkridt, 20,3 x 15,6 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York/Harris Brisbane Dick Fund

Sfumato, eller belysningslys, bevæger sig i glidende og bløde overgange fra stærkt oplyste områder til næsten sort i udelelige nuancer, så alle konturer og detaljer opsuges i lysforskelle (*sfumato* betyder røgslørede).

Resultatet af *sfumato*-teknikken er, at detaljer såsom øjenkroge og mundvige bliver lidt tvetydige, hvilket for eksempel siges at ligge til grund for *Mona Lisas* mystiske smil. Da

Vincis 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. Maleriets realistiske fremtoning kan til gengæld forklares med hans brug af *sfumato*.

Clairobscur



Caravaggio, *Sankt Peters fornægtelse*, 1610. Olie på lærred, 94 x 125,4 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York/Shickman

I denne brug af lys og skygge fungerer billedets udefrakommende 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, som om der blev sat en projektør på udvalgte områder i billedet, og af den årsag kaldes *clairobscur* også *projektørlys*. Den kontrastfyldte og abrupte opdeling mellem helt lyst og helt mørkt bevirker, at formen splittes ad, så det er svært at se, hvor form hører op, og omgivelser begynder.

Under de religiøse konflikter mellem protestantismen og katolicismen i det 16. og 17. århundrede, blev *clairobscur* den lysbehandling, der bedst kunne tjene kunstens retoriske (propaganda)funktion. Teknikkens iscenesættende og teatraliske effekt blev stærkt udnyttet af de malere, der arbejdede i den katolske kirkes tjeneste, hvor den medvirkede til at overvælde, overbevise og måske endda overvinde folket til det, man opfattede som den rette tro.

Den propagandistiske og iscenesættende kvalitet, man finder i *clairobscur*, udnyttes også i nutiden, ikke mindst i PR og marketing, hvor den ofte bruges i reklamefotografier på grund af dens stærkt manipulerende effekt.

Clairoboscure-teknikken var ikke overraskende en meget populær teknik for den italienske barokkunstner Caravaggio, som netop brugte sin kunst som en slags religiøs propaganda, der skulle omvende folk til den rette tro. I dette eksempel er der tale om en helt ekstrem *clairobscur*-effekt: Stående foran et ildsted anklages Sankt Peter for at være en af Jesu disciple, hvilket han benægter kraftigt. Soldatens pegende finger og kvindens to oplyste fingre alluderer (henviser indirekte) til de tre anklager imod Peter og til de tre gange, han benægter at være Jesu discipel.

Den dramatiske og teatraliske scene, der udspiller sig foran os, er skabt ved hjælp af en lysbehandling, der ikke bare er kontrastrig og visuelt manipulerende. Den er faktisk også symbolsk og altså betydningsbærende. Den mest oplyste person er jo Sankt Peter til højre i billedet, idet han er symbolet på den rette tro. Den mindst oplyste karakter er til gengæld den anklagende soldat, der kommer for at anholde Peter. Han er gemt væk i mørket, med undtagelse af hans anklagende finger.

Reflekslys

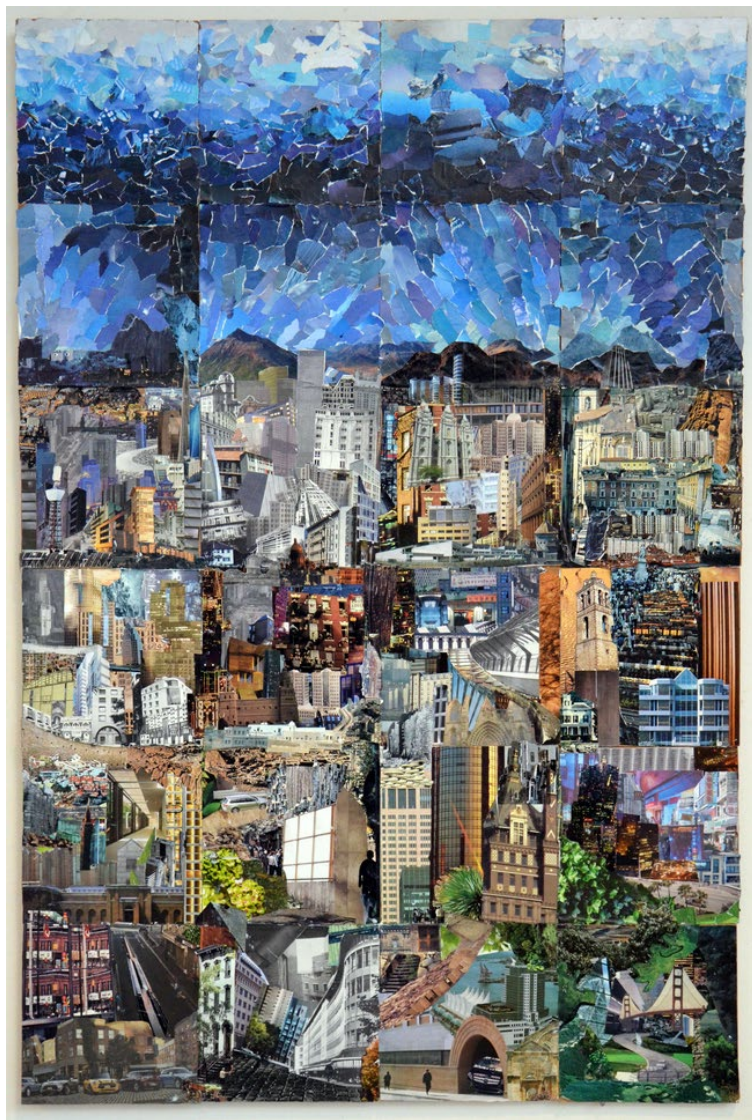


Clouet, *En dame i badet*, 1571. Olie på træ, 92,3 x 81,2 cm
National Gallery of Art, Washington/Samuel H. Kress Collection

Reflekslys er en helt 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, som det er tilfældet med kvinden i forgrunden i Clouets maleri ovenfor.

Denne specielle lysbehandling bruges især i Manierismen, en overgangsstil mellem Renæssancen og Barokken. Denne stil er kendetegnet ved overdrevne rumeffekter, for eksempel *raumflucht*, og kan altså også siges at eksperimentere med ekstreme lysvirkninger. Reflekslys ses dog også i megen moderne kunst.

Ingen samlet belysning



1.g billedkunst C, Egaa Gymnasium, *Cityscape*. 2017. Collage, 70 x 100 cm

Foto: Lise Mark

Unaturligt lys kan tage mange former, og stik modsat *clairobscur/projektørlys* kan et billede også helt mangle en fast defineret lyskilde. Kubistisk kunst, der skildrer et motiv fra forskellige synsvinkler på samme tid [...], har derfor flere lyskilder og lysindfald, hvorfor man beskriver lysbehandlingen som *fravær af samlet belysning*.

Collagen er en anden kunstform, der typisk vil have samme type lysbehandling, da dens kunstneriske proces jo netop er at sammensætte fragmenter fra forskellige kontekster i et helt nyt, sammensat visuelt udtryk, som i det store *Cityscape* ovenfor.

Symbolisk lys



Formgivende dagslys og det impressionistiske lys fokuserer på hvert sit aspekt af det at gengive den ydre virkelighed. Lysbehandling med kunstigt lys bruger derimod lyset som et *unaturligt* eller *kunsthærdigt* virkemiddel, der for eksempel skal fremhæve noget, eller fungere som en del af en symbolsk fortælling. Det skal vi se eksempler på i det følgende, men først et par ord om kontrasten mellem lys og mørke.

Kontrasten mellem lys og mørke tillægges i vestlig kultur en fundamental symbolværdi. I mange tilfælde sidestiller man polariseringen (modstillingen) mellem lys og mørke med korresponderende eksistentielle og moralske begrebspår, som illustrationen eksemplificerer.

Kan du finde på flere?

Egetlys



Mester Goodhart, *Tronende Madonna og barn med to donatorer*, 1315-30. Tempera på guldgrund, 52,7 x 29,8 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York/Robert Lehman Collection

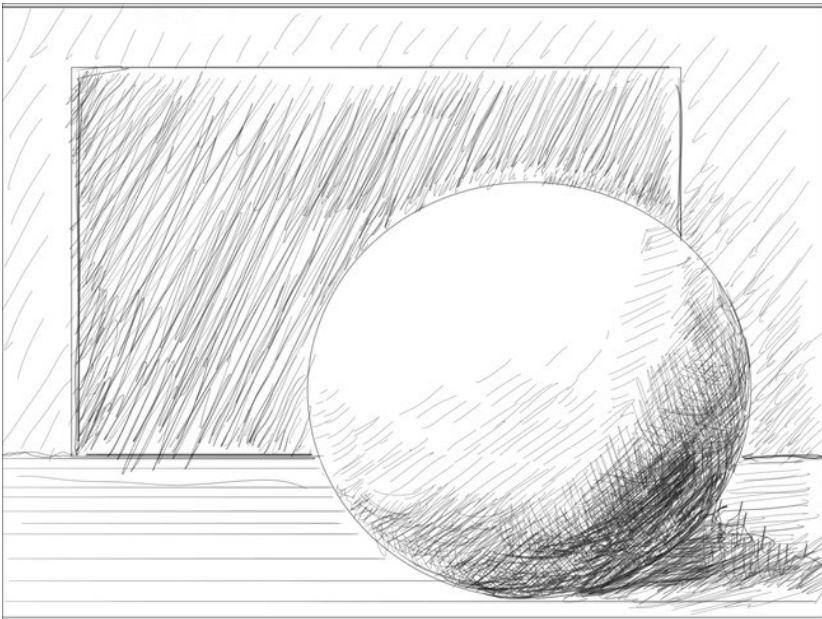
“Gud er lys”, siger man ofte. Middelalderkunstnere tog konsekvensen heraf og mente, at guddommelige væsener derfor ikke kunne være belyst af nogen ekstern lyskilde. Hvis de var, betød det jo, at der fandtes noget større uden for dem selv, og det ville være kætteri at antage.

I middelalderens kunst udstråler hellige personer derfor *egetlys* og kaster næsten ingen skygge. Det ses også i nyere kunst, for eksempel i Skovgaards fortolkning af *Kristus i de dødes rige*.

Det symbolske lys kan også illustreres ved brug af guldmaling til baggrund og glorier. Dette er helt typisk for middelalderkunsten, for eksempel ikoner og bibelillustrationer.

Også i religiøs arkitektur bruger man symbolsk lys. Her er det typisk i kirkens mest hellige område, koret, at man enten bruger farvede glasmosaikker eller andre former for ovenlys til at understrege stedets hellighed.

Lys/skygge, skravering



Lys/skygge-skravering
Lise Mark

Skyggelægning (*skravering*) skaber

- volumen.
- plasticitet.
- 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-/skyggemodellering for at skabe denne illusion.

En klassisk blød modellering i lys og skygge lægger ikke blot skygger på objektet (*egenskygge*). Den indebærer også, at man placerer objektet på et underlag, for eksempel ved at skravere *slagskyggen*, det vil sige den skygge, objektet kaster på underlaget.

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



Rafael, *Alba Madonna*, 1510. Olie på træ. Diameter: 94,5 cm

National Gallery of Art, Washington/Andrew W. Mellon Collection

Prøv selv at finde eksempler på *egenskygge* og *slagskygge* i Rafaels maleri herover.

Kilde: Kunsten Stemmer (afsnit A 1.3 Lysanalyse / A 1.4 Rumanalyse, lys / skygge, skravering, iBog, Lise Mark, Systime, 2022)

Farver

Farvelære

Følgende fag beskæftiger sig med farverne:

1. Kemien undersøger farver som **stof** – farvens molekylære forhold: pigmenter – lysbestandighed – bindemidler – muligheden for nye syntetiske farvestoffer osv.
2. Fysikken undersøger lysbølgernes egenskaber – prismens brydninger – lysstrålernes blanding og måling.
3. Fysiologien undersøger øjets indregning og reaktion – farvesynets opståen – lys-mørkesyn – efterbilleder – farveblindhed.
4. Perceptionslære og psykologi undersøger farveillusioner – farven som rumskabende element – farvens sammensætning til en helhed – farvens indflydelse på vor psyke og som udtryk for vores personlighed – farvesymbolik.

Farveteori

Der findes forskellige opstillingsmodeller for farver, men på billedkunst C-niveau forholder vi os kun til **Johannes Ittens model** fra 1960, og vi arbejder primært med perceptionstilgangen / den psykologiske tilgang til farvernes virkning på beskueren.

De primære farvebegreber er følgende: spektralfarver (eller regnbuefarver), primærfarver, sekundærfarver, tertiærfarver, akromatiske farver, mættede farver, jordfarver, brækkede farver, valør, komplementærkontrast, valørkontrast (lys-mørke), kulde / varmekontrast (farveperspektivet), kvantitetskontrast og kvalitetskontrast.

Ittens farvecirkel



• Ittens farvecirkel - med markering af primær-, sekundær- og tertiærfarver.
Malte Ahrens/Wikimedia Commons

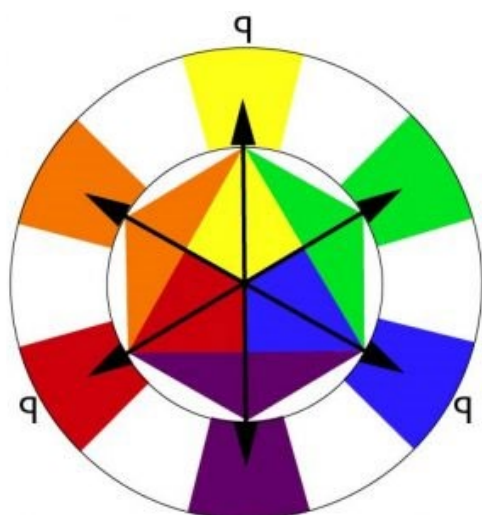
I dag er det [...] schweizeren Johannes Ittens farvecirkel fra 1961 de fleste tager udgangspunkt i. Itten var [...] kunstmaler, og det var med erfaringer fra dette arbejde at han udviklede sin cirkel.

Den vigtigste forskel på Ittens og de tidligere forslag til farvecirkler, er at Itten skelner mellem primær-, sekundær- og tertiærfarver:

- **Primærfarverne** finder vi i midten af cirklen. Det er [...] gul, rød og blå. De har alle tre en spids der peger på den samme farve i den yderste ring.
- **Sekundærfarverne.** Udenom primærfarverne finder vi sekundærfarverne (de lange trekanten) der opstår når primærfarverne blandes. Det er orange, violet og grøn. Også her peger en spids på den samme farve i yderste ring.
- **Tertiærfarver.** Yderst har vi både de tre primær- og de tre sekundærfarver samt blandinger mellem dem. Disse i alt seks blandinger kaldes for tertiærfarver.

Som man kan se, består alle sekundær- og tertiærfarver (og alle blandinger heraf) altså af blandinger af de tre grundfarver. Og både sekundær- og tertiærfarverne består af præcis lige store mængder af de to farver de blandes af.

Komplementærfarver

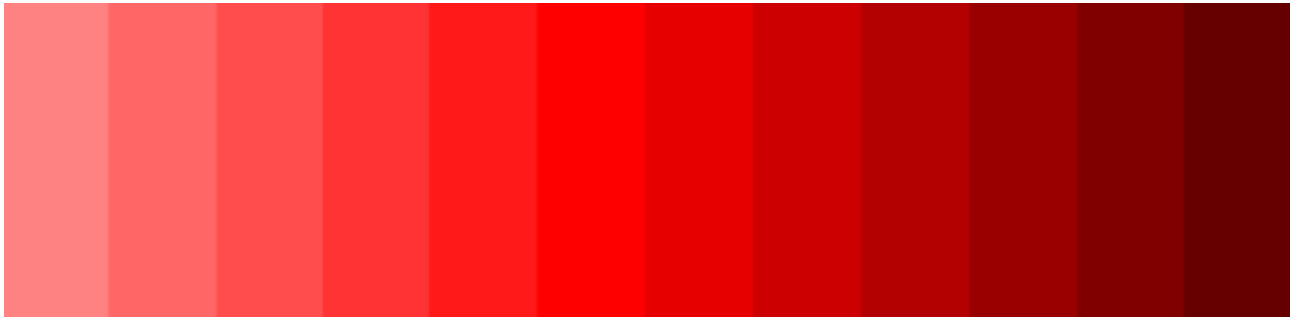


Man kalder komplementærfarver for 'harmoniske' fordi de balancerer hinanden. Men som det ses, er ikke alle farvekombinationer lige gode, og det er især svært at læse den grønne tekst på den røde baggrund. Det er netop fordi de to farver er komplementærfarver at de virker så flimrende.

Som nævnt beskrev allerede Goethe hvordan farver stod i modsætning til deres komplementærfarve. Han hæftede sig især ved komplementærfarverne gul og violet fordi han mente de stod i størst kontrast til hinanden. Det er nu ikke rigtigt, de andre komplementære farvepar indeholder lige så meget kontrast, men gul-violet er mest påfaldende fordi den ene farve er meget lys, mens den anden er meget mørk.

Komplementærfarver virker meget dynamiske og fyldt med modsætning og kontrast – og de forstærker således hinanden optimalt. På billedet [ovenfor] kan du se hvordan de komplementære farver gul og violet er opbygget – gul er en primærfarve, mens violet er en blanding af de to andre primærfarver, rød og blå. Et komplementært farvepar balancerer eller ophæver således hinanden, og det siges derfor også at de udgør et harmonisk hele. Her skal 'harmonisk' dog ikke forstås som beroligende, tværtimod, komplementærfarverne skaber snarere uro.

Farveharmonier



• Eksempel på valør. Alle stavene har samme farve, men valøren er forskellig. Ud mod venstre er der gradvis blandet mere hvidt i. Og mod højre er der omvendt kommet mere sort i.



• Eksempel på analog farveharmoni

Vi bruger ofte ordet 'harmoni' synonymt med 'beroligende', men egentlig betyder ordet blot 'ligevægt' og 'overensstemmelse'. Og når der tales om 'farveharmoni' menes der farver der på en eller anden måde passer sammen. Der er nemlig mange forskellige slags harmonier. Men fælles for dem alle er at de pågældende farver er sat sammen på en bevidst måde.

Ovenfor er komplementær farveharmoni beskrevet, altså hvor to komplementære farver er sat op mod hinanden. Her er formålet at fange øjet. Det kan være for at skabe blikfang i en reklame, men også for at få beskuere til at se mere grundigt på fx et fotografi eller et maleri.

En anden almindelig farveharmonier er den monokrome. Monokrome betyder 'én farve', og en monokrom farveharmonier består af forskellige nuancer af samme farver. Man siger de er 'lysnet' eller 'beskygget' – og her er det farvens såkaldte *valør* man ændrer. Det giver et roligt og ensartet indtryk som ofte vil være meget diskret, men som også kan fremstå noget kedeligt.

Analog farveharmonier minder om den monokrome, men giver et mere levende indtryk. Her bruger man farver der ligger op ad hinanden i farvecirklen. Ordet 'analog' betyder 'lignende' og 'tilsvarende'. Man kan fx lave en harmonier bestående af grøn-grøngul-gulgrøn-gul. Analoge farveharmonier virker afslappende og skaber ro.

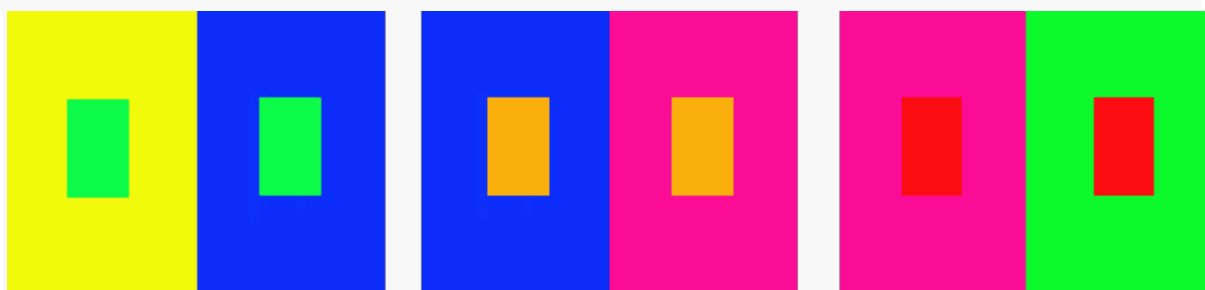
Der er således mange farveharmonier at vælge imellem, og man kan ikke sige hvad der er den bedste. Men hvis man fx skal lave et websted, er det vigtigt at vælge en farveharmonier. Det giver mere ro på siderne og vil alt andet lige også være det pæneste. I nogle programmer kan man vælge mellem færdige harmonier, ofte kaldet farveskemaer.

Fælles for farveharmonierne er at de skaber struktur og ro. Men man har også brug for noget der giver liv og spænding. Det bruger man farvekontraster til. Man bør således ikke arbejde med harmonier uden også at bruge kontraster. Det er kontrasterne der skaber liv. Du kan læse om farvekontraster i faktaboksen herunder.

Fakta: Farvekontraster



Varme farver og kolde farver



Simultankontrast er i virkeligheden optisk bedrag. Det er den samme grønne farve i midten af de to figurer i venstre side, den samme orangerøde farve i de to midterste figurer, og den samme rødlige farve i de to figurer til højre. Men nabofarverne 'smitter' af, så du ser forskellige farver.

Peder Meyhoff

Generelt handler farvekontraster om det samme som farveharmonier, nemlig om at sætte farverne op mod hinanden. Men kontrasterne skal kun bruges som et krydderi; for meget farvekontrast ødelægger den grundlæggende farveharmonie.

Man arbejder med syv forskellige farvekontraster:

- **Varme/kulde-kontrast** hvor varme og kolde farver sættes op mod hinanden. De gule og røde farver er varme, mens blå og grønne er kolde. Den varmeste er rødorange, mens blågrøn er den koldeste.
- **Komplementærkontrast** hvor to komplementære farver sættes op mod hinanden. Nogle komplementærpar er mere kontraststærke end andre, med rødviolet og gulgrøn som de stærkeste.
- **Lys/mørke-kontrast** med sort og hvid som de mest kontraststærke. Ser vi alene på farverne, er det gul og violet der giver størst kontrast.
- **Farvernes egenkontrast** handler om at udnytte farvernes egen kontrast ift. andre farver. Primærfarverne - gul, rød og blå - har den stærkeste kontrast, mens sekundærfarver og tertiærfarver osv. har svagere. Man får altså mest effekt hvis man sætter to primærfarver op mod hinanden.
- **Simultankontrast** er lidt kompliceret, men kort sagt udnytter man at primær- og sekundærfarver kan 'smitte af' på nabofarverne. Ordet 'simultan' betyder at noget foregår eller eksisterer samtidig med noget andet, her ved at vores øjne kan 'snydes' til at tro at en farve har to farver på én gang – dels dens rigtige farve, og dels en farve med afsmitning fra nabofarvens komplementærfarve. Hvis man fx placerer noget gråt på en rød baggrund, vil det grå komme til at se grågrønt ud (fordi grøn er røds komplementærfarve).
- **Kvantitetskontrast** handler om farvernes evne til at lyse op i et billede, og man udnytter at nogle farver lyser mere klart end andre. Det bliver ofte brugt til at skabe liv på store relativt ensfarvede flader. Fx kan en lille mængde gult give en virkningsfuld kontrast på et billede der er blåt eller gråt.
- **Kvalitetskontrast** handler om kontrasten mellem rene klare farver og og lysnede eller beskyggede versioner (valører) af samme farve. Hvis man tilføjer lidt hvidt, vil farven se lysere, blegere og koldere ud, og tilføjer man lidt sort, vil farven komme til at virke mørkere og tungere. I begge tilfælde vil farven træde i baggrunden ift. den rene farve.

Rum

Rum - illusionen om tre dimensioner

Kunsten - også den 2-dimensionelle - må altid tage stilling til rumoplevelsen. Gennem historien har den snart valgt at *undertrykke* rummet, snart at skabe en *illusion* om det. Hvis den vælger det sidste, så findes der flere forskellige rumskabende muligheder:

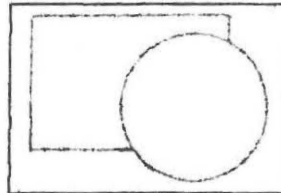
1. Overlapning

Skaber ringe dybde.

Fladhed.

Ex. middelalder,

moderne kunst (ex. Matisse, Gauguin)

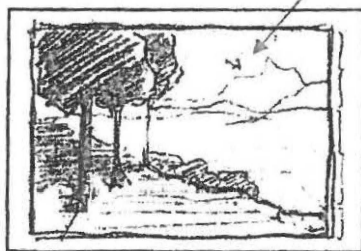


Overlapningen skaber den ringeste billeddybde, og benyttes derfor typisk i kunst, der ikke nærer ambitioner om at skabe illusion om 3-dimensionalitet og realistisk rumdannelse. Fx er middelalderkunstens guldgrund et typisk eksempel på åndelig kunst, der dels bruger guldet til at signalere, at vi nu befinder os i de højere, guddommelige luftlag, dels til at fremme beskuerens åndelige (religiøse) abstraktion. Også i kunstretninger, som ønsker at pointere at malerkunsten er - og SKAL - noget andet end illudere virkeligheden, er ønsket om abstraktion - og dermed fladebetoning et typisk element, som fx. i moderne kunst, der ikke handler om at ligne, men om at være KUNST ('l' art pour l' art = kunst for kunstens skyld). I sådan *fladebetonende* kunst bruges den ubrudte konturlinie derfor også til at binde objektet i fladen, ligesom der er minimal eller slet ingen lys/skygge-lægning.

2. Repoussoir

Skaber stor dybdeoplevelse. Fuglen er en repoussoir.

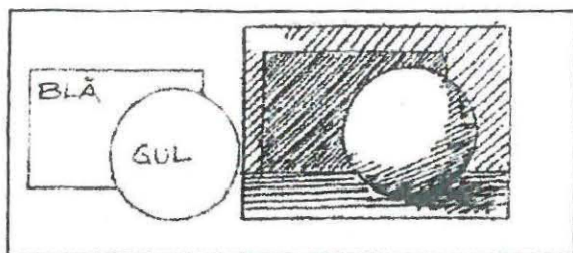
Elementer anbragt helt i forgrunden, skaber fx større afstand til baggrund.



→ baggrund
→ mellemgrund
→ forgrund

Du kender måske oplevelsen af et landskab med en måge i forgrunden, og fjerne højedrag i baggrunden - og mågen er langt større end kirken i baggrunden. Mågen er en repoussoir, og havde den ikke været der, ville afstandsforfølelsen ikke have været nær så markant. Derfor er repoussoir-effekten god til at skabe illusion om stor afstand og dermed også billeddybde.

3. Skravering i lys og skygge



Skaber volumen, plasticitet og dybde,

Lysretningen kan bestemmes og slagskygge binder genstanden til underlaget.

Rum- og dybdefornemmelse i et 2-dimensionelt billede fremstår naturligvis også ved at arbejde med lys og skygge. I de 2 ovenstående figurer er der en verden til forskel på vores rumoplevelse, selvom grundformerne er de samme. Rumoplevelsen i figuren til højre skabes ved at skraverer de partier, der tænkes at ligge i skygge under forudsætning af en imaginær lyskilde. Lysretningen bestemmer hvilke partier, der ligger i skygge, og markeres de som ovenfor, opstår rummet. Efter middelalderens fladebetonende kunst, der benyttede overlappning som primært rumskabende element, begyndte renæssancens malere at nære ønske om at skabe større fornemmelse af rum og håndgribelighed.

De ønskede at gøre formerne plastiske/håndgribelige, så indenfor den tynde konturlinie modellerede de formpartier i lys og skygge- (i tegnekunsten med skraveringsteknikken, og i malerkunsten ved at blande sort i farven, der hvor et foldekast lå i skygge).

4. Farveperspektiv

Farvers "temperatur" kan også udnyttes til at skabe - eller fornægte et billedrum. Kolde farver (fx gråblå) opleves som længere væk fra beskueren end varme (fx rød-orange), der trænger frem i billedrummet. Dette udnytter en kunstner som Paul Cezanne i farveperspektivet: blå baggrund, grøn, neutral mellemgrund, varm forgrund.

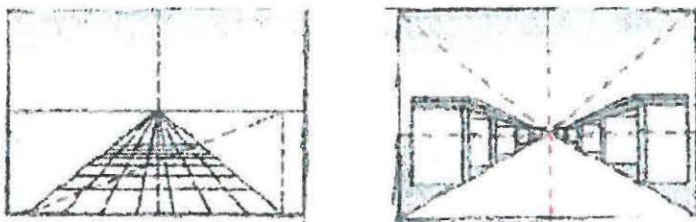


Man kan imidlertid også forestille sig, at en kunstner ønsker at skabe et *tvetydigt* rum, og måske af den årsag vender farveperspektivet om. Forskellen kan du se på de to ovenstående figurer. I figuren til venstre "føles det rigtigt" hvorimod figuren til højre turrer vores øje - der er "noget galt", fordi den varme baggrund vælter frem i billedet, og presser sig på, hvorimod den kølige kugleform presser den modsatte vej. Derfor synes afstandene mellem de 2 former da også langt mindre end i figuren til venstre.

5. Linearperspektiv/centralperspektiv

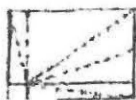
Også størrelsesforskelle aflæses som rumlighed. Størrelserne på objekter i et billede, der er opbygget efter linearperspektivet, forbindes med hinanden ved hjælp af indadførende linier - orthogonaler - der mødes i et forsvindingspunkt på horisontlinien (som ALTID er i beskuerens øjenhøjde). I et linearperspektivisk billede kan rumillusionen beregnes med stor matematisk nøjagtighed, så man virkelig får en uhyre overbevisende oplevelse af at stå og kigge ind i et rum, der fortsætter IND i lærredet, og det var renæssancemalerne i Italien i 1400-tallet, som formulerede de matematiske principper for - og dermed opfandt - den centralperspektiviske billedrum (se nedenfor). Ikke overraskende, at det var i humanismens storhedstid man også i billedkunsten satte mennesket i centrum - også som beskuer!

I Centralperspektivet ligger forsvindingspunktet i billedets midtakse, og det centralperspektiviske billedrum præges i høj grad af ro, balance, harmoni, symmetri og statik.



"Raumflucht" - når forsvindingspunktet vælter og forrykkes fra midtaksen

Man kan godt konstruere et linearperspektivisk billedrum med mere dynamik og bevægelse end centralperspektivet tillader. Forrykker man nemlig forsvindingspunktet, forrykker man også balancen, og resultatet bliver en rumlig dynamik, eller ligefrem såkaldt "Raumflucht" - en konstruktion man finder i kunst, der netop dyrker disharmoni og dramatik, - altså fx i senrenæssancen, og endnu mere i manierismen/barokken.



Dette kan gøres i forskellig grad, og ofte accentueres rumoplevelsen, fordi forsvindingspunktet ligger helt ude i billedets ene side.

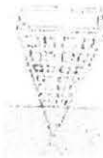


Sluttelig kan man naturligvis også lægge sit forsvindingspunkt *helt* uden for billedfladen, som vist på figuren til venstre.

Synsvinkel - hvor man ser rummet fra

Det er klart, at al oplevelse af rum, afstande og dybde afhænger af, hvor man ser motivet fra. Foruden det normale perspektiv i øjenhøjde, kan motivet vises hhv. ovenfra eller nedefra i forskellige grad (hhv. fugleperspektiv og frøperspektiv)

Fugleperspektiv: høj synsvinkel



a. Man ser ligefrem fra et højt punkt.



b. Man ser nedad fra et højt punkt.

Begge eksempler på brug af fugleperspektiv giver beskueren en følelse af overblik - man behersker så at sige situationen - og motivet.

Frøperspektiv: lav synsvinkel



a. Man ser ligefrem fra et lavt punkt.

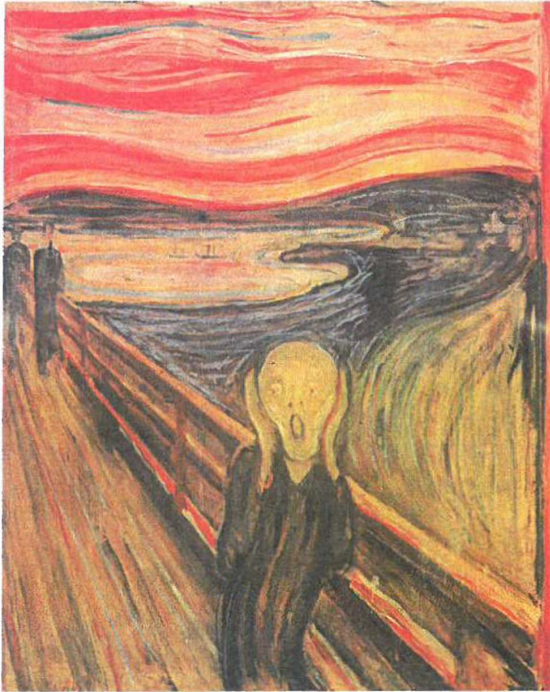


b. Man lægger hovedet bagover og ser op.

Synspunktet ligger højt.

Resultatet: Motivets monumentaliseres.

Frøperspektivet gør, at man mister overblikket og overvældes af det set, som kan forekomme monumentalt - især i eks. b. - hvis ikke truende. Man befinder sig i en ydmyg beskuerrolle.



Edvard Munch: *Skriget*, 1893. Pastelkridt, tempera og olie på karton, 91 × 74 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.

Gradienter

Optiske gradienter

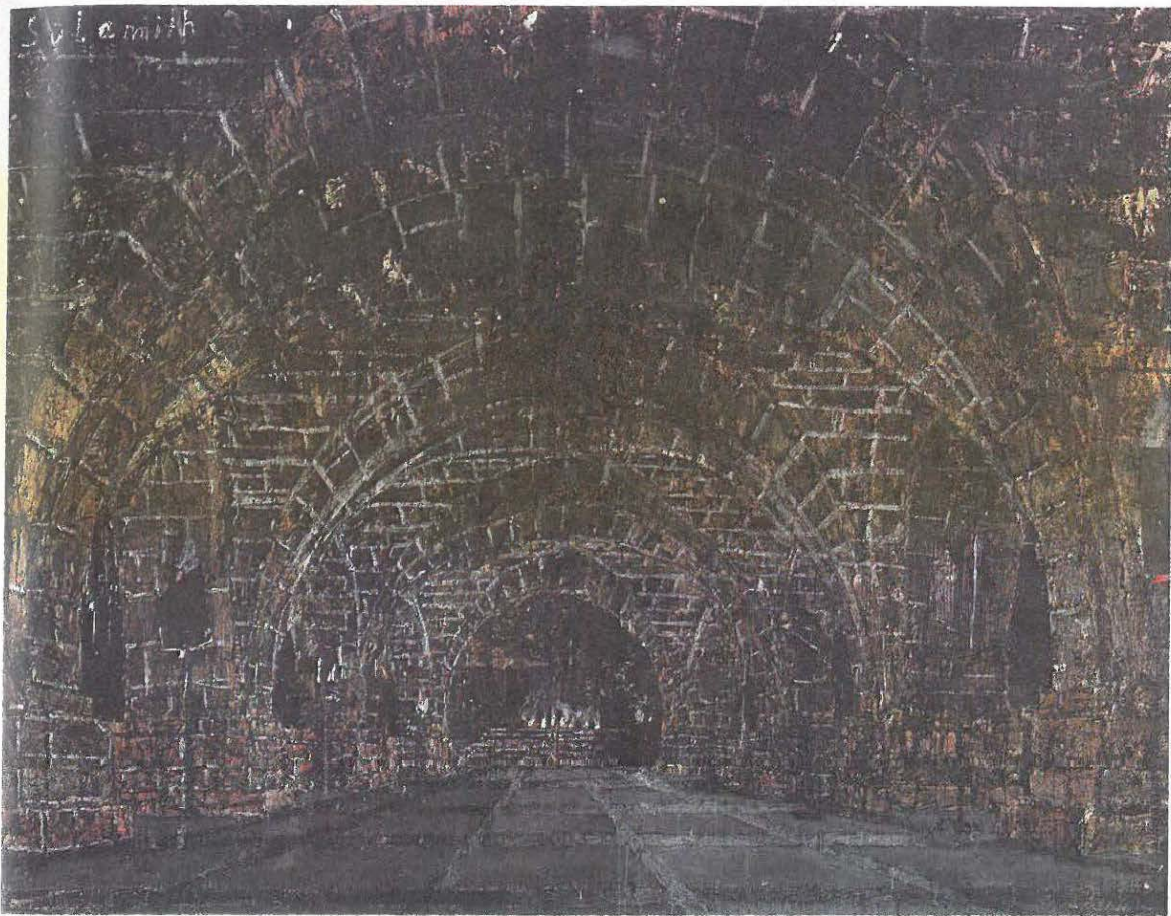
Ud over repoussoir bruges der i Edvard Munchs billede *Skriget* en række andre virkemidler, som understøtter illusionsrummet:

- *Udviskning af formernes klarhed.* I forgrunden kan vi tydeligt se detaljer som lys og skygge på gelænder og ansigtstræk. Menneskene langt ude på broen er til gengæld en uformelig masse, og skibene på fjorden er blot et par streger.
- *Forholdet mellem varme og kolde farver.* I forgrunden er der mange steder anvendt en rødbrun farve, f.eks. på gelænderet, den lodrette stolpe i højre side og på den skrigende person. Den køligere blå tone i landskabet skaber en fjernhed. For at understrege denne, har Munch anvendt en let lys blå oven på den mørke blåsorte farve, hvorved der opstår en kontrast til de mættede toner i forgrunden.

På Rembrandts tegning *En forfalden hytte* (herunder) er der i forgrunden en række planter og et hegn, der danner en repoussoir-virkning. Forgrunden er tegnet med en mørk, enkel, hastig og grov penneskrift. Der er stillet skarpt på hytten og det store træ, der udgør billedets mellemgrund. Her er de enkelte linier knapt så markante. Træerne til højre i tegningen og horisonten i venstre side er tegnet med en finere og lysere linie, hvilket øger dybdevirkningen i baggrunden.



Rembrandt: *En forfalden hytte*, ca. 1652. Pennetegning, 17,5 × 26,7 cm, Chatsworth.



Anselm Kiefer: *Shulamite*, 1983. Emulsion, olie, akryl, aquatex shellak, strå og træsnit på lærred, 290 x 370 cm. Saatchi Collection, London.

Linære gradienter

Sammen med de optiske gradienter er de linære gradienter vigtige for at kunne opretholde en illusion af rum i billedet. I *Skriget* har Edvard Munch også anvendt linære gradienter:

- *Formindskelse af ensartede former.* Vi ved fra vores dagligdag, at voksne mennesker er næsten lige høje, men i billedet er de bagerst placerede mennesker ikke meget større end hovedet på figuren i forgrunden. Tilsvarende mindskes afstanden mellem de lodrette pæle i broens gelænder. Bemærk, hvor meget

det bliver smallere. Jo større forskel der er på den forreste og bagerste figur af samme slags, som f.eks. mennesker, huse og træer, jo større dybde.

Dybde gennem brug af linien og linearperspektivet

Det vi i daglig tale betegner som perspektiv kaldes *linearperspektiv*. Det er en måde, hvorpå man kan fremstille dybde i et maleri eller en tegning. Perspektivet blev udviklet og undersøgt videnskabeligt i renæssancen. Man har i den vestlige verdens kunst fra den italienske renæssance og frem til 1900-tallet arbejdet med at ordne synsindtrykkene systematisk og organisere rummet i billedet ud fra denne metode. (Se "Kronologi", s. 127-129 for en uddybning af bruddet med perspektivets dominans) Når et billede er organiseret ved hjælp af linearperspektivet, bliver alle billedelementer underlagt én synsvinkel. Personer og genstande bliver mindre i forhold til afstanden.

På Kiefers billede *Shulamite* samles de indadgående linier, *orthogonaler* i ét punkt, kaldet *forsvindingspunktet* (se s. 25). Når dette ligger på billedets lodrette midterakse, er der tale om et billede med *centralperspektiv*. Bemærk, hvordan ensartede former som buer, sten og fliserne i gulvet er underlagt perspektivets formindskelse.

På Munchs billede *Skriget* (s. 23) danner plankerne på broen og dens gelænder et linieforløb, som samles i et *forsvindingspunkt* på horisontlinien uden for billedet. Synsvinklen er hævet over broen og landskabet, og vi ser ned på personen i forgrunden.



Claude Monet: *St. Lazare banegården i Paris*, 1877. Olie på lærred, 74,5 × 104 cm, Musée d'Orsay, Paris.

(Stor gengivelse s. 126)

I Claude Monets billede *St. Lazare banegården i Paris* kan vi se, hvordan han gør brug af centralperspektivet. I modsætning til Munch er