

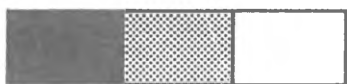
## RUMMET

Vi befinder os i en rumlig verden, som vi oplever både gennem øjet, øret og vore bevægelser. Kunsten må altid tage stilling til vor rumoplevelse og vælger snart at undertrykke rummet, snart at give os en illusion af det. I så fald råder den over en række rumskabende muligheder af forskellig styrke og karakter, de såkaldte DYBDECUES+), som vi foreløbig kan inddele på følgende måde:

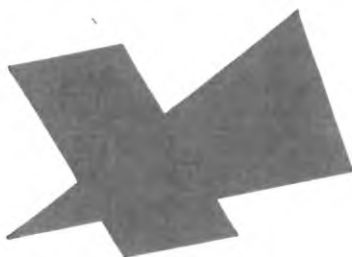
- I. OVERLAPNING. Lille interval mellem objekterne.
- II. REPOUSSOIR-EFFEKT. Stort interval mellem objekterne.
- III. GRADIENTER. Glidende forandringer i størrelse, lysstyrke eller farve giver en illusion af voksende eller aftagende afstand mellem øjet og objekterne.

+) "Cue" betyder i psykologien: Et tegn, hvoraf der kan udledes information.

- I. OVERLAPNING. (Lille interval mellem objekterne).



Tre rektangler - d.v.s. tre "gode Gestalter" ligger her ved siden af hinanden med hver sin farve og vil blive tolket som en flad figur.



Her er en kompliceret figur med flere akser. Loven om Den gode Gestalt betyder, at vi vil opleve den som to enkle strukturer lagt ovenpå hinanden i stedet for som een temmelig uoverskuelig form. Vanskeligheden løses lynsnart af øjet, som leverer os en OVERLAPNING, idet det inddrager den tredje dimension.

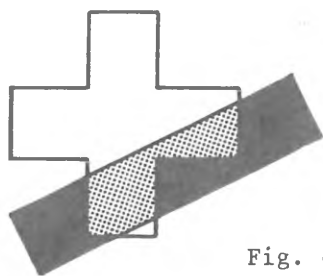


Fig. 44

Her opløser øjet en indviklet figur ved at vise os et lyst kors overlappet af et bånd, der er TRANSPARENT, så at den hvide farve kan lyse igennem. I stedet for fem umulige figurer får vi to enkle: Et kors og et bånd, der har en logisk forbindelse med hinanden. Øjet er økonomisk og tvinger os til at se på en måde, der ikke altid stemmer overens med den objektive virkelighed.

Heraf forstår vi, at vi ikke oplever Fig. 45 a som Fig. b, - altså som to mere eller mindre uregelmæssige figurer, der berører hinanden, men som to hele former, der delvis dækker hinanden som c.

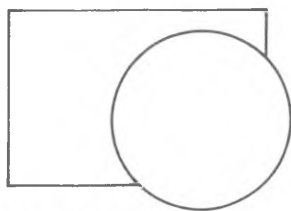
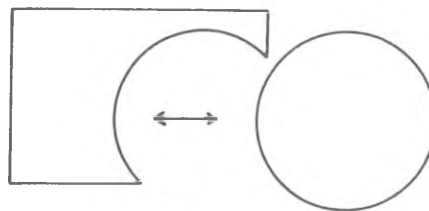


Fig. 45 a



b

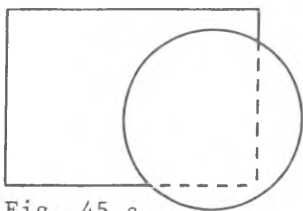
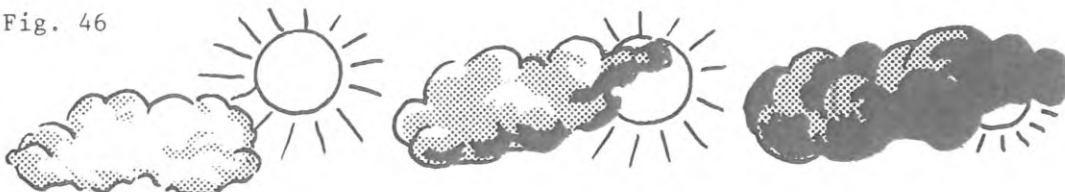


Fig. 45 c

Loven siger desuden, at den figur, hvis kontur forbliver urørt, ligger øverst. Øjet tolker konstruktionen som tredimensional, omend med en minimal afstand mellem lagene.

En sådan overlappning ejer en større udtryksfuldhed, end man skulle tro:

Fig. 46



Effekten kan øges ved hjælp af farve eller "aggressive" og associative konturer, og de to figurers indbyrdes spænding kan varieres gennem deres størrelsesforhold og grad af overlappning. Kunst, der ikke arbejder med dybt rum, benytter sig ofte af overlappningens dramatiske muligheder.

Som et eksempel kan man nævne maleren EMIL NOLDE. Han er meget optaget af forholdet mellem mand og kvinde og skildrer det ofte i portrætter eller brystbilleder, hvor mandens og kvindens masker er vendt ud mod os. Som den erfarne kunstner Nolde er, leger han med overlappningens ekspressive muligheder. Som regel er mandens ansigt forrest og er en ubrudt oval med hel kontur. Men medens hans ansigt holdes i grønne eller grå og kolde farver, er den bageste kvindes varmt - oftest med gule, orange og røde toner, så at der opstår et sammenstød mellem to virkninger: Det øverste ansigt vil give dominans, men på grund af de varme, lysende farver vil det bageste rykke nærmest. Når to modsatte principper mødes, opstår der formelle spændinger, der overføres til selve motivet: Tilsyneladende dominerer manden, men han er samtidig afhængig af den stærke udstråling fra kvinden. Således kan Nolde fortælle noget om sin personlige oplevelse af forholdet mellem kønnene - og om sin samtids konflikter på det samme område.

Denne lille tegning egner sig ikke nær så godt til at illustrere begreberne "Lighed og Broderskab" med, som en elev engang troede. Hvorfor ikke?

## II. REPOUSSOIR. (Stort interval).

Hvis man ønsker et større interval mellem to objekter - d.v.s. vil indføre et tomrum mellem dem - kan man bruge en REPOUSSOIR. Man kan vælge f. eks. en FARVEKONTRAST.

Hvis den underste figur får en kølig farve (blegblå) og den øverste en varm, pågående (rød, orange) opstår der en fornemmelse af fjernhed - nærhed og dermed af en ubestemt afstand mellem formerne. Som vi har set, vil den modsatte fordeling af farverne fremkalde en konflikt, der kan benyttes i den kunstneriske meddelelse, som hos Nolde.

Man kan også bruge en SKYGGELÆGNING. En egenskygge på den øverste figur og en slagskygge på den nederste vil give plasticitet og dermed en rumlighed, som har mange variationsmuligheder. Jo større slagskyggen bliver, jo længere synes den forreste figur at fjerne sig fra baggrunden.



Fig. 47

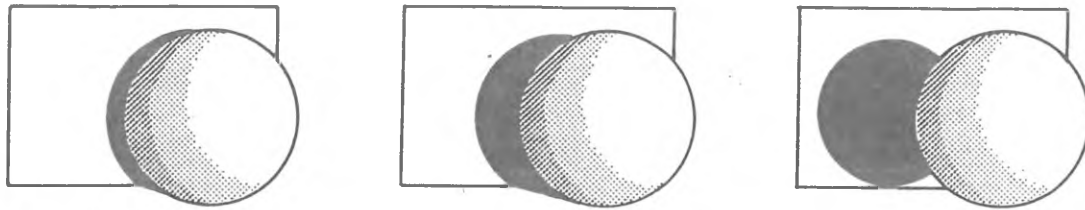


Fig. 48 a

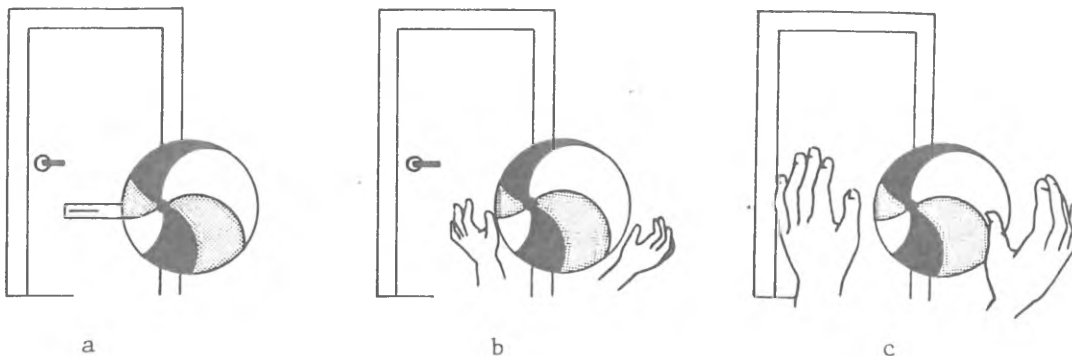
b

c

Endelig kan man benytte en STØRRELSESFORSKEL. Denne gradient kan kun bruges, hvis man røber figurerens identitet, d.v.s. indføre nogle genkendelige træk, som tillader os at huske og genkende genstandenes normale størrelsesrelationer. (Fig. 49). Vi ser nu en dør og en bold og vil straks forstå, at de to genstande må ligge temmelig langt fra hinanden. Døren er blevet "skubbet" tilbage i billedet. Derfor kaldes bolden en REPOUSSOIR ("Tilbageskubber"). ~~Forholdet kan defineres som en overlappning, hvor de to figurer ved hjælp af en eller flere gradienter tvinges bort fra hinanden. En helt præcis afstand kan ikke aflæses, uden at der tilføjes nogle flere gradienter.~~

Vi kan her se, hvor usikker bedømmelsen af afstanden er, fordi vi ikke ved, hvor stor bolden er. Dels kender vi ikke dens afstand fra øjet, og dels ved vi ikke, om det er en badebold eller en tennisbold. Hvis vi tilføjer et par små hænder (Fig. b) bliver afstanden mellem bold og dør en ganske anden, end hvis vi tilføjer to store (Fig. c).

Fig. 49



a

b

c

Endnu engang ser vi, hvad konteksten betyder for vor aflæsning. Der findes i virkeligheden slet ikke noget, der hedder "naturlig" eller "normal" størrelse. Sandheden er, at vi ikke engang ved, hvor "stor" en centimeter ser ud - fordi vi ikke ved, hvad der er den "rigtige" afstand fra øjet. Men vi kan aflæse relationerne.

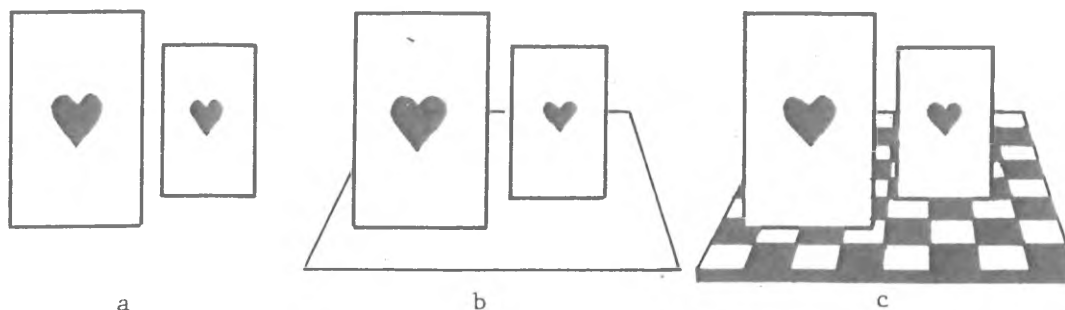
Sådan en repoussoir-effekt er endnu mere dramatisk end en overlappning. Den kan på næsten chokerende måde vise et stort spring ind i rummet og benyttes ofte i landskabskunst, hvor man ønsker at vise dybe udsigter. For at markere den, anbringer man ofte et træ i forgrunden som repoussoir - et "SCHLAGBAUM", som giver udsigten storhed. Alle, der fotografierer ved, hvor stærk en virkning sådan et træ kan give, især hvis det står i modlys. Det store forgrundstræ er almindeligt i barokkens landskaber omkring 1600, men den voldsomme indadføring bruges også i små, lukkede rum, hvor den kan vende op og ned på vore begreber om tin-

genes indbyrdes størrelse (Fig. 32).

### III. GRADIENTER.

Selv om en stor og en lille genstand er anbragt nær hinanden, er det ikke sikkert, at der opstår en repousoir-virkning. Forholdet kan være tvetydigt:

Fig. 50



a: Vi kan ikke se, om de to kort er lige store og står bag hinanden, eller om det er to ulige størrelser, der ligger i samme plan. Størrelsesgradienten er altså utilstrækkelig i forbindelse med to ensdannede figurer.

b. Objekterne er nu forbundet af en figur med konvergerende sider. Den er ikke nødvendigvis rumlig i sig selv; men de to dybdecues forstærker hinanden og tvinger kortene ind i et rum. Men rummet er upræcist.

c. "Flisegulvet" gør perceptionen entydig, fordi den tilføjer et MODUL. Nu er den "rigtige" tolkning: To kort af samme størrelse er anbragt bag hinanden på en plan, vandret flade. Der er nu et fast system af GRADIENTER, der måler afstanden op for os og viser os de mange mellemstadier. "Forskellig størrelse" bliver til "bag hinanden".

Allerede GHIBERTI (1378 - 1455) var klar over gradienternes betydning for vor orientering i rummet. Han forstod, at vi oplever rum bedst ved hjælp af ensartede legemer placeret på række bort fra den iagttagende, fordi de synes stadig mindre, jo længere, de fjernes fra øjet.

Hvad der gælder størrelsen, gælder også objekternes farve, belysning og konturenes skarphed. De glidende overgange er vore målestokke og fortæller os om vor placering i forhold til omgivelserne.

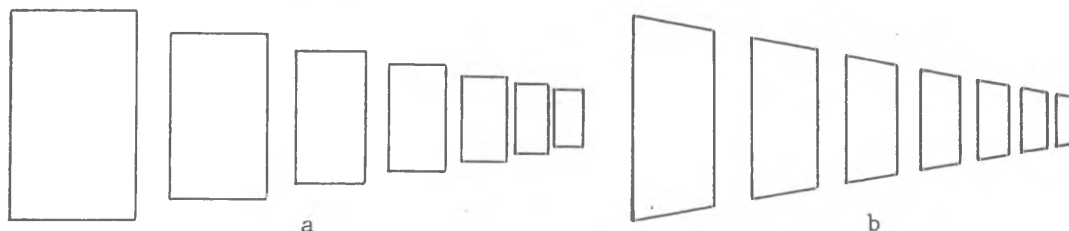


Fig. 51 Gradienter. Ensformede legemer stillet på række vinkelret på os opleves som rum.

I Fig. a er hvert enkelt objekt anbragt parallelt med billedfladen og vender hele siden ud mod os. Derfor kan aflæsningen stadig være tvetydig. I Fig. b er de stillet vinkelret på billedfladen og forkortes hver for

sig. Derfor bliver rumoplevelsen stærkere.

LINEARPERSPEKTIVET består egentlig i, at man forbinder størrelsesgradienterne med hinanden ved hjælp af en virkelig eller en tænkt linje. Disse indadførende linjer kaldes ORTHOGONALER. Det punkt, hvori de mødes, er FORSVINDINGSPUNKTET.



Fig. 52 Tegning efter Brueghel: "Januar" 1565. En række træer står som GRADIENTER, der angiver dybden. Fuglen i luften er en vigtig REPOUSSOIR, der understreger den store afstand til bjergene.

Vi er altså vant til at tolke størrelsesforskelle i et billede som rumlighed. Men de betyder kun rum, hvis de optræder i en billedstil, der også arbejder med andre gradienter, d.v.s. hvor rumlighed hører med til tidens spilleregler, og det gør det ikke altid. I perioder med flademaleri skal forskellene tolkes HIERARKISK. Det vil sige, at den vigtigste person - Gud, Madonna eller Farao - er størst, og de øvrige aftrappes efter deres værd i billedet, og alle befinder sig i samme plan lige langt fra øjet. Man kan sammenligne det med avisens brug af store og små bogstaver. De store personer er dem, vi selv ville skrive "med stort".

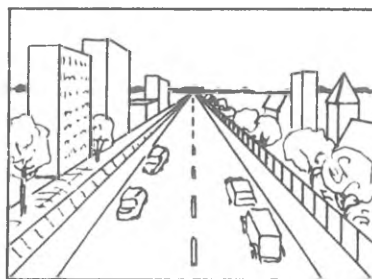
De ægyptiske billeder er kendte eksempler på en hierarkisk stil og skal ses i sammenhæng med landets religion og samfundssystem. Grækerne gav derimod udtryk for deres demokrati ved at bruge ISOKEFALI, d.v.s. ens issehøjde for alle figurer i en frise. Når to så forskellige kulturer mødes, kan der opstå besynderlige misforståelser: Den græske historiker HERODOT (ca. 400 f. Kr.) skrev, at han havde set et billede i Ægypten, der forestillede Farao, der trampede på sine egne små børn for at redde sig ud af sit brændende palads. Det drejede sig sikkert om en traditionel beskrivelse af Farao, der nedtrampede sine fjender, men Herodot, der kom fra en kultur med isokefali, måtte opfatte de små figurer som børn. I Hellas vil en figur som Herakles entydigt forestille en mand, der er større end fjenderne.

kræfter med de seksuelle.

Det sorte hul, som suger personerne ned, kan helt erstatte perspektivet som rumsymbol og repræsentere det abstrakte, uorganiserede mørke. I Tintoretto's billede (Fig. 82) førte orthogonalene allerede ind til en sort firkant i billedbunden, men perspektivet kan helt forsvinde, så at flade og rum kommer i et umiddelbart modsætningsforhold til hinanden uden de dybdecues, som gjorde indføringen lempelig. For at vægre sig mod det sorte hul, må man da dække billedfladen med et tæt væv af former og farver, så at dybet opleves i glimt igennem laguner i vævet eller kan lukkes helt ude. Dette kaldes ligefrem HORROR VACUI eller "Skrækken for det tomme Rum" og er et almindeligt træk i primitiv og ekspressionistisk kunst. Her ses det i en tegning fra 1903 af jugendkunstneren JOHANNES HOLBECH, der ligefrem kalder billedet LIV OG DØD (Fig. 86). Men det ses også hos den middelalderlige kalkmaler, hvor den sorte verden truer menigheden umiddelbart bag hvælvets tynde skal (Fig. 88). I schizofren kunst er Horror Vacui et af de mest kendte stiltræk.

Fig.85 a Fugleperspektiv.

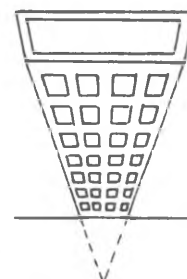
Horisonten er høj, man ser lige frem fra et højt punkt.



a

b Fugleperspektiv.

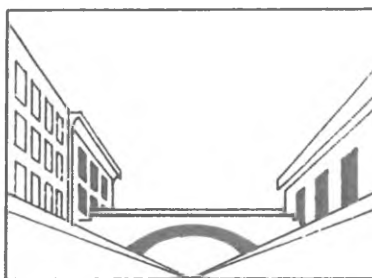
Synspunktet er lavt, man ser nedad fra et højt punkt.



b

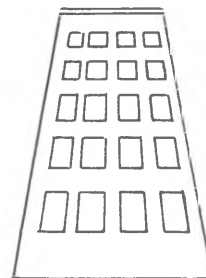
c Frø- eller Fiskeperspektiv.

Man ser lige frem fra et lavt punkt.



c

d Frøperspektiv. Man lægger hovedet bagover og ser op. Synspunktet ligger højt.



d

1850 OG DEREFTER. Renæssancens perspektiviske rum overlevede trods alle angreb til den nyere tid. Den borgerlige naturalisme og det akademiske maleri dyrkede det lille, lukkede rum, hvor figurerne som på en scene opførte genrestykker eller historiske skuespil. V i n d u e t blev symbolet på forbindelsen ud til en dragende, men også foruroligende verden, og der er vel aldrig før blevet malet så mange vinduer - åbne, lukkede og på klem - som personerne kigger igennem indefra og udefra. Og som maleriet er også litteraturen i denne periode vrimglende fuld af vindues-motiver.

Naturalismen syntes at triumfere med fotografiets opfindelse i 1830', og til at begynde med var der mange, som her så kunstens mål virkeliggjort, og hvad rummet angik - så beviste fotografiet jo ligefrem, at renæssancens perspektiv var korrekt. Men man måtte snart erkende, at den