

HISTORISK TIDSKRIFT
(Sweden)

126:3. 2006

DEBATT

Hur skall vi använda bilder?

Ett bidrag till diskussionen om bilder som historiskt källmaterial

Av Reine Rydén

Allt oftare hör man historiker säga att bilder och annat visuellt material i större utsträckning borde utnyttjas som källor. Exempelvis har Eva Blomberg nyligen framhållit det olyckliga i att svenska historiker är så bundna vid skriftligt källmaterial.¹ Det är bara att instämma. Källbegreppet behöver verkligen utvidgas – inte minst med tanke på Lena Liepes tänkvärda påpekande "att en bild är meningsbärande i sig, och att den i och med sin visualitet är med om att forma den sociala och kulturella kontext som den själv är en del av".²

Frågan är alltså inte om vi skall använda bilder, utan hur vi skall gå till väga. Redaktörerna för antologin *Mer än tusen ord* efterlyser därför en fördjupad diskussion om bildtolkningsmetoder för historiker.³ Mitt syfte med denna artikel är att slå ett slag för en hittills förbisedd bildtolkningsmetod och pröva den på en av affischerna från "kosackvalet" 1928.

Ikonografi eller semiotik

För en historiker som vill använda visuellt källmaterial är det naturligt att vända sig till konstvetenskapen för att låna metoder. Man bör emellertid vara uppmärksam på en viktig skillnad: historiker använder oftast bilder som medel för att förklara ett historiskt sammanhang medan konstvetare vill använda det historiska sammanhanget för att förstå bilderna bättre.⁴ De konstvetenskapliga metoderna är alltså inte primärt utvecklade för historiska analyser. Så länge historikern är medveten om detta förhållande bör det dock inte utgöra något hinder.

1. Eva Blomberg, "Sätt att se", *Historisk tidskrift* 2005:2.

2. Lena Liepe, "Konst som historiskt källmaterial? Om bildens epistemologi", i Lars M Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander (red), *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, Lund 2001, s 20.

3. Lars M Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander, "Bilden som källa", i Andersson, Berggren & Zander (red) 2001.

4. Liepe 2001, s 19f.

En konstvetenskaplig skola med stark ställning i Sverige sedan 1950-talet är den *ikonografiska*, vanligen förknippad med Erwin Panofsky.⁵ Denne ägnade sig främst åt renässanskonst, men hans metod har tillämpats även vid studier av andra perioder. Ikonografisk bildtolkning är en trestegsprocess. Den primära (pre-ikonografiska) tolkningsnivån är en ren beskrivning av bilden och en identifikation av de olika bildelementen. På den sekundära (ikonografiska) nivån identifieras symboler, allegorier, historier och myter. Den tredje nivån (den ikonologiska) handlar om att synliggöra vad Panofsky kallar bildens inre mening. Denna är ett uttryck för attityder och mentaliteter hos konstnären samt i den tid och det land där bilden kom till. Sökandet efter den inre meningen förutsätter inlevelse i konstnärens personlighet och i hans värld.⁶

Under senare årtionden har konstvetenskaplig bildanalys i stor utsträckning haft en inriktning på *semiotik*, det vill säga på bilden som tecken eller teckensystem. Semiotiken står på språkvetenskaplig grund och bland dess portalfigurer finns namn som Saussure, Pierce och Barthes.⁷ En av dess ledande svenska förespråkare, Gert Z Nordström, fastslår att "bilden är ett språk, det vill säga alla enskilda bilder är relaterade till ett överindividuellt språksystem som är relativt stabilt".⁸

Semiotisk bildanalys är avsedd att erbjuda ett redskap för att läsa detta språk, men är dessvärre behäftad med en mycket krånglig terminologi. Bland annat används termer som *signifikant* (det som görs till föremål för tolkning) och *signifikat* (tolkningens resultat). Jan-Gunnar Sjölin vill förenkla det hela och talar om *uttryck* och *innehåll*. Uttrycket är det som skall tolkas och innehållet är tolkningens mål. Uttrycket kan alltid beskrivas även om det ibland kan vara svårt att hitta lämpliga ord. Innehållet kan däremot inte beskrivas utan någon form av tolkning.⁹

Den semiotiska ansatsen har betecknats som föga användbar för historiker som vill undersöka normer och värderingar.¹⁰ Jag instämmer inte i denna be-

5. Peter Gillgren, "Metoder i svensk konstvetenskap", i Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson (red), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Stockholm 2000, s 196–199.

6. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, New York 1957, kap 1; Hans-Olof Bostrom, *Panofsky och ikonologin*, Karlstad 2004; Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca 2001, kap 2.

7. Gert Z Nordström, *Bilden i det postmoderna samhället. Konstbild Massbild Barnbild*, Stockholm 1989, s 325.

8. Nordström 1989, s 13f.

9. Jan-Gunnar Sjölin, "Inledning", i Jan-Gunnar Sjölin (red), *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, Lund 1998, s 14–18.

10. Andersson, Berggren & Zander 2001, s 11.

dömning. Semiotik är ett systematiskt sätt att beskriva en bild, vilket är ett nödvändigt steg i en tolkningsprocess. Ansatsen utesluter inte heller att man i ikonografisk anda uppmärksammar och analyserar bildernas symbolik. Det är just vad Nordström gör i en analys av en nazistisk propagandabild från 1930. Vid en genomgång av bildens komposition och dess beståndsdelar konstateras att den är full av symboler. Dessa spaltas upp i nio kategorier (fanan, hakkorsen, solljuset, örnen och så vidare), varpå bildelementens symboliska betydelser diskuteras.¹¹ Även om semiotik och ikonografi nalkas en bild från helt olika utgångspunkter kan således skillnaden i praktiken vara mindre än förväntat.¹²

Inlevelse eller distans

Det faktum att bilder måste tolkas för att användas som källa kan vara en anledning till historikernas försiktighet. Dessutom är alla bilder mångtydiga och har ingen en gång för alla given tolkning. Naturligtvis innebär även all användning av skriftliga källor en tolkningsprocess, men de flesta historiker uppfattar nog denna som mindre subjektiv än bildtolkning.

Den ikonografiska metoden baseras på en äldre hermeneutisk tradition med betoning på inlevelse i upphovsmannens tankar och historiska värld. Hermeneutikens förgrundsgestalt Wilhelm Dilthey betonade att möjligheten till förståelse "inifrån" är det som utmärker humanvetenskaperna i motsats till de förklaringsinriktade naturvetenskaperna.¹³ Att ikonografiska bildtolkningar kritiserats just för att vara allt för subjektiva och spekulativa är således inte särskilt förvånande.¹⁴

Ett alternativ till den inlevelsebetonade hermeneutiken har formulerats av Paul Ricoeur, som menar att den traditionella motsättningen mellan förståelse och förklaring måste övervinnas. Ricoeurs förslag till lösning består i att utgå från verkets *distansering* från upphovsmannen:

To begin with, writing renders the text autonomous with respect to the intention of the author. What the text signifies no longer coincides with what the author meant; henceforth, textual meaning and psychological meaning have different destinies.¹⁵

11. Nordström 1989, s 177–194.

12. Jfr Burke 2001, s 176.

13. Per-Johan Ödman, *Tolkning, förståelse, vetande. Hermeneutik i teori och praktik*, Stockholm 1979, s 27–30.

14. Burke 2001, s 40.

15. Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences. Essays on Language, Action and Interpretation*, Cambridge 1981, s 139.

Läsande är alltså inte en dialog mellan författare och läsare, utan en ersättning för dialog. En talad dialog äger rum i en konkret verklighet där de samtalande personerna är närvarande. När texten ersätter talet avbryts referensen till den omgivande verkligheten och den omskapas vid läsningen genom en tolkning.¹⁶

Om man betraktar en text som självständig i förhållande till sin upphovsman kan den analyseras och förklaras utan avseende på författarens avsikter. Den metod Ricoeur förordar är, liksom semiotisk bildanalys, en lingvistiskt grundad strukturanalys. Eftersom lingvistikens också är en humanvetenskap bygger förklaring och tolkning på samma vetenskapliga logik och hamnar inte, som hos Dilthey, i någon motsats till varandra. Läsning av en text består just, enligt Ricoeur, i ett växelspel mellan tolkning och strukturell förklaring.¹⁷ Ricoeurs hermeneutik handlar om tolkning av texter men samma principer kan appliceras på bilder, vilket aktualiserar det semiotiska perspektivet.

Cavallius kompositionsanalys

I det följande vill jag lyfta fram en bildtolkningsmetod som uppmärksammas föga ens av konstvetarna, nämligen den som utvecklats av Gustaf Cavallius.¹⁸ Denne bortser från konstnärens avsikter och utgår från bilden i sig, vilket överensstämmer med Ricoeurs hermeneutik. Grunden är en kompositionsanalys med drag av semiotik, men terminologin och den praktiska tillämpningen är relativt enkel.

Cavallius skiljer noga mellan bildens struktur och de *associationer* den ger upphov till. Analysen inleds med en noggrann beskrivning av bildens alla delar och av relationerna mellan dem. Som hjälp används fyra statiska och två dynamiska kompositionella kategorier:

1. *Färg*. Delar av bilden hör ihop eller skiljs åt av färgens tre egenskaper: ton, mättnad och ljushet.
2. *Form*. Figurernas former kan karakteriseras med hjälp av begreppspar som hård–mjuk, distinkt–diffus, spetsig–rundad och så vidare.
3. *Mängd*. Denna kategori handlar dels om storlek, dels om antal. Hur

16. Paul Ricoeur, *Från text till handling*, Stockholm 1992, s 34–37.

17. Ricoeur 1992, s 44–53.

18. Gustaf Cavallius, *Velazquez' Las Hilanderas. An Explication of a Picture Regarding Structure and Associations*, Uppsala 1972; Gustaf Cavallius, *Matisses Apollon. Ett collage om västerlandet och världen*, Göteborg 1984.

stora är bildens olika element i förhållande till varandra, hur många delar består olika grupper av?

4. *Rum*. Detta begrepp syftar på bildelementens position i förhållande till bildramen och i förhållande till bildens andra delar.
5. *Rörelse*. De flesta bilder innehåller någon form av kompositionell rörelse, som kan vara av två slag. *Inbyggd rörelse* finns till exempel i veckbildningen i ett tygstycke. *Rörelse genom rummet* finns i alla linjer, både heldragna och streckade. Den finns också i stegvisa förändringar av form, färg eller storlek mellan en rad bildelement.
6. *Förvandling*. Detta är en mer ovanlig dynamisk kategori som kan finnas i figur-grundväxlingar och dubbeltydiga figurer.

Nästa steg är att förklara vad bilden föreställer och tolka dess innebörd. Processen inleds med *allmänna associationer*, alltså vad bilden kan sägas föreställa utifrån allmänmänskliga erfarenheter. Exempelvis kan man av människors handlingar och kroppsspråk dra slutsatser om deras känsloliv och sociala relationer. Omgivningen kan beskrivas som kall eller varm och så vidare.

Därefter kommer man till *specifika associationer*, det vill säga hur bilden förhåller sig till kulturbundna föreställningar, myter och historiska händelser. Slutligen sätts bilden in i sitt historiska och sociala sammanhang. Cavallius motiverar arbetsgången på följande sätt:

Genom att man på detta sätt nalkas bilden på en elementär perceptuell nivå innan man söker en bestämning av dess förhållande till omvärlden och den historiska verkligheten undviker man lättare att endast finna det man förväntar sig.¹⁹

Analysmetoden har mött kritik. En recensent, Bert-Alan Kéry, anmärker att associationerna avlägsnar sig längre och längre bort från utgångspunkten. Han betecknar tillvägagångssättet som "ett avancerat Rorschachtest, där 'Apollon' användes i stället för de symmetriska bläckplumparna".²⁰ Jag vill därför betona att det inte får bli fråga om några fria associationer och naturligtvis inte om några anakronismer. Varje del av tolkningen måste vara fast förankrad i den beskrivning och kompositionsanalys man gjort. Dessutom måste man vara försiktig med att dra långtgående slutsatser utifrån enstaka bilder.

19. Cavallius 1984, s 5.

20. Bert-Alan Kéry, Recension av Gustaf Cavallius, Matisse's Apollon, *Konsthistorisk tidskrift* 1987: 4, s 169.

Man skulle också kunna invända att metoden inte innebär någon större skillnad jämfört med traditionell ikonografi; att Cavallius beskrivning av bildens komposition motsvaras av Panofskys pre-ikonografiska nivå och så vidare. Jag håller med om att det finns likheter, men risken med den ikonografiska metoden är att man (även om det inte var Panofskys avsikt) går rakt på de symboliska bildelementen. Då kan man lätt missa mycket annat som bilden har att förmedla.

Tänk på barnen

För att pröva Cavallius metod empiriskt skall jag titta närmare på en av affischerna från kosackvalet.²¹ Denna och andra högeraffischer i kosackvals-kampanjen har tidigare diskuterats av Rune Johansson i en metodiskt intressant artikel som jag avslutningsvis skall kommentera.²²

Bilden innehåller endast fyra färger: rött, gult, svart och vitt. Färgkombinationen ger en kraftig signaleffekt. Till höger består bakgrunden av ett rött rektangulärt färgfält med svart inramning. Till vänster är bakgrunden gul. Detta fält är något mindre än det röda fältet och inte lika tydligt avgränsat.

Till vänster finns bildens ena huvudelement, en knästående vitklädd kvinna med långt gult hår. Hon håller armarna om ett blont och vitklätt barn. Kvinnans och barnets former är mjuka och rundade, en kontrast mot det kantiga röda bakgrundsfältet. Till vänster bakom kvinnan och barnet finns en djup svart skugga. Nedtill i det röda fältet finns några svarta molnliknande former som tycks på väg att stiga uppåt.

I den övre delen av det röda fältet finns bildens andra huvudelement, ett vitt föremål som man inte omedelbart ser vad det föreställer. Det väcker dock åtskilliga associationer som jag skall återkomma till. Överst står med versaler orden "TÄNK PÅ BARNEN". Bokstäverna är vita med svarta konturer. Till vänster i det gula fältet står bokstäverna AVF med svart i en rund ring. Längst ner till höger återfinns konstnärens signatur, "Åslund", med gula bokstäver. Under själva bilden, i ett separat gult fält, står texten "Rösta med DE BORGERLIGA" med svarta bokstäver.

De två huvudelementens placering ger en kompositionell rörelse nedifrån vänster upp till höger. Diagonalkompositionen förstärks av kvinnans blick

21. Affischen återges i färg i Sven Bodin, Carl-Adam Nycop & Åsa Åkerström, *Affischernas kamp*, Stockholm 1979, s 37.

22. Rune Johansson, "Samlande, lättförståelig och eggande? Kosacker, kultur och kvinnor i valaffischer från 1928", i Andersson, Berggren & Zander (red) 2001.



och av skuggan som ger intryck av att ljuset faller in uppfån höger. Även textens lutning bidrar till denna rörelse. En svagare rörelse går från det övre vänstra till det nedre högra hörnet, från bokstäverna "TÄNK PÅ" i det gula fältet till den gula signaturen.

Det finns även en rörelse uppfån och ner genom kvinnans vågiga hår. Denna rörelse förbinder den övre texten med den undre. Här finns också ett färgsamband genom att textfältet har samma gula färg som kvinnans hår samt den vänstra delen av bakgrunden där kvinnan och barnet finns. Figurgruppen anknyts på så sätt till det nedre fältet och det budskap som framförs av texten där.

Efter denna beskrivning av bildens komposition kan man övergå till de associationer som den ger upphov till. Kvinnan är uppenbarligen skrämmd av det underliga vita föremålet. Detta påminner om två olika saker. Vid första ögonkastet liknar det en skelettarm och kan alltså sägas beteckna döden. Vid närmare betraktande påminner det även om en knutpiska och leder tankarna till tortyr och tvång. Detta tortyrredskap i liemannens skepnad tornar upp sig som ett hot över kvinnan och barnet.

Kvinnan, som är nordiskt blond, håller blicken fäst på skelettarmen/knutpiskan och lägger beskyddande sina kraftiga armar om barnet. Barnet tycks däremot omedvetet om hotet och dess blick är inåtvänd. Barnets kön är för övrigt svårbestämt. Håret är kort men ansiktsdragen tämligen feminina. Därför kan barnet snarast betraktas som en sinnebild för barn i allmänhet.

Figurgruppen har uppenbara likheter med jungfru Maria och Jesusbarnet. Kvinnan är dock påfallande lättklädd med ärmlös klänning och utsläppt hår. I denna utformning blir hon inte bara en modersfigur utan även en sexsymbol, både mor och älskarinna. Den lilla gruppen står således för många traditionella värden: familjen, kvinnan, kristendomen, det svenska folket.

Över hela bilden vilar en hotfull stämning som förstärks av bildens signalfärger. Till känslan av familjens utsatthet bidrar den djupa skuggan till vänster, som om scenen lyses upp av ett starkt strålkastarljus. Ur det röda bakgrundsfältet, som kan kopplas till socialismen, stiger de svarta molnen upp. De framstår som mörkrets krafter och väller fram för att uppsluka familjen och allt den står för. Socialismen är alltså det onda som hotar att förgöra det goda.

Som förhoppningsvis framgått har bilden mycket att säga redan innan man satt in den i sitt historiska sammanhang, men naturligtvis tillför detta ytter-

ligare värdefull information och nya tolkningsmöjligheter. Som Rune Johansson påpekar kan knutpiskan associeras med kosacker. En kosackpiska, en så kallad nagajka, återfinns i en annan bild från samma valkampanj. Där är det en man med grymma anletsdrag och kosackmossa på huvudet som håller piskan i handen. Vid den aktuella tiden var både piskan och mössan välkända symboler.²³

Den samtida betraktare som identifierade knutpiskan som en kosacksymbol kopplade bildens hot inte bara till socialism i allmänhet, utan till Ryssland/Sovjetunionen i synnerhet. Man behöver emellertid inte känna till den symboliska innebörden av en kosackpiska för att uppfatta hotet. Associationen till tortyr och död är ändå uppenbar.

En annan symbol som inte längre är allmänt känd är förkortningen AVF. Den utläses Allmänna Valmansförbundet, det vill säga Högersnäs valorganisation, vilket de svenska väljarna 1928 naturligtvis var medvetna om.

Sammanfattningsvis förmedlar affischen inte bara en politisk uppfattning utan också en världsbild. Vad den säger är att valstriden handlar om en kamp mellan det onda och det goda. Om bildens politiska världsbild är entydig är emellertid kvinnobilden mer tvetydig och perspektivet är klart manligt. 1928 hade kvinnorna rösträtt, men i den här bilden framstår politik som en fråga för män som förväntas gripa in till kvinnornas och barnens försvar.

Avslutande metodkommentar

I Johanssons artikel om kosackvalet är syftet att göra affischerna begripliga för en nutida betraktare genom att sätta in dem i en samhällelig och politisk kontext. Själva bildanalysen koncentreras helt på det ikonografiska innehållet, det vill säga de symboliska bildelementen. Johansson undersöker också den samtida partipolitiska debatten samt de etablerade diskurserna om ryssar och kosacker och om hemmet, familjen och nationen. Symboliken i affischerna framgår tydligt: den svenska nationen och dess traditionella värden hotas av kommunismen och Ryssland. Tolkningen är övertygande, men den skulle kunna vinna på en mer ingående granskning av bildernas struktur innan den historiska kontexten behandlas.

Min uppfattning är att Cavallius analysmetod skulle vara en vidareutveckling i jämförelse med de metoder som svenska historiker tidigare använt. Om den tillämpades på ett större bildmaterial, exempelvis affischer från alla

23. Johansson 2001, s 228.

partier under en valkampanj, skulle både medvetna budskap och mer omedvetna värderingar kunna tydliggöras. Om bilderna därefter relateras till partiernas skriftliga och muntliga budskap kan det ge en djupare förståelse av det historiska sammanhanget.