

# Kunstens kilde og Picassos prisme

Glyptoteket i København dokumenterer, at Ægypten ikke blot var kunstens kilde, men også moderniteten i sig selv.

AF OVE BJØRN, KUNSTHISTORIKER

På Glyptoteket i København viser man en spændende udstilling med navnet 'Ægypten, kunstens kilde'. For det var netop i Ægypten, at den store billedhuggerkunst opstod, og det var her, grækerne hentede deres inspiration. Som romerne og de senere europæere brugte grækernes kunst som inspiration. Udstillingen fremhæver 20 værker, som ikke står samlet men på deres vante pladser, dog ledes vi ved gode plancher mv. sikkert fra værk til værk. Og under denne lystvandring gennem

de smukke og stilrene lokaler får vi ikke blot de udvalgte værker præsenteret, vi får i tilgift også mange andre facinerende skulpturer og relieffer, der hver for sig er et klenodie. Glyptotekets samling er ganske enkelt enestående og regnes blandt de allerfineste i verden, når talen er om oldtidens kunst.

Ser vi på værkerne i et større perspektiv, så går der en lige linie fra det ægyptiske aspektive kunstudtryk og til vores tids modernisme forankret i den analytiske kubisme. Godt nok skal vi en omvej via centralperspektivet, som blev konstrueret i renæssancens Italien.



## Ord skaber virkelighed

Især skulpturen Ramses og Ptah (nr. 18) og relieffet Sekhenti (nr. 14) illustrerer, hvorledes aspektiv kunst er magi, og hvorledes ord skaber virkelighed.

Den største af alle ægyptiske konger, Ramses II, FOTO1 er frontalt og ligeværdigt afbildet ved siden af skaberguden Ptah. Guden holder kongens hånd og fører ham frem mod det, han skal blive, nemlig den største af alle. Deres ansigter så at sige er lig hinandens, ja det er vel mere end det, det er en slags magi i fortællingen om, at kongen og guden er ét. Når de to kan have næsten ens ansigtsudtryk, fortæller det, at man ikke frembragte et portræt, som skulle ligne, det skulle idealiseres, undertiden i propagandaens tjeneste. Derfor blev alder og skavanker udeladt, kvinder var elegante og smukke, mænd var stærke og i deres bedste alder. Men for alligevel at knytte værket og dermed magien til den bestemte person, skrev man personnavnet på skulpturen.

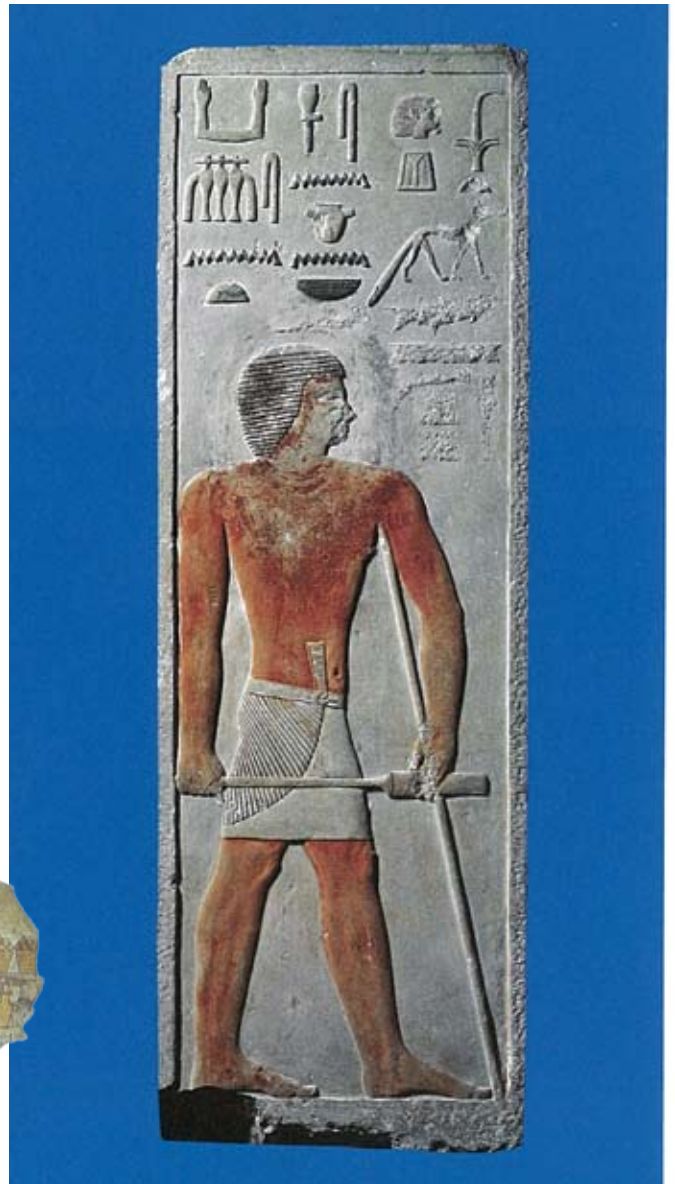
Den smukke skulptur blev bragt direkte fra billedhuggerens værksted til templet uden adgang for andre end kongen selv, hans nærmeste familie og få ypperstepræster. Værket var nemlig udelukkende tænkt som en magisk skulptur: Laver man det værk, skriver man de ord, som man gerne vil have skal bliver virkelighed, da bliver det sådan. Helt på samme måde som vores kontinentale forfædre for 15 tusinde år siden på væggene i deres grotter afbildede attraktivt jagtbytte i form af heste, okser og hjorte i sikker forvisning om, at de virkelige dyr da ville blive i området. Deres 'kunstværker' var ikke lavet som udsmykning, ikke for at have noget smukt at se på, men for at få ting til at ske. Ord og billede skaber nemlig virkelighed - det stemmer fint overens med, at et af ægypternes ord for billedhugger var 'Den, der holder i live'.

Følgende beretning fra Afrika i 1800-tallets begyndelse fortæller om den samme (over)tro: En hvid mand tegner den primitive stammes kvinder og køer for at have et billede med hjem. Landsbyens høvding reagerer meget kontant: 'Hvis du tager dem med dig, når du rejser, hvad skal vi så leve af?'

## Praktiseret magi

Skønhed eller efterligning var ikke et mål i sig selv. Det, der betød noget, var fuldkommenhed, så derfor tegnede hverken urmennesket eller ægypteren personen set fra en og kun en vinkel, for så kunne jo ikke alt det vigtige komme med. De faste regler for afbildning, som mere minder om korttegning end om malerkunst, sikrede, at alt i billedet trådte frem i absolut klarhed, og at ethvert element blev vist fra den mest typiske side.

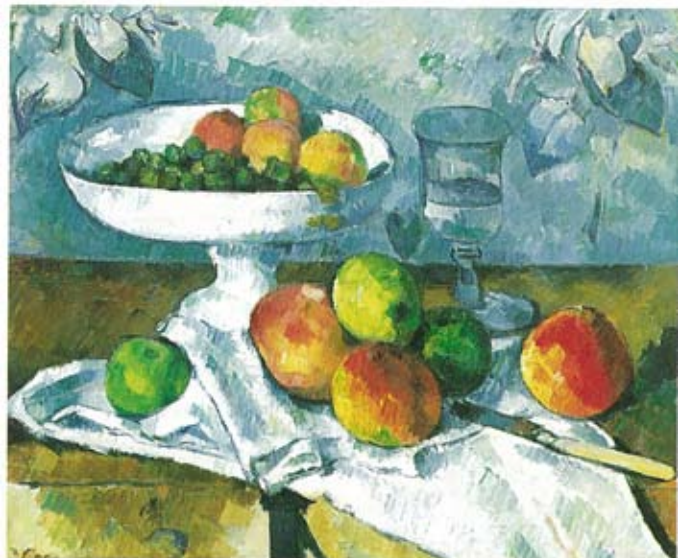
På relieffet 'Kammerherren Sekhentika' (nr 14) ser vi en mand i strunk stilling med lige fremadrettet ansigt og venstre ben foran det højre. Ansigtet er i profil, fordi det er klarest sådan. Øjet er klarest forfra, så derfor bliver det sat ind set forfra. Kunstneren har altså valgt, hvad vi kan kalde to vinkelrette og samtidige synsvinkler. I overensstemmelse hermed er overkrop, skulder og bryst set forfra, mens arme ses fra siden; personen er altså ikke gengivet, som han så ud i en her-og-nu situation. Havde man gjort det, kunne man jo ikke afbilde personen som en helhed, og det ville også være en skændsel overfor en så fornem mand som en kammerherre. Derfor foreskrev kanon, at kunstneren ikke viste personen i et givent øjeblik, men som personen i sin helhed altså som tredimensional. Herved har vi en slags aspektiv tilgang (forskellige aspekter) eller ægyptisk kubisme.



Havde vi foran os en afbildning af et landskab, ville den ægyptiske kunstner have valgt den vertikale vinkel til at afbilde eksempelvis et træ og en okse, men den horisontale vinkel skulle sikre, at søens kendetegn kom med, at den blev fuldt udfoldet; derfor måtte den ses oppefra. Oplevelsen bliver en følelse af tidløshed, for vi kan kun opleve tid ved at opleve bevægelse.

## Fra efterligning til bestandighed

I vores vesteuropæiske kulturkreds skal vi helt frem til den italienske renaissance, hvor Alberti og Brunelleschi i begyndelse af 1400-tallet tager et opgør med det ægyptiske kunstudtryk og udvikler vor tids centralperspektiv. Billedopbygning ud fra denne metode illuderer en virkelighedsfiktion, en illusion af dybde, når man står et helt bestemt sted i forhold til værket. Men hvorfor kommer denne ændring? Forklaringen skal nok søges i samfundets og dermed kunstens forandring. Da samfundet nu ikke blot var funderet på kirken, men i høj grad også på verdslige herskere, blev det mere interessant og vedkommende at beskrive det jordiske liv, og gudebillederne fik nogle menneskelige træk, så der kan fortælles en nærværende historie.

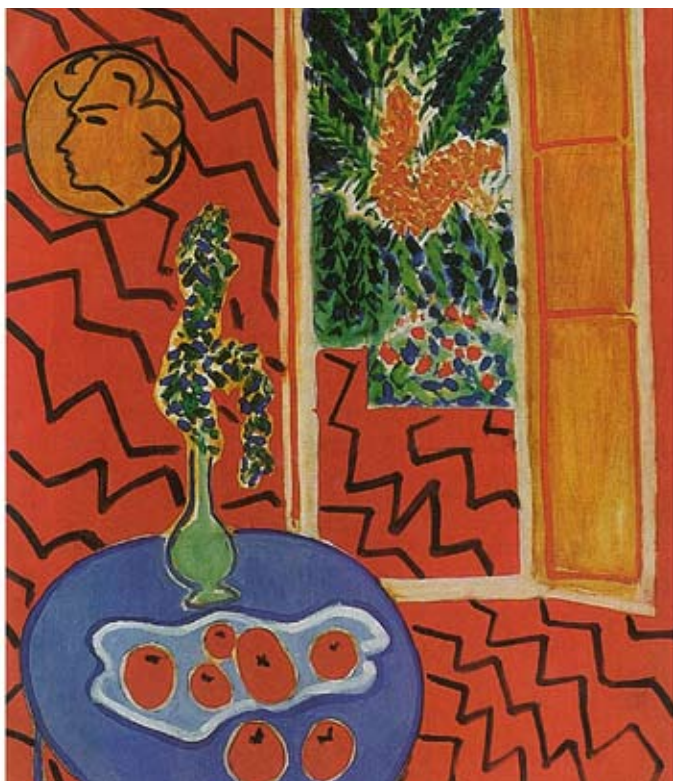


Denne programmatisk videnskabelige måde at opbygge billeder på var enerådende helt frem til begyndelsen af 1900-tallet, hvor en række billedkunstnere anført af Picasso og Braque forkastede den perspektiviske kanon til fordel for kubismen. Igen sætter det omgivende samfund dagsordenen for de søgende kunstnere. Den japanske kunst, som kom til Europa, overbeviste franske kunstnere om, at et maleri kunne gøre et meget stærkere indtryk, hvis nøjagtighed og detaljer blev ofret til fordel for en stærk forenkling, hvis man forkastede centralperspektivet. Et billedudtryk, som ikke ligger langt fra reklamens enkle sprog, så dagens lys.

Og under inspiration af Cezanne valgte de at finde og betone de uforanderlige (geometriske) elementer i det afbildede – næsten som Ægypterne tusindvis af år tidligere. Man skulle anskue motivet fra flere vinkler, så alle de vigtige elementer kunne afbildes på en og samme tid, ikke nødvendigvis som de fysisk fremtrådte, men i de mere bestandige elementer som form og flade. Cezannes maleri 'Opstilling' fra ca. 1880 FOTO4 viser tydeligt, at han må gøre vold på det naturlige, tingenes 'korrekte' omrids må væk, for at vise alle formerne på bordet i deres indbyrdes relation: bordet vippes forover.

Det er fristende at drage en parallel til musikkens verden, den mest udtryksfulde af alle kunstarter, som eksisterer uden i traditionel forstand at 'forstille noget rigtigt'. Kunne det samme gøres inden for billedkunsten? I Henry Matisse's kunst er det lykkedes ved at gøre menneske og inventar mv. til en del af mønstret vist ved farver. Se værket 'Rødt interieur med opstilling på blåt bord' fra 1947, FOTO5 hvor han desuden forvrænger perspektivet, så vi ser bordet oppefra. Aspektivet gør ligheden med ægyptisk kunst slående.

Vores egen Asger Jorn nærmer sig på sin vis kunstens kilde ved sætningen: 'Det er mit princip, at det er fladen, der skal angive billedets proportioner og ikke det specielle perspektiv, jeg i min virkelighed ser tingene i. Derfor vil jeg disponere billedet, så det ene ikke kommer til at dække for det andet'. Helt i forlængelse af den franske maler Maurice Denis, der i 1890 udtrykker 'raumflucht' på denne vis: 'Man må huske på, at et billede før det forestiller en stridshingst, en nøgen kvinde eller en anekdote, først og fremmest er en plan flade dækket med farver, der er sammenføjet i en bestemt orden'. Altså, igen en slags returnering til det ægyptiske aspektiv.



### Picassos prisme

Kubismen som moderne kunstbevægelse skulle snart manifestere sig. Inspirationen var Iberisk kunst (form), afrikansk kunst (udtryk) og ægyptisk kunst (synsvinkler), og i 1907 færdiggør Picasso sit programmatisk værk 'Frøkerne fra d'Avignon'; FOTO6 ikke damer fra den franske paveby Avignon, men prostituerede fra Marseilles havnevarter. Han ser kvinderne gennem sit personlige prisme, der opløser dem i et utal af facetter, i et mystisk syn og et grænseløst rum. Gennem sit prisme lader han os se en stilpluralisme over både forbilledets klassiske formsprog og en kubeagtig udtryksform.

Nu skulle værket kun være, ikke bare fortælle. Formen kom i fokus, og dermed mistede maleriet sin mimetiske funktion, og det afbildede frigjordes fra den konstruerede virkelighed, som tidligere var blevet lagt ind over det. Picassos kunst og med den modernismen blev - blandt andet i kraft af flere samtidige synsvinkler og form i stedet for indhold - med Henri Rosseaus (1908) ord: 'Ægyptisk'.

Kunstens kilde  
Glyptoteket, København  
Til den 8. februar 2009  
Glyptoteket.dk

OVEBJOERNP@MAIL.DK