

Flemming Clausen · Jørgen Falkesgaard · Mette Løndahl · Johnny Thiedecke

SKABT TIL AT SKABE

RENÆSSANCENS KULTUR I EUROPA

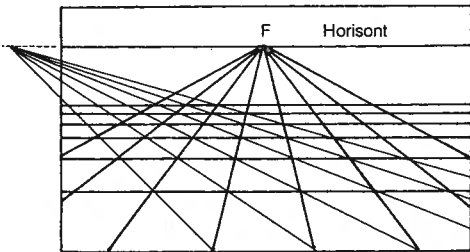
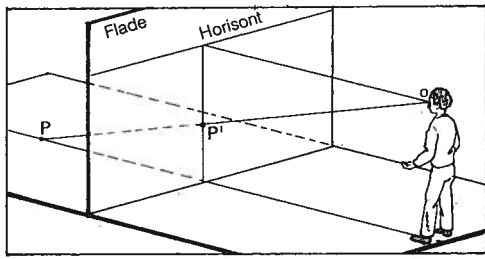
aschehoug

Indtast dit nye billede her.

Centralperspektivet – Den grundlæggende regel

Renæssancekunstnerne ønskede at gengive deres motiv så realistisk og nøjagtigt som muligt. Billedet skulle fremkalde samme synsindtryk hos beskueren, som hvis denne selv havde set motivet fra samme position og på samme tidspunkt som kunstneren. Hvordan man skal gengive et tredimensionalt rum på en todimensional flade er ikke indlysende, men i renæssancen nåede man frem til en model for, hvordan det skulle gøres, som første gang er beskrevet af *L. B. Alberti*, (1404–1472) i 1435.

Man forestiller sig, at kunstneren ser på motivet med et øje. Fra hvert punkt i motivet går der en lysstråle til øjet, og det malede billede



III. 62.

opfattes som et snit i samlingen af lysstråler (ill. 62). Derved opnår man, at der til ethvert punkt i motivet knyttes et punkt i billedet på en sådan måde, at en beskuer, der bringer sig i samme position i forhold til billedet som kunstneren, da han malede det, vil modtage de »samme« lysstråler, som kunstneren modtog.

Hvordan man overfører denne idé til lærredet, fandt man først ud af efterhånden. Da lærredet ikke er gennemsigtigt, er det nødvendigt med regler for, hvordan sammenhængen er mellem linjer i motivet og tilsvarende linjer på det flade lærred. De problemer, der derved opstår, er af matematisk karakter, men til at begynde med måtte kunstnerne klare sig med deres intuition, forskellige eksperimenter og den matematik, de kunne. Først i midten af 1600-tallet fik reglerne et sikkert matematisk grundlag.

Vi nævner nogle af de regler, der er knyttet til centralperspektivet, som kan ses anvendt i ill. 64.

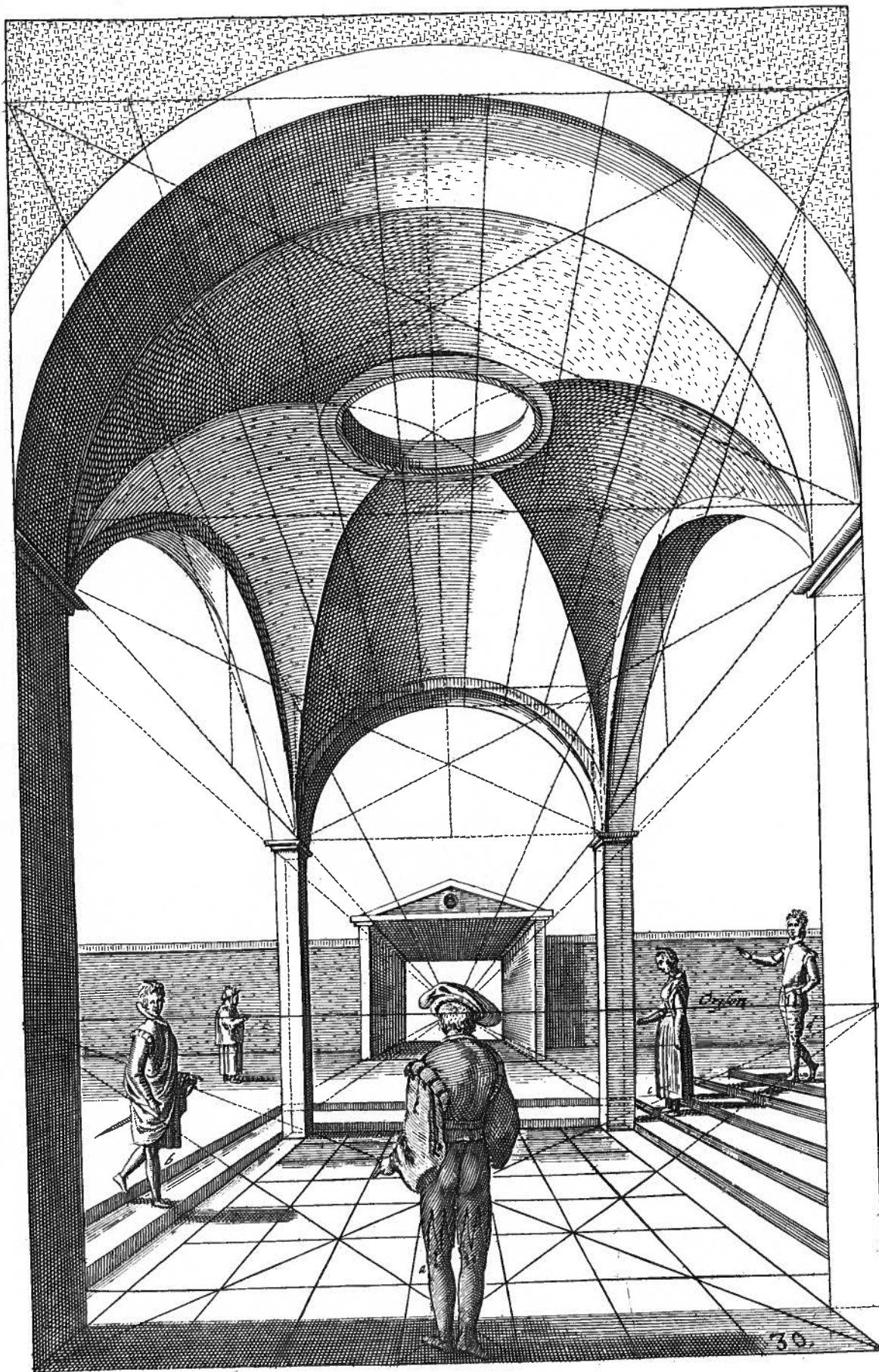
Rette linjer i motivet skal males som rette linjer.

Linjer, der er vandrette eller lodrette og parallelle med lærredet, skal afbildes som parallelle linjer. Eksempler er muren i baggrunden på billedet samt de sider i gulvkvadraterne, som er parallelle med lærredet. Lige store afstande på sådanne linjer skal afbildes som lige store afstande.

Linjer, der er parallelle og vinkelret på lærredet, skal afbildes som linjer, der går gennem samme punkt, *forsvindingspunktet*. Eksempler er de sider i gulvets kvadrater, som løber væk fra lærredet, og forbindelseslinjerne mellem søjlernes basispunkter og mellem deres øverste punkter.

Forsvindingspunktet skal ligge i beskuerens øjenhøjde. På billedet befinder forsvindingspunktet sig i højde med øjnene hos personen på billedet med ryggen til beskueren.

Den vandrette linje gennem forsvindingspunktet kaldes *horisontlinjen*. Horisontlinjen har den funktion, at alle andre familier af parallelle linjer end de allerede nævnte mødes i et punkt på den. Eksempler er diagonalerne i gulvets kvadrater, som udgør to familier af parallelle linjer. På billedet mødes den ene familie på venstre rand, mens den anden mødes i et punkt på den højre. På ill. 62 kan man se, hvorledes dette benyttes til at male den rigtige højde og bredde af søjlerne.

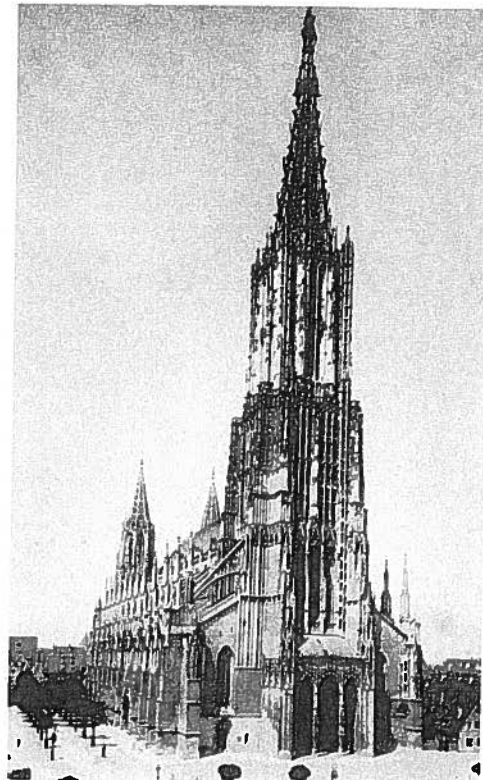


Ill. 64: Kobberstik fra »Perspektive, das ist die weltberühmte Kunst ... aus Licht bracht durch Johan Vredman Frijssen«, 1664.

III. Renæssancens arkitektur

Den gotiske stil

En forståelse af renæssancearkitekturen kræver kendskab til den stil: gotikken, den var et brud med. I gotikken (ca. 1200–1500) var Kirken arkitektens vigtigste og somme tider eneste byherre. Arkitekturen var derfor et evangelium i sten, der som tårnet på *katedralen i Ulm* (1400-tallet) rejser sin salme skyhøjt mod Gud og i sin væld viser, hvor usselt mennesket og dets bolig er i sammenligning. Udenfor kirken er der ingen frelse, men er du kommet ind i dens stolte skib

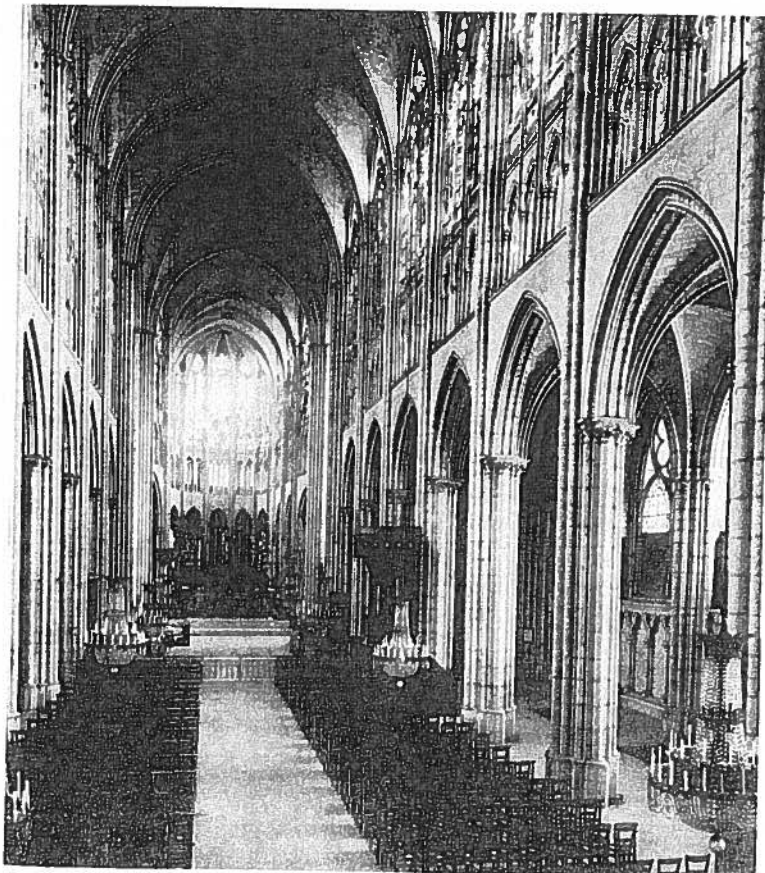


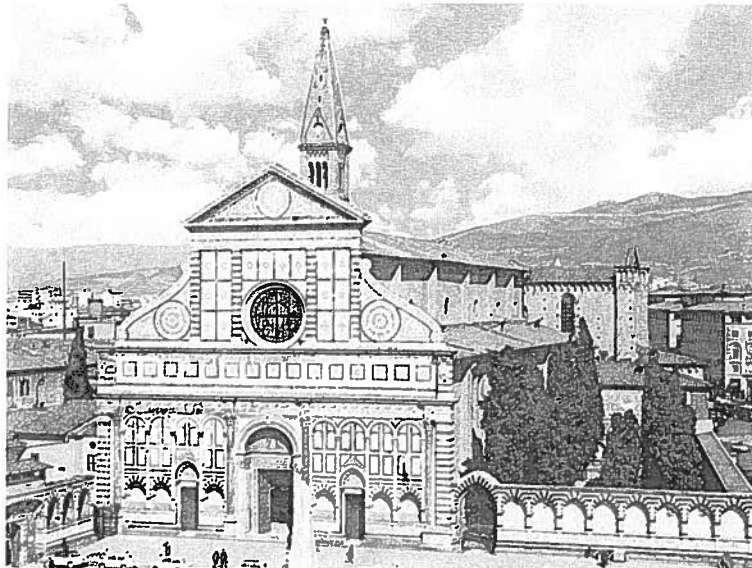
III. 73: Katedralen i Ulm.

Lille leksikon over renæssancearkitektur:

- Attika:** Den lave muroverbygning over en gesims (som på Il Gesu) eller en port/bue.
- Baluster:** En rækværkssøjle med mere eller mindre pæreformede led.
- Barok:** betyder uregelmæssigt formet perle på portugisisk og er en stilbetegnelse på perioden ca. 1600–1770 (i Italien allerede fra ca. 1530), hvor kunsten var voldsomt udtryksfuld, præget af pragt, patos og bevægelse.
- Entablement:** Det vandrette murfelt, der ligger over søjlehovederne, og som kan bestå af arkitrav, frise og gesims (som på et græsk tempel).
- Fronton:** Lille afslutning over et vindue eller en dør i form af en bue eller en trekant.
- Lanterne:** Overbygning med lysåbninger på toppen af en kuppel.
- Metope:** Firkantet plade mellem triglyfferne i den doriske frise.
- Pilaster:** En flad murpille med basis (fod) og kapitæl (hoved).
- Rustika:** Egentlig = landlig, grov. Murværk af groft tilhuggede brudstenskvadre eller finere efterligninger af sådanne i puds.
- Triglyf:** Plade med 3 lodrette lister i en dorisk frise.
- Volut:** Et spiralformet ornament. Antikkens grækere anvendte volutter i det joniske søjlehoved. Renæssancens arkitekter anvendte især volutter på en kirkefacade til at skjule de lavere sideskibe og til at skabe en harmonisk overgang mellem den nedre og den øvre del af facaden.

III. 74: Klosterkirken i St. Denis.





(f.eks. i klosterkirken i St. Denis i Frankrig fra 1200-tallet, som ill. 74 viser), vil det trygt bære dig over livets urolige hav frem mod korets himmelske lys. Selve den gotiske katedrals indre kniplingsbroderi af opadstræbende piller, ribber og krydshvælv og dens glødende glas-malerier skal give dig et glimt her i dette liv af den anden, skønnere og egentlige verden, som al kunst blot er en bleg afspejling af.

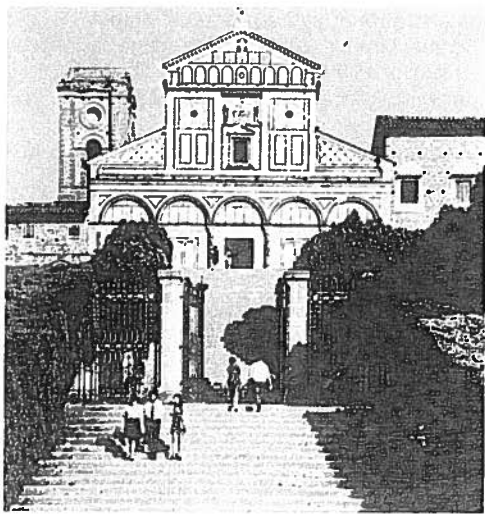
Santa Maria Novella

Med *Santa Maria Novella* i Firenze er der sket et brud med den middelalderlige arkitektur. Den gotiske kirke fra 1300-tallet har fået en ny facade 1456-70 af ungrenæssancearkitekten L. B. Alberti. Endnu er der gotiske træk tilbage, f.eks. de små indgange under de spidse buer og det store runde »rosenvindue«. Men væk er gotikkens voldsomt himmelstræbende karakter. Parallelt med udviklingen i malerkunsten bliver renæssancebygningen mere skabt i menneskets end i Guds billede, og den stærke *vandrette* deling mellem kirkens øvre og nedre etage holder den ved jorden.

Forbilledet for facaden er nu ikke mere middelalderens kirker, men den romerske tempelfront og den romerske triumfbue med sin 3-delte krop, hvor midterpartiet er kraftigt fremhævet. Renæssancearkitekten opfatter en bygning som en »æske med hud«, og hudens (udsmykningens) enkelte dele skulle bringes i harmonisk overensstemmelse med hinanden, som Alberti har beskrevet det i sit teoretiske værk om arkitektur »Om Bygningskunsten«, 1485.

Arkitekturelementerne i Santa Maria Novella har Alberti lånt dels hos de gamle romere, dels i de proto-(før-)renæssancekirker, som Alberti kunne se i Firenze, f.eks. facaden på *S. Miniato al Monte* fra 1000-tallet. (Se også kapitlet om »Renæssancedebatten«, især p. 111ff.).

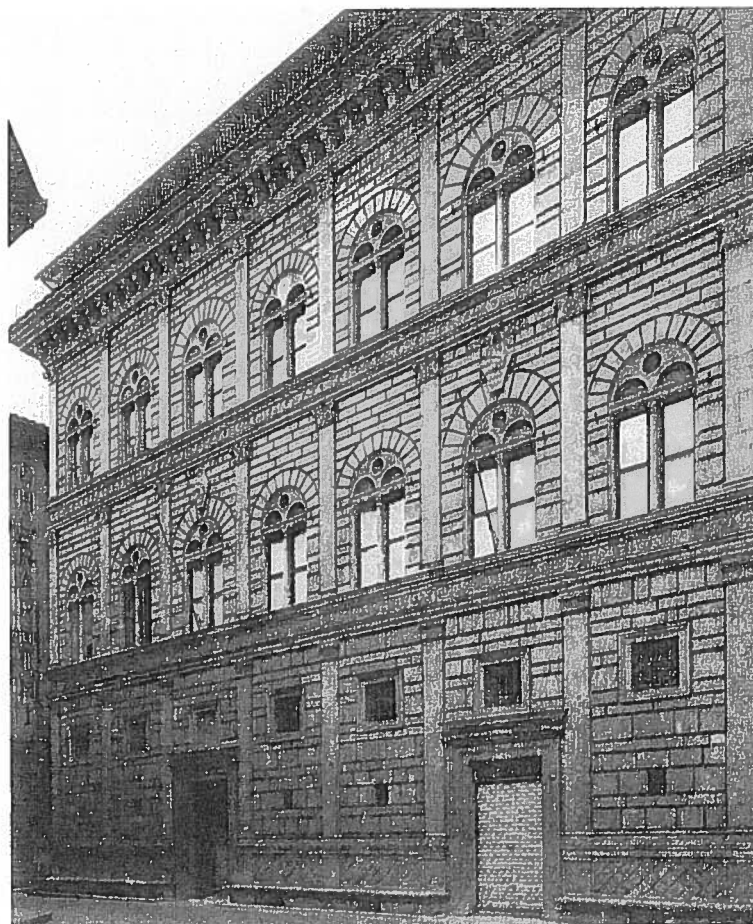
Firenze havde nemlig aldrig været synderligt påvirket af gotikken, der især var et fransk/tysk fænomen, og havde derfor bevaret en åben linje tilbage til antikkens formsprog. Albertis forbindelse af de øvre og nedre etager på Novella ved hjælp af de svungne volutter er derimod en nyhed, der skulle danne skole.



Ill. 76: S. Miniato al Monte, Firenze.

Renæssancepaladser

I den middelalderlige feudalstruktur havde herremændene brug for at bo i borge, der kunne forsvare deres territorium og magt. Den nye overklasse i renæssancen, handelskapitalisterne, havde derimod brug for en god bybolig, der udadtil afslørede deres økonomiske formåen og i det indre var bekvemt indrettet med lyse, store rum, der kunne danne rammen om livet i hverdag, forretning og fest. Derfor erstattes de små forsvarslugger i de svære kampestensmure af større, lette vinduer ordnet på nydelige rækker. Dette krav om skønhed, orden



Ill. 87: De klassiske søjleordener:

Dorisk
fra 12. årh. f. Kr.



Dorisk kapital

Jonisk
fra 6. årh. f. Kr.



Jonisk kapital

Korinthisk
fra 5. årh. f. Kr.



Korinthisk kapital

og harmoni afspejler sig tydeligt i Albertis *Palazzo Rucellai* i Firenze fra ca. 1436. Paladset er opbygget helt efter bogen – Albertis egen renaissanceopskrift, ifølge hvilken »ethvert bygningsværk skal være således, at . . . ingen enkelt del er uden hensigt, uden bekvemmelighed eller uden den fuldkomne overensstemmelse mellem delene«. Facaden er inddelt i et pilastersystem, der skifter orden fra etage til etage: nederst dorisk, på 1. sal jonisk og øverst korinthisk – et mønster, der var inspireret af etageinddelingen på Colosseum i Rom. Pilastrene inddeler facaden lodret, mens entablementerne sammen med kransgesimsen øverst sørger for den vandrette inddeling, således at der er balance mellem det vertikale og det horisontale. En lille rest af middelalder er tilbage i vinduernes inddeling og rundbueornamentik samt i facadens rustika – en inddeling, der skal minde om middelalderens kvadre, men her er ren ornamentik. Ellers lyser paladset af en ny, let, klassisk inspireret ånd.

I *Palazzo Farnese* i Rom (1534–1548) har vi det fuldt udviklede højrenæssancepalads. Sammenligner vi med palazzo Rucellais facade, er der iøjnefaldende forskelle: Den arkitektoniske orden er ikke mere bredt ud over hele facaden ved hjælp af pilastre, men er koncentreret omkring vinduerne, der er stærkt fremhævet ved hjælp af halvsøjler, der bærer kraftige frontoner (3-kantede eller buede). Når den lave eftermiddagssol rammer paladset, kaster vinduespartierne kraftige skygger. Endvidere er de vandrette linjer nu helt dominerende.

Palazzo Farnese er skabt af *Antonio Sangallo d. yngre* (1485–1546) og fuldført efter hans død af Michelangelo, der forhøjede 3. etage og afsluttede bygningen med den mægtige tagkrans. Prøv at fjerne den, og bygningen mister det meste af den monumentalitet, der er dens helhedspræg. Foran paladset ligger en plads, hvis proportioner efter bedste Vitruviusopskrift* er nøje afstemt med paladsets, og bagved breder en dejlig have sig – en have, som Michelangelo ville have ført helt ned til Tiberen. Interessen for naturen medfører en »renæssance« for havekunsten i renæssancen.

Bag Palazzo Farneses kolossale stenvure, delvis opførte af blokke fra Colosseum, har de franske diplomater i dag travlt med at repræsentere deres land. Men engang genlød de pragtfulde rum af renæssance- og barokmusik og af den svenske dronning *Kristinas* (1626–1689) begavede samtaler om filosofi og teologi. Efter sin abdikation og overgang til katolicismen holdt hun i en periode »hof« i Farnesepaladset.

* Vitruvius var romersk arkitekt på Cæsars tid. Hans 10-binds værk: »Om arkitekturen« øvede stor indflydelse på renæssancearkitekturen.

III. 88: Palazzo Farnese, Rom.

