

Utgivare: *Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet*

Text © Upphovsrätt för enskilda kapitel innehas av respektive kapitelförfattare



Denna text är licensierad under CC BY-NC-ND, Erkännande-Icke-kommersiell-IngaBearbetningar. (Se fullständiga villkor: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.sv>) Enligt licensen får verket spridas utan att tillstånd behövs, men bara i icke-kommersiella sammanhang. Verket får inte bearbetas och den som sprider verket måste ange dess upphovsperson.

Om inget annat anges, omfattas inte bilder och foton av denna licens. Användning av dessa kräver tillstånd från respektive upphovsrättsinnehavare.

DOI: <https://doi.org/10.37852/oblu.348.c805>

Att skriva idéhistoria

ISBN: 978-91-8104-800-1 (tryck)

ISBN: 978-91-8104-801-8 (e-bok)

Ugglan 21

Lund Studies in the History of Ideas and Sciences

ISSN 1102-4313 (tryck)

ISSN 2004-867X (e-bok)

Vid citering: Frits Gåvertsson, "Bildanalys", i *Att skriva idéhistoria* (Lund: Lunds universitet, 2026), <https://doi.org/10.37852/oblu.348.c805>

Information om *Ugglan: Lund Studies in the History of Ideas and Sciences* finns här: <https://www.ht.lu.se/serie/41/>

Bildanalys

Frits Gävertsson

Bildens makt över sinnena har i alla tider varit känd och nyttjad, och vad gäller manipulationer mötte redan romartidens medborgare i kolonnernas och triumfbågarnas reliefer endast presentabla händelser ur sina härskares *res gestae*.¹

Det går att försöka komma åt den roll bilder spelat för idéhistorien på olika sätt. Det går också att skriva bildens idéhistoria, det vill säga att försöka teckna en bild av hur människor begreppslogiskt idén om bilden genom historien. Dessutom går det, vilket jag skall koncentrera mig på här nedan, att skriva idéhistoria med hjälp av bilder som källmaterial.

Traditionellt sett har idéhistorisk forskning arbetat nära nog uteslutande med ett källmaterial bestående av text – både i termer av handskrifter och tryckt material – och även om idéhistoriska framställningar är rikt illustrerade så görs förvånansvärt lite av detta bildmaterial. Oftast möts vi i sådana sammanhang av mer eller mindre kortfattade bildtexter, men det är sällan som bilder eller andra grafiska element behandlas som ett källmaterial i sin egen rätt på ett mer uttömmande sätt.² Detta idéhistoriska textfokus är naturligtvis både lätt att förstå och rättfärdiga men faktum kvarstår att

¹ Gunnar Broberg och Jakob Christensson, "Inledande reflektioner," i *Den idéhistoriska bilden*, red. Gunnar Broberg och Jakob Christensson (Lund: Uggla. Lund Studies in the History of Ideas and Sciences 5, 1995), 7.

² Medicinens idéhistoria är ett undantag från denna tendens. För mer om hur bilder används som källmaterial inom medicinens idéhistoria se Adam Furbrings och Disa Runebys kapitel i denna antologi.

bildanalys är ett förbisett verktyg i den idéhistoriska verktygslådan och bilder ett förbisett källmaterial som kan stärka en idéhistorisk analys. I den här texten försöker jag propagera för att idéhistoriker borde intressera sig mer för visuellt källmaterial som komplement till textuellt källmaterial och att vi som idéhistoriker med förhållandevis enkla medel kan göra mycket mer för att stärka den sedvanliga analysen med hjälp av visuellt material. Dessutom presenteras också kort två historiskt inflytelserika analysmodeller som kan vara bra att känna till för den idéhistoriker som känner sig manad att intressera sig för det rika visuella källmaterial som finns tillgängligt.

Det kan kännas utmanande eller rent av skrämmande för en klassiskt tränad idéhistoriker att ge sig i kast med ett visuellt källmaterial. Behövs inte träning i visuell analys och andra konsthistoriska arbetsmetoder för att göra detta rika källmaterial rättvisa? Studiet av ett visuellt källmaterial såsom konst, serier, film, mode, illustrationer, medeltida *marginalia*, skillingtryck, illustrerade frontespiser, reklam, politisk konst och kampanjaffischer kräver särskilda vetenskapliga metoder som stöd i idéhistorikerns arbete med att förstå, situera, strukturera och analysera de element ett visuellt objekt består av och den mening som tillkommer verket i kraft av dessa element och de kulturella konnotationer de frammanar, men dessa metoder är både lättillgängliga och lättanvända samtidigt som de är kraftfulla. Även om en bakgrund inom, eller annan förtrogenhet med, konsthistoria och visuella studier är till stor hjälp för den idéhistoriker som vill införliva visuellt källmaterial i sin undersökning så bör vi ändå inte avskräckas. Metoder för visuell analys ger forskaren verktyg att undersöka och beskriva hur materialet är eller ter sig visuellt – i termer av form, linjer, färg, rumslighet, storlek, textur – samt dess materialitet och hur dessa delar kombineras till en helhet samt hur denna helhet också fungerar som menings- och betydelsebärare. Dessutom behöver vi som idéhistoriker hjälp med att på ett systematiskt och vetenskapligt sätt förankra detta meningsbärande material i ett historiskt, socialt, politiskt, religiöst, och kulturellt sammanhang. Till detta behövs alltså en metodologisk ansats.

Som tur är finns det en uppsjö av lättillgängliga metodhandböcker att välja bland och jag kan särskilt rekommendera Gillian Roses klassiska och lättanvänt mångfacetterade *Visual Methodologies* som finns i flera upplagor, den senaste utkommen 2023. Dessutom finns det en rad texter som är

inriktade mot tillämpningen av visuell analys inom olika fält eller ämnesdiscipliner såsom till exempel Ellen Sunesons förträffliga ”Att studera visuella material: Identifikation och disidentifikation som feministiska metodologiska förhållningssätt” i antologin *Genusvetenskapliga forskningsmetoder* redigerad av Marta Kolankiewicz, Mia Liinason och Maja Sager från 2024, och ett temanummer av tidskriften *Intellectual History Review* om ”Visual and Aural Intellectual Histories” redigerat av Jennifer Milam och Alan Maddox från 2017.³

För att ge en liten fingervisning om hur idéhistoriska studier kan vara betjänta av bilder ger jag här nedan ett exempel på en enkel analys innan jag går vidare och kort presenterar två historiskt inflytelserika analysmodeller.

Det finns en lång tradition i det kristna västerlandet av religiös symbolik och ikonografi där motiv hämtade från bibelberättelserna gestaltas på vissa sätt inom traditionen. När det gäller avbildandet av Judas förräderi kan Barna di Sienas *Judaskysen* (1350-talet, Collegiata di Santa Maria Assunta, San Gimignano) sägas vara representativ för den äldre traditionen.

Den livfullt stiliserade målningen är fylld till brädden av narrativa detaljer (soldaterna i fullt avancemang, Petrus som skär av soldatens öra, de panikslagna lärjungarna på flykt, *etcetera*). Dock finns här ingen sympati för Judas; han framställs som helt igenom ond, medan Jesus framstår som lugnt överlägsen och helt tillfreds med händelseförloppets förutbestämda utgång. Till och med gestalternas anletsdrag är laddade med enkelt avkodade betydelsebärande egenheter. Judas anletsdrag, inklusive de närmast parodiskt uppdragna ögonbrynen, är så skurkaktigt överdrivna att han påminner om den sortens skurkar i Hollywoodfilmer som spelas av klassiskt tränade brittiska skådespelare som i sin rolltolkning lägger sig till med en tysk brytning (såsom till exempel Allan Rickmans rollfigur Hans Gruber i *Die Hard*).

En helt annan bild av händelseförloppet, och aktörernas inställning till det, får vi i Michelangelo Merisi da Caravaggios version av motivet från

³ Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* (London: Sage, 2023); Ellen Suneson, ”Att studera visuella material: Identifikation och disidentifikation som feministiska metodologiska förhållningssätt,” i *Genusvetenskapliga forskningsmetoder* red., Marta Kolankiewicz, Mia Liinason och Maja Sager (Lund: Nordic Academic Press, 2024), 413–428, <https://doi.org/10.37852/oblu.260>.



Barna di Siena, *Judaskyssen*, 1350-talet, fresk, Collegiata di Santa Maria Assunta, San Gimignano, Bild: Wikipedia, Creative Commons: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Judaskyssen*, olja på duk, 1602, National Gallery of Ireland, Dublin. Bild: Wikipedia, Creative Commons: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

1602. Här är själva inramningen en helt annan. Caravaggio avbildar bara sju individer och trädgården i Getsemane är helt höljd i dunkel, vilket för vår uppmärksamhet mot de avbildade individerna och deras realistiska anletsdrag. Figurerna dras framåt i bilden vilket både för dem närmare betraktaren och varandra. Judas och Jesus relation mänskliggörs genom deras respektive ansiktsuttryck (sorg och lidande blandat med förskräckelse hos Jesus, respektive ångerfull uppgivenhet hos Judas) på ett sätt som tycks vara menat att gestalta någonting allmänmänskligt. Judas svek blir här en betraktelse över sveket som sådant och därmed direkt av intresse för oss som betraktare oavsett historisk kontext (vilket också accentueras av att Caravaggio låtit avbilda soldaterna med 1600-talsuniformer). Känslan av att vi här blir upplysta, eller instruerade, i förräderiets fenomenologi förstärks när vi inser att den enda källan till ljus i målningen är en lykta som

bärs upp av Caravaggio själv (det vill säga, figuren längst till höger i bilden är ett självporträtt). Att jämföra dessa båda bilder säger oss inte bara någonting om hur idén om förräderiet har begreppsliggjorts genom historien utan också någonting om skiftande inställningar till representation och realism inom konsten. Här finns också rikligt med material för att undersöka förändringar inom den kristna teologin och kristologin.

Det finns mycket mer att säga om de båda avbildningarna av förräderiet i Getsemane utifrån både konsthistoriska, idéhistoriska, teologiska och estetiska såväl som filosofiska perspektiv men min förhoppning här är att diskussionen ovan ändå skall visa på hur mycket intressant stoff vi kan utvinna genom att ta vårt visuella källmaterial på allvar.⁴

Två modeller för bildanalys

I vad som följer skall jag kortfattat presentera två lättarbetade och inflytelserika modeller för visuell analys. Den ena är hämtad från Roland Barthes klassiska artikel "Bildens retorik" från 1964. Här presenterar Barthes en metod som kan användas på en rik mängd visuellt material. Modellen är särskilt användbar för studier av reklam och propaganda eftersom den lätt hanterar analyser av hur visuella element samverkar med textelement i källmaterialet utan att för den skull bli för teoretiskt eller praktiskt krävande för att inlemmas i klassisk idéhistorisk forskning. Den andra metoden är Erwin Panofskys ikonologiska metod så som denna presenteras i hans *Studies in Iconology* från 1939 och som är vida använd inom de historiska vetenskaperna eftersom den historiska dimensionen av ikonografiskt meningsskapande är inskrivet i själva arbetsmodellen. Dessa två modeller är alltså, förutom att utgöra klassiker inom fältet, också intressanta för idéhistoriker av två olika anledningar. Barthes modell är intressant eftersom den på ett så direkt sätt fångar upp bildens retoriska dimensioner, vilket är hjälpsamt för en idéhistoriker som analyserar visuellt material som används i propagandasyfte, såsom illustrerade politiska pamfletter eller liknande och visuellt material där bild och text samspelar i

4 För en filosofisk analys av de båda verken som influerat min diskussion ovan men som ändå skiljer sig från denna på betydande sätt se Berys Gaut, *Art, Emotion, and Ethics* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 133–136.

meningsskapandet. Panofskys ikonografiska metod är däremot användbar eftersom den på ett direkt sätt knyter an till konst- och idéhistorien som ett givet led i analysen.

Roland Barthes och bildens retorik

Roland Barthes (1915–1980) var en tidig förespråkare för idén att allt runt omkring oss – inklusive reklam, litteratur, mode, våra förställningar om kärlek och hat, storföretag, och så vidare – kan avkodas och utläsas i enlighet med post-strukturalistiska principer.⁵ De kanske viktigaste texterna där Barthes ger uttryck för idéer av det här slaget är hans essäer ”Författarens död” från 1967 som driver tesen att författarintentionen är oväsentlig för tolkningen av litterära verk, och ”Bildens retorik” från 1964.⁶

⁵ Ut ur strukturalistiska tankar om språket som en formell struktur av tecken och språklig mening som en funktion av det binära språksystemet – framförallt utvecklade av lingvisten Ferdinand de Saussure (1857–1913) i hans postumt utgivna föreläsningsanteckningar *Cours de linguistique générale* (1916) – föds tanken att varje metaspråklig undersökning kollapsar tillbaka in i språket så att den binära uppdelningen mellan språk och verklighet kollapsar in i ett globalt *simulacrum* (en kopia utan original). Denna tanke om att vi är fångade i språket föder också idén att vår sociala verklighet kan avkodas och avläsas likt vilken text som helst, vilket leder till idén att ”författaren är död” och att kulturell ”text” är föremål för ständigt skiftande omtolkningar som inte kan få sin mening bestämd av någonting utanför texten. Texten blir härmed en retorisk lek som kan dekonstrueras eftersom den är metaforisk till sin natur och bygger på ett konceptuellt schema som alltid kan utmanas.

⁶ ”Författarens död” finns i svensk översättning av Agneta Rehal Johansson i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3 (2018): 5–8. Första utgåvan på franska är Roland Barthes, ”La mort de l’auteur,” *Manteia*, nr 5 (1968) men essän publicerades först som Roland Barthes, ”The Death of the Author”, Aspen, nr 5–6 (1967). *Bildens retorik* finns i svensk översättning av Kurt Aspelin. Roland Barthes, *Bildens retorik* (Stockholm: Bokförlaget Faethon, 2023). ”The Rhetoric of the Image” finns utgiven i Roland Barthes *Image, music, text*, översatt av Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977). Den första franska utgåvan är Roland Barthes, ”Rhétorique de l’image”, *Communications* 4 (1964): 50–51. Se även Sadia Afrin och Sheikh Md. Muniruzzaman. ”Image Becomes Language: Media and Capitalism in Barthes Rhetoric of the Image”, i *Journal of Literary Studies* 2 (2020): 1–11; Marcel Danesi, ”Visual Rhetoric and Semiotic”, i *Oxford Research Encyclopedia of Communication* (Oxford: Oxford University Press, 2017), <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.43>; Gunther, Kress och Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (New York: Routledge, 1996).

I "Bildens retorik" argumenterar Barthes för att fotografier måste studeras i deras sociala och kulturella kontext via en detaljerad analys av en pastareklam från företaget Panzani.

Bilden föreställer ett antal pastapaketer, parmesanostförpackningar, tomater, och vitlökar i en nätkasse mot röd bakgrund. Längs ner på reklamaffischen står det skrivet i stora vita serifversaler "Pates – Sauce – Parmesan a L'Italienne de Luxe".

Barthes centrala frågeställning är om, och i så fall hur, bilder (och speciellt fotografier), givet att de essentiellt är mekaniska reproduktioner (och därmed direkt analoga representationer) av någonting annat kan vara meningsbärande. Har bilder ett språk, och hur fungerar i så fall meningsbärande i detta språk? Barthes påpekar att reklam – såsom till exempel Panzanireklamen – helt klart har ett avsett budskap som kan avkodas. Barthes skiljer mellan tre typer av budskap i bilden.

Det lingvistiska budskapet: Barthes menar sig se två typer av lingvistiskt budskap i verket, ett *denoterat* budskap bestående av bildtexten och texten på de avbildade pastapaketen och ett *konnoterat* budskap – själva ordet "Panzani" för tankarna till Italien och våra föreställningar om det typiskt italienska.

Det symboliska budskapet (eller *den konnoterade bilden*): Barthes identifierar fyra tecken i de icke-lingvistiska delarna av bilden som utgörande det symboliska budskapet: den halvöppna kassen signifierar "*återvändande från marknaden*", tomater och spetspaprika signifierar "*italienskhet*", den samlade mängden objekt signifierar "*det kullinariska*", och kompositionen påminner om, och signifierar därför, ett stilleben vilket för tankarna till klassiskt italienskt måleri.

Det bokstavliga budskapet (*det denoterade budskapet*): I bilden har vi att göra med ett icke-kodat budskap i den meningen att inget av de avbildade objekten representerar någonting utöver sig själva, tomaten i förgrunden representerar helt enkelt en tomat, spetspaprikan en spetspaprika, och så vidare – det vill säga, vi har ett budskap utan en kod.

Barthes går nu vidare och försöker utröna inte bara hur de olika typerna av budskap fungerar utan också hur de relaterar till varandra.

Det lingvistiska budskapet – som verkar åtfölja så gott som alla bilder – verkar kunna ha två funktioner: *förankring*, som syftar till att förankra vår

tolkning i en, eller en begränsad mängd, av alla de tolkningsmöjligheter som bilden erbjuder, och *vidarebefordring* som när texten samarbetar med bilden för att förmedla den avsedda meningen, som till exempel i en seriestripp, en reklamaffisch, eller ett politiskt propagandablad.

Den denoterade bildens konnotationer kan aldrig helt sorteras bort så att vi kan se den rena bokstavliga denoterade bilden eftersom detta skulle vara ett budskap helt utan en kod. Snarare verkar den denoterade bilden genom att naturalisera det symboliska budskapet genom att kontextualisera detta till den punkt då bilden tycks skrika ”*Titta! Jag är bara en bild av en tomat, det pågår ingenting konstigt i det fördolda här inte!*”

Att avtäcka den konnoterade bilden är, enligt Barthes, en svår och krävande uppgift. En av anledningarna till denna svårighet är att bilden kan ha en mängd konnotationer som också beror på betraktaren. En sådan mening, eller betydelse, är avhängigt ett *lexikon* i den meningen att konnotationen beror på betraktarens förståelse. En persons samlade sådana *lexica* kallar Barthes för personens ideolekt, det vill säga, vår samlade mängd tendenser med avseende på bildförståelse. En annan svårighet med att avkoda bildlig konnotation kommer sig av att det inte finns något standardiserat sätt att tala om bilder även om konstkritikerns yrkesvokabulär kan ses som ett försök att få till stånd ett sådant språk. Snarare är vår bildförståelse styrd av en ideologi i den meningen att vi har ett systematiskt begreppssystem som kan uttryckas via vårt språk. Vidare kallar Barthes signifierarna i ett givet medium för *konnoterarna*. Konnoterarna i en bild är alla visuella element som kan användas för att konnotera det signifierade. Den samlade mängden av alla konnoterare utgör bildens retorik, det vill säga, bildens retorik utgörs av alla visuella element som kan förstås som signifikant.

Barthes modell för semiotisk bildanalys kan utsträckas till annat visuellt material än reklam och modellen används än idag flitigt inom ämnen såsom konstvetenskap, filosofisk estetik, grafisk design och andra medie- och kommunikationsvetenskapliga ämnen. En bra mer djupgående introduktion på svenska till Barthes metodologi och visuell retorik är boken *Visuell retorik – Bilden i reklam, nyheter och livsstilsmedia* från 2008 skriven av Anders Carlsson, Thomas Koppfeldt och utgiven på Liber förlag.⁷

⁷ Anders Carlsson och Thomas Koppfeldt, *Visuell retorik – Bilden i reklam, nyheter och livsstilsmedia* (Solna: Liber, 2008).

Erwin Panofsky och ikonologin

Erwin Panofsky (1892–1968) föddes i Hannover och studerade konsthistoria i München, Freiburg och Berlin och undervisade i Hamburg innan han, som ett resultat av nationalsocialisternas maktövertagande tvingades emigrera till USA 1934 där han började undervisa vid Princeton och Institute of Fine Arts vid New York University.

Mest känd är Panofsky för sitt utvecklande och praktiserande av och propagerande för ikonologin, en ansats som från början utvecklades av Aby Warburg och hans studenter vid Warburginstitutet i Hamburg (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) vilket 1933 flyttade till London.⁸

Panofsky slår i *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art* fast att ikonologi är den del av konstvetenskapen som studerar verkets mening snarare än form.⁹ Panofsky identifierar, i sin modell eller sitt schema, tre lager, nivåer, eller led av konsthistorisk ikonografisk förståelse, det vill säga avtäckandet av idéer och motivistiskt innehåll i ett verk.¹⁰

Den första nivån är den primära eller naturliga nivån, där vi förväntas göra en pre-ikonografisk analys, det vill säga en beskrivning av vad verket föreställer, det faktiska bildinnehållet, som det framträder utan att vi måste förankra meningen i kulturella betydelsebärare eller luta oss mot historisk

8 Se Matthew Norris kapitel i denna antologi för en historik. Se även Peter Gay, *Weimar Culture: The Outsider as Insider* (New York: W. W. Norton & Co., 2001). Gay diskuterar Panofskys inställning till Weimarrepubliken i kapitel 2, under rubriken "The Community of Reason: Conciliators and Critics", 23–45.

9 Se Hans-Olof Boström *Panofsky och ikonologin* (Karlstad: Karlstad University Press, 2004). Viktiga arbeten av Panofsky är *Idea: A Concept in Art Theory* (New York: Harper & Row, 1968 [1924]); *Studies in iconology; humanistic themes in the art of the Renaissance* (New York: Harper & Row, 1939); och *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character* (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1953). I svensk översättning av Sölve Olsson finns Erwin Panofsky, *Perspektivet som symbolisk form* (Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1994). Mycket användbar är samlingsvolymen Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History* (Chicago Ill.: Chicago University Press, 1983). En fullständig bibliografi finns i Erwin Panofsky, *Kumulationen: Ergänzungsband zur Erwin-Panofsky-Korrespondenz 1910 bis 1968*, red., Dieter Wuttke (Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 2014).

10 Erwin Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art", i *Meaning in the Visual Arts* (London: Penguin, 1955), 51–81.

och kulturell (för)förståelse. Detta kan vara sådant som människor, djur, objekt, händelser och dylikt.

Den andra nivån, den sekundära eller konventionella nivån ligger till grund för den ikonografiska analysen som tar vid när vi identifierat motivet, det vill säga identifierat vilka objekt den visuella representationen avbildar eller föreställer. I detta led granskas verkets aspekter och tilldelas en kulturellt betingad betydelse. Till exempel kan vi här tillskriva de händelser, objekt, djur, *etcetera* som vi tidigare identifierat allegorisk eller symbolisk mening på basis av verkets konst- och idéhistoriska kontext samt beskriva tematik, mytologiska anspelningar och liknande.

På den tredje och sista nivån, den intrinsikala, analyseras sedan verkets beståndsdelar var för sig för att sedan vägas mot varandra i den sammantagna ikonologiska tolkningen av verket i syfte att avtäcka underliggande socio-kulturella principer och symboliska värden.

Låt oss använda Jan van Eycks så kallade *Arnolfiniporträtt*, från 1434 som nu finns på National Gallery i London för att illustrera hur Panofskis tredelade ikonologiska schema är tänkt att fungera.

På den första, pre-ikonografiska, nivån kan vi säga att bilden föreställer två människor, kanske man och hustru, i dyra kläder i ett rum upplyst av naturligt ljus från fönstret i rummet. I rummet finns en rad möbler, en säng, en byrå, en spegel, *etcetera*. Vi kan också se en hund och ett par skor i förgrunden samt text på väggen bakom de två människorna. Vi kan också identifiera bilden som en instans av tidigt renässansmåleri. Materialet är olja på ek.

På den andra, konventionella, nivån kan vi tillföra detaljer som hjälper oss avkoda symboliken och tematiken i bilden. Detta steg involverar en hel del konst- och idéhistoriskt arbete i termer av att identifiera figurerna på bilden, att sätta sig in i bildens narrativ, och avkoda symboliken i bilden. Troligen har vi här att göra med ett porträtt av Giovanni Arnolfini och hans fru eller trolovade Giovanna Cenami men helt säkra kan vi inte vara. Arnolfini var en italiensk företagare i Flandern, ett centrum för handel, konst och idéutveckling under 1400-talet. Den latinska inskriptionen på väggen kan översättas till "Jan van Eyck var här 1434". Vi kan nu luta oss på en rad konsthistoriska konventioner för att avkoda symboliken i bilden. Hunden i förgrunden symboliserar trogenhet, skorna stundens helighet



Jan van Eyck, *Arnolfiniporträttet*, 1434, olja på ekpanel, National Gallery, London. Bild: Wikipedia, Creative Commons: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

eller vikt, det brinnande ljuset Guds allseende vishet, frukten på fönsterblecket oskulden innan syndafallet, sängen och Giovannas mage fertilitet.

I den avslutande ikonologiska analysen frågar vi efter den intrinsikala meningen eller det inneboende innehållet i bilden. Vi försöker alltså avkoda de idéer konstnären försökte kommunicera. När det gäller *Arnolfiniporträttet* finns en mängd olika tolkningar som föreslagits av konsthistoriker. Bilden har till exempel setts som ett porträtt som hedrar äktenskapet, som ett äktenskapsförord, eller som en postum kärleksbetygelse till hustrun. Bilden är fylld av illusoriska effekter såsom texturen på textilierna och fönsterglasets och reflektionen i spegeln på väggen. Dessutom är bilden, vilket vi såg redan på den konventionella nivån, full av symbolik (såsom hunden i förgrunden symboliserar trogenhet, skorna stundens helighet eller vikt, det brinnande ljuset Guds allseende vishet, frukten på fönsterblecket oskulden innan syndafallet, sängen och Giovannas mage fertilitet). Alla dessa element lämnar bilden öppen för tolkning, och även om vi kan söka svar i historien på vissa frågor, vi vet till exempel att äktenskapet förblev barnlöst, så har ingen tolkning kunnat definitivt beläggas som mer trolig än någon annan med hjälp av primärkällor.

I någon mening kan vi alltså summera Panofskys tredelade schema som att vi först beskriver vad vi ser i termer av detaljer, objekt, och formella element för att sedan försöka utröna symboliken i bilden med hjälp av historiska fakta och historisk kontext för att slutligen föra samman alla element i en samlad tolkning av verkets intrinsikala mening baserad på konstnärens avsikt.

En användbar introduktion till Panofskys ikonologiska metod för den som vill använda metoden i idéhistoriska och konsthistoriska studier är Hans-Olof Boströms *Panofsky och ikonologin* från 2004 utgiven på Karlstad University Press. Den bästa studien av den ikonologiska metoden jag känner till är Göran Hermeréns *Representation and Meaning in the Visual Arts: A Study in the Methodology of Iconography and Iconology* från 1969 utgiven av Scandinavian University Books.¹¹

¹¹ Göran Hermerén, *Representation and Meaning in the Visual Arts: A Study in the Methodology of Iconography and Iconology* (Lund: Scandinavian University Books, 1969).

Avslutning

Idéhistorisk forskning har traditionellt varit nära nog uteslutande sysselsatt med källmaterial bestående av text och även om idéhistoriska framställningar ofta är rikt illustrerade så görs ofta förvånansvärt lite av detta bildmaterial. Jag har här försökt visa att bilder eller andra grafiska element kan behandlas som ett källmaterial i sin egen rätt med förhållandevis enkla medel. Sådan bildanalys är ett allt för ofta förbiset verktyg i den idéhistoriska verktygslådan och bilder ett för ofta förbiset källmaterial som kan stärka en idéhistorisk analys.

Jag har dessutom presenterat två lättanvända och inflytelserika modeller för visuell analys, Roland Barthes visuella retorik och Erwin Panofskys ikonologi. De båda modellerna är lättanvända samtidigt som de har olika fokus. Panofskys ikonologiska modell passar bättre för mer traditionellt konsthistoriskt material medan Barthes visuella retorikmodell passar bättre för analys av propagandaaffischer och reklam samt annat visuellt material där text och bild tydligt samspelar.

Referenser

- Afrin, Sadia och Sheikh Md. Muniruzzaman. "Image Becomes Language: Media and Capitalism in Barthes' Rhetoric of the Image." I *Journal of Literary Studies* 2 (2020): 1–11. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3612767>.
- Barthes, Roland. "Death of the Author." *Aspen* 5–6 (1967).
- Barthes, Roland. *Bildens retorik*. Övers. Kurt Aspelin. Stockholm: Bokförlaget Faethon, 2023.
- Barthes, Roland "Rhétorique de l'image." *Communications* 4 (1964): 50–51.
- Boström, Hans-Olof. *Panofsky och ikonologin*. Karlstad: Karlstad University Press, 2004.
- Broberg, Gunnar och Jakob Christensson. "Inledande reflektioner." I Broberg, Gunnar, och Jakob Christensson, red., *Den idéhistoriska bilden*. Lund Studies in the History of Science and Ideas, Vol. 5. Lund, 1995.
- Danesi, Marcel. "Visual Rhetoric and Semiotic." I *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 2017. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.43>.
- Erwin Panofsky. *Perspektivet som symbolisk form*. Övers. Sölve Olsson. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1994.
- Gaut, Berys. *Art, Emotion, and Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Gay, Peter. *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. New York: W. W. Norton & Co., 2001.

- Hermerén, Göran. *Representation and Meaning in the Visual Arts: A Study in the Methodology of Iconography and Iconology*. Lund: Scandinavian University Books, 1969.
- Kress, Gunther, och Theo van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge, 1996.
- Milam, Jennifer och Allan Maddox. "Visual and Aural Intellectual Histories: An Introduction." *Intellectual History Review* 27, nr 3 (2017): 285–298. <https://doi.org/10.1080/17496977.2017.1333686>.
- Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*. Cambridge MA.: Harvard University Press, 1953.
- Panofsky, Erwin. *Idea: A Concept in Art Theory*. New York: Harper & Row, 1968 [1924].
- Panofsky, Erwin. *Kumulationen: Ergänzungsband zur Erwin-Panofsky-Korrespondenz 1910 bis 1968*, red., Dieter Wuttke. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2014.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Chicago Ill.: Chicago University Press, 1983.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row, 1939.
- Panofsky, Erwin. "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art." I *Meaning in the Visual Arts*. Middelsex: Penguin Books, 1995.
- Rose, Gillian. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. London: Sage, 2023.
- Suneson, Ellen. "Att studera visuella material: Identifikation och disidentifikation som feministiska metodologiska förhållningssätt." I *Genusvetenskapliga forskningsmetoder* red. Marta Kolankiewicz, Mia Liinason och Maja Sager, 413–428. Lund: Nordic Academic Press, 2024. <https://doi.org/10.37852/oblu.260>.