

Stiludviklingen i skulptur: Fra Renæssance til barok

v/ Lise Mark

Dette er en oversigt over stiludviklingen i skulptur fra ungrenæssancen til barokken i Italien. Oversigten illustreres af 3 skulpturer med samme motiv - nemlig "David" - der anses for eksemplariske for hver deres periode.

Ungrenæssancen repræsenteres af Donatello.

Højrenæssancen repræsenteres af Michelangelo.

Barokken repræsenteres af Bernini.

Skematisk oversigt

<p>Nedenfor følger en sammenlignende analyse af 3 David-skulpturer. De 3 skulpturer, der sammenlignes, kan ses via link øverst i tabellen og åbner i selvstændige vinduer.</p>		
Ungrenæssance	Højrenæssance	Barok
<p>Donatello: David, 1440-42, bronze 1,55 m</p>	<p>Michelangelo: David, 1501-3, marmor, højde: 4, 13 m.</p>	<p>Bernini: David, 1623, marmor, legemsstørrelse</p>
<p>Ungrenæssancens "modernitet":</p> <p>Den første friskulptur (skulptur i egen ret)</p>	<p>Humanismens vartegn:</p> <p>Menneskelig storhed/monumentalitet (bemærk størrelsen på skulpturen)</p>	<p>Barokkens vartegn:</p> <p>Dramaet, øjeblikket, dynamikken i det kæmpende menneske vises. Realisme - 'levende' og overbevisende former.</p>
<p>Motivet: David <i>efter</i> kampen - i hvile David = drenget</p>	<p>Motivet: David <i>før</i> kamp - På vagt, afventende. David som en <u>mand</u></p>	<p>Motivet: David <i>i</i> kamp Her vises <i>det øjeblik</i> hvor han slynger stenen mod Goliath. Han er ikke densikre vinder, men den sammenbidt kæmpende</p> <p>troende – fastfrosset i et dramatisk øjeblik.</p>
<p>Menneskekroppen: Genoplivelse af antikkens opfattelse af den nøgne mandsskikkelsesskønhed – anatomiske studier => naturtro Slank, men let muskuløs Man aner knoglebygningen</p>	<p>Menneskekroppen: Mere muskuløs og 'mandig' – igen anatomiske studier, naturtrohed. Den relative 'fladhed' er ikke typisk i Michelangelos senere skulpturer – men er vbetinget af at han brugte en marmorblok, der havde været hugget i</p>	<p>Menneskekroppen: Mindre idealiseret, Mere 'realistisk' i gengivelse af rå "muskelkraft". David er ikke ophøjet til ideal, men er kun heroisk i og med sin aktivitet. Heroisme. Fokus på muskelspænding og kraft.</p>

<p>Positur: Klassisk kontrapposto => hvile, ro og harmoni, fin, elegant med skarpt omrids, kantethed ved håndled => middelalderligt præg Relativt lukket form: David ikke i dialog med rum omkring sig.</p>	<p>Positur: Også klassisk kontrapposto, men mere modsætningsfyldt med kontrast i hvilende krop kontra spænding i ansigtstræk. Mere tyngde end let elegance Begyndende åben form: David kigger ud i rummet omkring sig, men kan /skal stadig overskues i ét blik.</p>	<p>Positur: Væk fra antikkens kontrapposto til fordel for den dynamisk-dramatiske <u>diagonal</u>. Fremadrettet, åben form. Høj beskuerinddragelse, der gør, at man i højere grad får lyst til at gå rundt om skulpturen end fx. hos de 2 andre.</p>
<p>Ruminddragelse: Ikke særlig stor -relativt 'lukket' skulptur, der ikke er i dialog med omgivelserne, men holder sig inden for sit eget 'rum'. Passer godt til motivet med den hvilende David, der har sejret.</p>	<p>Ruminddragelse: Lidt mere ruminddragelse. Skulpturen var beregnet til opstilling på en åben plads med ryggen op ad en vigtig bygning. Ikke nem at overse. Selvom den ikke er tænkt som en rundskulptur, der skal ses bagfra, Inddrages rummet i højere grad end hos Donatello - fx kigger David ud. En passende positur til motivet: En helt på vagt!</p>	<p>Ruminddragelse: Stærk ruminddragelse pga. fremadrettet bevægelse og flere kropsplaner. Væk fra renæssancens parallelle planer Kropsvridninger medfører dramatik. Også lys/skygge understreger drama. Passende for et motiv, der viser David <i>i kamp!</i></p>
<p>Synsvinkel og beskuerinddragelse: Ikke aktiv dialog med beskuer på trods af øjenhøjde hermed. Dette understreges af nedadvendt ansigt og skarpt omrids, lukket form.</p>	<p>Synsvinkel/beskuerinddragelse: Aktiverer rummet uden for sig selv – Det drejede, afventende ansigt, men David er ikke i beskuerniveau, dvs ikke beskuerinddragelse via direkte appel - vi ser derimod op til helten, hvis storhed understreges.</p>	<p>Synsvinkel/beskuerinddragelse: Selvom Bernini lavede David til at stå op ad væg (som Michelangelo) er formen langt mere kompleks at fatte i ét blik - der er ingen samlende kontur, der viser alle lemmer på én gang, som hos de to andre skulpturer. Figuren kan ikke overskues helt i ét blik. Den fremadrettede diagonal og det, at skulpturen er i øjenhøjde med beskueren giver en mere direkte appel til beskueren end hos Michelangelo. Også den hidtil usete overfladerealisme styrker beskuerens lyst til at røre ved skulpturen.</p>
<p>Nøgleord: Meget lineær stil næsten med reliefvirkning (eller et maleri, hvor motivet læses i ét plan)</p>	<p>Nøgleord: Storheden, mennesket i centrum Rolig positur <> psykologisk spænding</p>	<p>Nøgleord: Dramatik, følelsesappel, kamp øjeblikket, naturalisme Psykologisk/fysisk drama – Malerisk stil - konturlinien, den lineære stramhed og den lukkede positur fra ungrenæssancen er nu helt opløst.</p>

Hvorfor denne stiludvikling?

En tysk kunsthistoriker (Heinrich Wölflin) hævdede allerede i 1800-tallet at man i Italiens billedkunst (maleri og skulptur) kunne spore en udvikling fra ungrenæssancens lineære til barokkens maleriske stil.

Vælger man at tro dette, melder spørgsmålet sig, hvorfor denne stiludvikling finder sted. Spørgsmålet kan eller skal ikke besvares éntydigt, men her følger nogle forskellige teorier:

1. Den optisk/psykologisk lovmæssighed

Denne teori bygger på idéen om, at ikke alting til enhver tid er muligt.

Den hævder at de to epoker har forskellig verdensopfattelse – og måde at se omgivelserne på - og at der er tale om en slags lovmæssig udvikling i denne menneskets selv- og omverdensforståelse.

Dvs. at de, der tror på denne forklaringsmodel, ville hævde, at udviklingen ikke kunne være foregået omvendt (altså fra barok til renæssance).

Dog skal det bemærkes, at der IKKE er tale om at kunsten når et 'højere' stade ved denne udvikling – men om, at den beskæftiger sig med *andre mål*.

En ret 'tynd' forklaring måske? – det at henvise til en lovmæssig udvikling er jo egentlig ikke en forklaring.

Modellens begrænsninger:

Modellen er meget form-orienteret og beskæftiger sig stort set ikke med tidsånden i de to perioder, dvs. der konkluderes kun ud fra hvad man kan SE i billedet eller skulpturen, hvorimod man udelader

historiske, kulturelle og samfundsmæssige sammenhænge i henhold til stiludviklingen og dermed ikke fokuserer på kunsten som et 'vindue' mod verden.

1. Den åndshistoriske forklaringsmodel:

Denne model ville i højere grad end den forrige søge at inddrage historiske begivenheder og kildemateriale om tidens forskellige filosofiske, religiøse, politiske og samfundsmæssige udvikling i et forsøg på at forklare stiludviklingen.

Den ville fx hævde at Renæssancen var en optimistisk tid, hvis humanistiske grundtanke vidner om en stærk tro på mennesket, det rationelle, samt det strengt matematiske og overskuelige verdensbillede, hvor alt har sin bestemte plads i universet.

Modellen ville derimod forklare den italienske **barok**, som så småt varsledes allerede i 2. halvdel af 1500-tallet – som en stil, der afspejler et krakeleret verdensbillede præget af megen uro, konflikt og krig i netop den periode: Først og fremmest var der Reformationen og modreformationens religiøse konflikter mellem to trosretninger: Protestantisme og Katolicisme.

Reformationen gik gl. ud på at den protestantiske præst Martin Luther kom til Italien og anklagede hele den katolske kirke (paver og andre højtstående gejstlige) for at misbruge kirkens navn for egen vindings skyld: De var simpelt hen for griske, materialistiske og derfor for 'ikke-troende' for protestanterne. Som repræsentant for protestantismen mente Luther derimod at det var det åndelige i kristendommen (Guds ord) der skulle holdes i hævd i den kristne lære.

De religiøse konflikter i tiden var meget voldelige og blodige, og har givetvist resulteret i

både forvirring, desillusion og manglende værdigrundlag: Hvad skulle man tro på – og hvorfor henrettedes så mange som 'kættere' i 'Guds navn'?

Hvis man anlægger denne (ånds)historiske synsvinkel på stiludviklingen fra renæssance og

barok, ville man inddrage det faktum, at barokken arbejdede i den *kato/ske* tros tjeneste – som en slags visuel **reklamekampagne** under modreformationen (the (Catholic) Empire strikes back!). Den skulle overvælde og tage 'pusten' fra beskueren – og manipulere denne til at tro på den (religiøse) sandhed katolicismen repræsenterede. Tror man på denne forklaringsmodel ville man se barokmaleren Caravaggios clair-obscur ('projektøragtige lys') som en form for iscenesættelse (teateragtig manipulation) – a la 'jeg viser kun beskueren det jeg ønsker han/hun skal se! – og 'the good guys' får en central plads i lyset, mens 'the bad guys' måske ses fra mindre flatterende vinkler – fx med bagdelen lige op i hovedet på beskueren! Ligeledes ville man se det følelsesmæssige drama i Berninis David som udtryk for et kæmpende menneske i en dramatisk verden.

Noget der taler for at anlægge denne synsvinkel er, at mange motiver fx i Caravaggios kunst omhandler omvendelse fra 'kætteri' eller tvivl (altså synd) til 'den rette tro'. Denne forklaringsmodel ville måske også inddrage tidens nye 'dristige' tænkere, der kom med påstande om at jorden slet ikke – som man havde gået og troet – var flad, men rund. Og at jorden i øvrigt slet ikke var centrum i planetsystemet, sådan som humanisterne ellers gik og troede. Det kræver nogen indlevelse fra vores side i dag helt at sætte os ind i, hvorledes sådanne 'kætterske' tanker må have rystet den fast etablerede verdensopfattelse, der i renæssancen netop satte det jordiske og mennesket i centrum (både i filosofiens og kunstens 'solsystem'). Det var jo noget værre rod - for så ville mennesket jo ikke kunne stå i centrum som behersker af sin omverden – og det gør mennesket da også i mindre grad i barokken - også visuelt - i og med den opsplittede figur!