

LUND UNIVERSITY

Konstvetenskapliga stödanteckningar

Fritz, Björn; Sandström, Sven; Hildeman Sjölin, Cecilia; Nyström, Eva

2019

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Fritz, B. (Red.), Sandström, S., Hildeman Sjölin, C., & Nyström, E. (2019, aug. 22). Konstvetenskapliga stödanteckningar.

Total number of authors:
4

Creative Commons License:
CC BY-SA

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Konstvetenskapliga stödanteckningar



Konsthistoria och visuella studier vid Lunds universitet

Förord

Dessa stödanteckningar för studenter i konstvetenskap skrevs ursprungligen av Sven Sandström och gavs ut på Studentlitteratur redan 1970-1. Den version du läser nu är delvis reviderad och förändrad, men det mesta är sig tämligen likt. De begrepp och termer liksom de grundläggande metoder som vi gör bruk av när vi talar och skriver om konst förändrar sig relativt långsamt. En stor förtjänst i denna text är att alla begrepp är på svenska, med en kurslitteratur som i huvudsak är skriven på engelska har behovet av detta ökat markant. Denna reviderade version har också ett reviderat och genomarbetat bildmaterial gjort av Eva Nyström.

Dessa anteckningar är inte en lärobok i vanlig mening, den handlar om många olika ting från bildanalys till murförband och är inte avsedd att läsas från pärm till pärm utan för att bläddras i och allmänt vara en hjälpande hand för de nybörjarstudenter som läser sina första terminer konsthistoria.

Som redaktör för den nya versionen vill jag rikta ett stort och varmt tack till Sven som gett institutionen tillstånd att använda och arbeta vidare med denna text, liksom till mina kollegor som läst och arbetat med texten.

Den är publicerad under en Creative Commons licens, CC BY-SA[1], vilket betyder att du får sprida den fritt (även i bearbetat skick) så länge du anger *avdelningen för konsthistoria och visuella studier vid Lunds universitet* som upphovsman och licensierar ditt verk på samma villkor.

Björn Fritz, Lund 2019-08-22

[1]http://www.creativecommons.se/om-cc/licenserna/

Innehåll

Förord....2
Innehåll....3
Schema för beskrivning av konstverk samt bildanalysens elementa....5
A. Materialanalys....5
B. Formanalys....7
1. Kompositionsanalys....7
2. Formbildningsanalys....9
3. Färganalys....11
C. Innehållsanalys....12
1. Motivanalys....13
2. Psykologisk analys....14
D. Genetisk analys....17
1. Stilhistorisk analys....17
2. Påverkningsanalys....18
3. Individualgenetisk analys....19
E. Funktionsanalys....19
F. Syntes....21
Katalogen som konstbeskrivning....22
Några vanliga måleritermer....24
Stafflimåleri....24
Muralmåleri....25
Typer av altartavlor....27
Kyrklig skulptur....28
Skulpturtermer....29
Bronsgjutning....30
Gipsgjutning....31
Teckning....32
Några termer:....32
Grafiska tekniker....34
Påskriften på grafiska blad....35

Arkitekturtermer och arkitekturformer 36
Kolonner och kapitäl, de klassiska kolonnordningarna 36
Kolonner o.d. i fasader 38
Några vanliga ornament 39
Valvbågar och valv 40
Takformer 42
Kupol och valv 43
Murförband 44
Elementa om byggnadskroppar 45
Tempelformer i antiken 45
Byggnadsgrupperingar fr.o.m renässansen 46
Kyrkotyper i plan och sektion 47
Renässanspalats, fasad och plan 48
Ritningar och uppmätningar 49
Vanliga typer av perspektivteckning för byggnadsritningar 50
Grundtyper av grekisk keramik 51
Elementa i äldre ikonologi 52
Gudomspersonerna 53
Evangelisterna 54
Kyrkofäderna 54
De latinska kyrkofäderna 54
De grekiska kyrkofäderna 55
Apostlarna 55
Heliga tre konungar (de tre vise männen) 56
Några helgon och deras attribut 56
De sju huvuddygderna 58
De sju dödssynderna 58

Schema för beskrivning av konstverk samt bildanalysens elementa

Konstverkets former binds inte av några allmänna lagar; likaväl som det kan vara uppbyggt enligt en sträng och i detalj bestämmande tradition kan det fritt bildas med former och medel som tidigare aldrig tagits i bruk. Något av det förra och något av det senare finns i alla konstverk – men konstvetenskapen kan givetvis också syssla med föremål som saknar unika drag (även om dessas form ju dock en gång också har bestämts genom ett medvetet och överlagt skapande när förebilden kom till). Att tränga in i konstföremålets egenskaper som sådant förutsätter emellertid alltid att man ”ser” och förstår dess former, att man förmår ägna det en inträngande uppmärksamhet, för sig själv klargöra dess konkreta och egenskaper, dess verkan för synsinnet, dess möjliga innebörder och plats i den materiella (och andliga) kulturens totalitet. Detta förutsätter träning i konsten att se, och att se med vakenhet och kritik så att inga förutfattade meningar blandar sig i vad vi ”uppfattar”, och så att inga väsentliga drag undgår oss. För att kunna samtala och skriva om konstföremål och samband mellan konstföremål så måste man ha ett enhetligt sätt att beskriva konstföremålen. Det kan ske med ett uppbåd av facktermer – men konstvetenskapen undviker vanligen att få för många specialtermer på en gång, och söker med vardagsspråket nå så långt som möjligt i en precis och varierad beskrivning.

Ett konstverk är inte bara *en* sak – det kan fungera och uppfattas som många olika ting: som en avbild, som en utsmyckning, som en symbol, som ett värdeföremål osv. Många av de egenskaperna är olika sidor av samma sak – men möjligheten att skilja dem åt för olika bruk måste konstvetenskapen tillvarataga. Det är dessutom praktiskt att följa en viss metodisk ordning när man genomför en allsidig analys av konstföremålet. I det följande ska analysen indelas i en serie avdelningar med underavdelningar, var och en företrädande en aspekt på eller sida av konstverket. Ordningsföljden har i stort sett lagts upp efter den praktiska ordning man brukar följa i en mer uttömmande musei- eller utställningskatalog.

A. Materialanalys

Konstföremålet är i första hand ett fysiskt ting med mät- och vägbara egenskaper. Det behöver inte alls upplevas ”konstnärligt” för att man ska kunna hantera sådana egenskaper, och det går i princip bättre ju mera tekniskt man går till väga.

En del materiella egenskaper kan mätas genom en speciell teknik som konservatorerna behärskar – t.ex. föremåls ålder, materiella beståndsdelar. Men en allmän insikt i konstnärliga föremålstyper och i konstnärliga arbetssätt räcker en bra bit för en materialanalys som behövs för konstforskarens vardagliga behov.

Uppgift: Fastställ konstverkets material, dess tekniska förutsättningar, den individuella behandlingen (dvs den tekniska) av materialet, samt konstverkets aktuella tillstånd i den mån detta avviker från den ursprungliga. Följ denna ordning:

1. *Vilket underlag* (aktuellt för t.ex. målning, relief, teckning): duk på spännram, träpanå, kopparpannå, papper, putsad mur osv.

2. *Vilket material:* a. *måleri*: olja, tempera, gouache, akvarell, fresk osv. b. *teckning*: tusch, tuschlavyr, blyerts, silverstift, osv. c. *skulptur:* gips, lera, terrakotta, plastellina, brons, bly, marmor, granit, basalt, kalksten, diorit, plexiglas, rostfritt stål osv. d. *grafik:* linjeetsning, akvatint, kopparstick, torrnålsradering, mezzotint, litografi, träsnitt, linoleumsnitt, silkscreen osv. e. *arkitektur*: trä (liggtimmer, resvirke, brädklädsel), natursten (granit, kalksten, sandsten, tuff, travertin, marmor), tegel, putsmur, betong, glas och betong, järn, osv.

3. *Vilken materialbehandling*: *måleri*: pastost, tunt, skrovligt, slätt, markerade penseldrag, grynig ytstruktur osv. Täckande, transparant. Pensel, palettkniv. *teckning*: hård eller mjuk blyerts, stomperad blyerts. Flödig, målerisk lavyr, tvåtonslavyr. Tuschpenna (pennteckning), spetsig, grov fetkrita osv. *skulptur*: nedsänkt relief, lågrelief, högrelief, friskulptur. Slät och fast modellering, upplöst modellering, modellering med spår av verktyg, händer osv. *arkitektur*: obearbetad fältsten, tuktade kvadrar, gul tegel, röd tegel, grovtimmer, putsad brädpanel, infärgad puts. målad puts, kvaderimiterande puts, rå betongyta, betong med gjutformsmärken osv.

4. *Vilket tillstånd*: *måleri*: oskatt, oskadd yta men förändrad (changerad) färg, krackelerad färgyta, flagnad färgyta, skadad med restaurerad färgyta osv. *teckning*: oförändrad, fuktfläckad, missfärgad, hörn avslitet, beskuren. *skulptur*: oförändrad, slagskada, parti saknas, lagning av viss del, ompatinerad, patineringen sliten osv. *arkitektur*: oförändrad, visst parti ombyggt, interiörerna helt ändrade, interiörerna återställda (restaurerade), byggnaden ruinerad, delvis ruinerad, målningen annan än den ursprungliga osv.

Observera att fastställandet av materialbehandlingen knappast helt kan skiljas från analysen av konstverkets formspråk. Redan valet av material är ju ett konstnärligt val som inleder en serie beslut som påverkar det slutliga verket. Det är av vikt att allt som säges om materialbehandlingen är lätt att se och verifiera och att man inte förväxlar allmänna drag och traditionella tillvägagångssätt med de formegenheter som bestämmer konstverkets individualitet.

Lägg också märke till att studiet av konstverkets konserveringstillstånd (4) ger ett mycket viktigt korrelat som man måste hålla i minnet vid varje senare analys. Ofta har drag tillkommit genom rent fysikaliska orsaker, oberoende av konstnärliga avsikter, och inte sällan

upplever en betraktare sådana ”ofrivilliga” effekter som någonting positivt, en del av konstverkets uttryck. Vid en historisk analys måste man dock bortse från dem där detta går, eller söka beräkna vilken inverkan på helheten de kan ha. Mycket oftare än man kanske tror har konstverket genomgått direkta omändringar, efter skador försetts med nya bildelement vid restaureringar, porträtt har försetts med mer tidsenliga kläder, målningar har ofta beskurits, skulpturgrupper splittrats så att endast enstaka figurer företräder den forna helheten. Det är en viktig konsthistorisk källforskningsuppgift att söka fastställa konstverkets aktuella status, dess förhållande till sitt ursprungliga utseende. När det gäller byggnader är den uppgiften både särskilt viktig och särskilt svår, eftersom flertalet äldre byggnader genomgått både en och flera omdisponeringar för olika praktiska ändamål, och då sådana ändringar alltför sällan kan följas i bevarade byggnadsritningar.

B. Formanalys

Formanalys och innehållsanalys (C) kan inte principiellt skiljas i en helhetsundersökning, någon form som inte har ett innehåll just i och genom sin form – oavsett motiv – räknar man knappast med i dagens konstvetenskap. Däremot finns det en möjlighet att beskriva konstverket *som om* dess rent visuella egenskaper hade en fullkomligt oavhängig existens, att genomföra en karaktäristik som om konstverket vore ett okänt naturföremål. Formanalysen har fördelen att i viss utsträckning kunna fixera yttre egenheter som alla återfinner, att ge möjligheter till en identifiering av konstverket som föremål. *På formanalysen bygger alla stilbestämningar*, då stilbegreppen i första hand kommer till oberoende av vad konstverkets former kan anses förmedla av känslor, föreställningar, attityder osv.

På samma sätt som en uppdelning av konstverkets form och innehåll är en fiktion, är också en uppdelning i form och färg faktiskt sett en omöjlighet. I många fall bestäms ”formen” både till sin verkan av utsträckning och sin effekt av bestämdhet eller obestämdhet etc just av färgen, i många fall talar man ogärna om en form därför att den inte har en sluten enhetlighet men menar ändå när man i stället talar om färgen en bestämd av
en färgyta eller ett färgparti angiven formation.

Trots dessa nödvändiga reservationer följer här några karaktäriseringsmöjligheter, ordnade efter form och färg. Att man alltså här med färg menar en egenskap som hör hemma på ”formsidan” i motsats till ”innehållssidan” är helt i enlighet med språkbruket.

1. Kompositionsanalys

Innebär studiet av konstverkets *helhets*uppbyggnad, den schematiska grundstruktur som bildar utgångspunkten för det nyanserade formspråket. Man kan antingen söka en *avsedd* komposition, som konstnären byggt upp och redovisat i skisser eller i huvudlinjer m.m. som återfinnes i eller under den slutliga färgytan, teckningen, reliefen etc, eller en *reell*

komposition, en uppbyggnad av formerna som syns karaktäristisk och alltså duglig som identifieringsmedel oavsett om konstnären (medvetet) avsett den eller ej. Några vanliga kompositionsarter:

a. *Kompositionsskelettet*. Ett vanligen plangeometriskt skelett av mer eller mindre accentuerade linjer, räta eller i strängt geometriska bågar, cirklar, ellipser ed. I ett sådant skelett kan vanligen avläsas en mer eller mindre komplicerad avbalansering mellan kompositionens huvudelement. Redan här förekommer ofta en perspektivisk konstruktion (Rafael, Poussin) där alltså en avsedd rumsillusion fungerar utan stöd av bildens föreställande element. Märk att här som i övriga kompositionsformer även antydda linjer, syftade genom motivets oregelbundenheter, stödda av nyckelformer och skärningspunkter, spelar en avgörande roll.

b. *Den rytmiska kompositionen*. Kompositionen med ett geometriskt skelett bygger på föreställningen om en statisk balans mellan föremål som är underkastade tyngdlagen och rummet, men knappast föremål i rörelse eller vacklan. Den rytmiska kompositionen bygger på den vanliga gestaltpsykologiska föreställningen om en förändring, en händelse inom bildytan eller skulpturverket – eller i byggnadsfasaden. Den energiska riktningen i en bestämd form, den ”goda kurvan” i en linjerytm, anger en riktning, kanske mot en form som förefaller fri från rörelse, ”bjuder motstånd” osv. Vissa återkommande variationer av detta tema tillhör varseblivningspsykologiens elementära exempel. Inom bildkonst och arkitektur kan spelet mellan former med bestämd riktningseffekt utgöra ett mycket sammansatt spel, vilket kan utesluta eller innesluta också funktionen av ett linjeskelett av statisk typ. Men också här måste varnas för renodlingar: det är alldeles klart att vår föreställning om de olika formernas och rytmernas motiviska eller associationsmässiga innebörd påverkar vår föreställning om rörelse eller stillastående.

c. *Blockkompositionen och färgkompositionen*. Fördelningen av massor, färgfält eller färgfläckar inom målningen kan utan stöd av några geometriska eller rytmiska hjälplinjer skapa det grundläggande kraftspelet i en konstnärlig komposition. Balansen mellan några huvudpartier i en skulptur, mellan en serie färgfläckar i fri organisation över målningsytan, mellan huvuddelarna i en byggnadsfasad, verkar också de genom gestaltpsykologiska lagar och bygger bl.a. på vår benägenhet att värdera formerna som massor, underkastade tyngdlagen med ett ”uppe” dit det krävs kraftutveckling för att nå, och ett ”nere” dit tyngden i formerna i och för sig tenderar att dra dem. Även om man inte bör fastställa ofrånkomliga egenskaper hos färgerna, är det dock tydligt att kalla färger (skalan violett – blått – blågrönt) har en tendens att synas befinna sig på större djup än varma färger (skalan gulgrönt – gult – rött), och att ljusa färger har en benägenhet att verka lätta, även uppåtgående, medan mörka färger har en tendens att verka tunga, nedåtgående. Sådana egenheter, vilka i enskilda konstverk ofta motverkas genom konstnärens kunniga eller intuitiva sammanställ-

ningar, ger förutsättningar för en balansakt mellan formblock och färgpartier i en komposition.

2. Formbildningsanalys

Formbildningen är den fortlöpande handling genom vilken konstverket får sin individualitet. Den inleds givetvis genom kompositionen men fortsättes ut i konstverkets minsta enskildhet, i penseldragens form och struktur, i ”handstilen” i en teckning, i mejselhuggen på en skulptur osv. Många drag i formbildningen kan vara gemensamma med andra konstverk, t.ex. med verk från samma tid eller epok. De är då stilbestämmande, används som kännetecken för en bestämd tidsstil, t.ex. barock, rokoko etc. Andra drag är typiska för många av konstnärens egna verk men inte så mycket för andra samtida. De är då utmärkande för konstnärens personliga stil. En undersökning av det enskilda konstverkets formbildning kan emellertid inte bara inrikta sig på det typiska, det på förhand väntade, utan måste givetvis söka karaktärisera alla märkbara egenheter.

Varje ord är värdeladdat, alla de begrepp som används vid karaktärisering av det sedda innefattar i sig också en värdering, en bedömning av uttrycksvärden eller åtminstone en bedömning av inom vilken föreställningssfär konstverkets former fungerar. Men många karaktäriseringsord som ofta används har direkt samband med ett slutet konstteoretiskt system, med redan gjorda slutsatser och hypoteser av mera allmän syftning. Det gäller inte minst de fem par av varandra motsatta begrepp som Heinrich Wölfflin i ”Konsthistoriska grundbegrepp” 1915 uppställt, och som han hämtat från en analys av renässansens och barockens formspråk. Inte desto mindre finns det knappast något enskilt karaktäriseringsinstrument som visat sig mer allmänt användbart; genom att pröva konstverket ur hans synpunkter får man – främst vad beträffar historisk konst – åtminstone en utgångspunkt för en karaktärisering eller en elementär beskrivning. Wölfflins motsatspar av formegenskaper är följande:

1.	Lineärt (grafiskt, plastiskt)	måleriskt
2.	Ytmässigt	djupmässigt
3.	Sluten form (tektonisk form)	öppen form (atektonisk form)
4.	Mångfald (mångdelad enhet)	enhet (odelad enhet)
5.	Klarhet (obetingad tydlighet)	oklarhet (relativ klarhet)
	(Utmärker renässanskonst)	**(Utmärker barockkonst)**

Samtliga dessa kategorier utom en avser sådana egenskaper som alla kan enas om att finna i konstverket, oavsett vilka föreställningar man har om dess innebörd. Men ordet ”djup-

mässig" kan, när det gäller måleri, endast avse en illusionistisk egenskap, som förutsätter en föreställning att bilden avser framställa verkligt rum. Vill man få full konsekvens i motsatsparen bör därför "djupmässig" ersättas med "icke ytmässig", vilket endast innebär att ytskiktets materiella enhet inte betonas. Tektonisk form (sluten form) är en form som har en fast strukturell enhet, där bildelement fogas till bildelement som delarna i en byggnad, eller om det verkligen gäller en byggnad, där byggnadsdelarnas förbindelse inbördes markeras. I en atektonisk form saknas denna betoning av sammanfogningen till en enhet. Att en stark verkan av enhet ändå kan finnas i det avsedda verket framgår av att nästa motsatspar anger just odelad enhet som typisk för den konst (barocken) som utmärks av atektonisk form. Det kan synas som om ordet målerisk vore den gemensamma nämnaren: i det måleriska, på ljus och dunkel och glidande samband i formernas eller färgpartiernas helhet ligger ett medel att skapa enhet även när den klart byggande hopfogningen av delarna saknas. Motsatsparen behandlar alltså successivt egenskaper, som delvis hör intimt samman, och är inte grundbegrepp i den meningen att de avdelar var sitt huvudområde av det visuellt uttrycksfulla.

Det finns emellertid fler invändningar mot grundbegreppen: medan Wölfflin i renässans- och barockkonst ansett sig finna enhetlighet i varje konstverk, kan man i t.ex. 1900-talskonst finna de varandra motsatta egenskaperna i ett och samma verk: en målning kan t.ex. innehålla partier som är utpräglat måleriska och partier som är klart linjebetonande. På samma sätt är det inte alls ovanligt att i samma verk påträffa delar med absolut klarhet och andra delar med oöverskådlighet vad beträffar de ingående elementen.

En annan anmärkning mot grundbegreppen gäller deras innebörd. Många av begreppen har en entydighet som gör dem odelat användbara även utanför sitt systemsammanhang. Andra är flertydiga. Det gäller främst begreppet "lineär'" som säges innefatta grafiska - alltså "teckningsmässiga" – och plastiska, alltså "skulpturala" egenskaper. Detta är ju inga klart samhöriga egenskaper. Wölfflins motsatspar går tillbaka på äldre begreppsbildningar: Riegl talar om "optiskt" – delvis detsamma som måleriskt, men också något icke-taktilt, som enbart riktar sig mot synsinnet utan att skapa föreställningar om en materiell verklighet – och motsatsen "haptiskt" som avser former vilka har klar avgränsning, kanske lockar beröringssinnet, kanske är plastiskt, tredimensionellt eller skapar en föreställning om något tredimensionellt. I det haptiska ingår också en föreställning om "tektonisk form" som nyss berörts.

I stället för att i enlighet med de skilda slutna systemen söka reducera antalet karaktäristiska egenskaper till några få och under dessa samordna så många egenskaper som möjligt, *måste man i en rent deskriptiv framställning söka precisera så många nyanser som möjligt* för att inte binda beskrivningen vid på förhand givna föreställningar. Vad här prövas är dels bara ett experiment, dels endast ett urval av möjligheter.

Pröva t.ex. om formen i konstverket:

a. är *distinkt eller odistinkt* – eller om partier med båda egenskaperna förekommer,

b. är *plastisk eller målerisk*, eller bådadera,

c. är *plastisk eller linjebetonande*, eller bådadera,

d. är *plastisk* eller *silhuetterande* osv,

e. är *linjebetonande* eller *silhuetterande*, osv

f. är byggd på *formmassiv* eller på *ljuskontraster*, osv

g. verkar *ytmässigt* eller kan ge *illusion av rymd, djup*, …

h. skapar rumsillusion genom centralperspektiv, färgförtoning, former som skär över varandra, genom verkan av rörelse inåt eller från djupet och utåt,

i. markerar *ytmässigheten* genom ett *entydigt formspel* eller genom att *motverka element som i och för sig kan skapa djupillusion*,

j. ger möjligheter till *varandra avlösande upplevelser av yta och djup*,

k. har *sluten form* eller *öppen form*,

l. präglas av *mångfald* av bredvid varandra lagda former, eller av *enhet* i många eller få fast sammanhållna former,

m. präglas av *kontrastering* av former (färger) eller av *enhetlighet*,

n. präglas av *oenhetlighet utan kontrastering* eller *enhetlighet*,

o. är *kompositionellt avgränsat* inom sina egna gränser eller *inbegriper även omgivningen* i sitt kraftspel,

p. har en *avslutad karaktär* eller en *oavslutad* (fragmentarisk, skisserande, partiellt genomförd).

3. Färganalys

Sök en karaktärisering av konstverkets kromatiska (= som har samband med regnbågsfärgerna och deras nyanser och blandningar) eller akromatiska verkningsmedel i den mån de

inte direkt gör sig gällande i någon av de karaktäriseringar som redan prövats. Här är några huvudlinjer som man kan följa; man kan söka fastställa:

a. *Generell färgkaraktär*: monokrom (enfärgad), tvåfärgad (camaieu etc), utförd i sluten (-na) färgskala(-or), polykrom – mångfärgad – brokig.

b. *Aktivitet - passivitet i färgen*: verkar konstföremålet beroende av sin färg, eller kommer färgverkan i andra hand vid betraktandet? Kolorism kan möjligen definieras som en förmåga att behålla färgens aktivitet i verkets helhet och enskildheter.

c. *Kontrastverkan*: den förstärkande eller modifierande effekt som färgerna uppnår i samverkan.

    1. Fri kontrastverkan (sammanställning ljust – mörkt, rena och blandade färger osv)

    2. Bunden kontrastverkan:
    komplementärfärgskontraster,
    kontraster varmt – kallt,
    kontraster inom slutna skalor, t.ex. mellan två genomgående färger eller färgskalor

d. *Enhetlig färgverkan*:
valörmåleri (måleri med en enda färgskala, t.ex. grönbrunt–ockra–rödbrunt, med överglidningar och förtoningar som vanligt verkningsmedel).

C. Innehållsanalys

Med konstverkets innehåll kan avses ganska olika företeelser. Man kan avse de faktiska meddelanden som kan utläsas ur konstverket, upplysningar som kan ha konstnärlig innebörd – rikta sig direkt in mot verkets uttrycksfullhet – och som kan vara till synes oberoende av konstverkets form. Man kan avse allt det som konstverkets form förmår förmedla av upplevelse – inklusive rent emotionella intryck. Här avses endast den innebörd som nämndes först. Det är inte meningen att i detta kompendium gå närmare in på konstverkets centrala verkningssätt, eftersom detta förutsätter rent teoretiska resonemang på grundval av en vidare erfarenhet. Konstverkens möjligheter att spegla verklighetens former och förhållanden – även oavsett om detta varit den medvetna avsikten eller ej – är oerhört omfattande. I många fall är ju vår mesta kunskap om förgångna kulturer beroende av vad vi kunnat utläsa ur bevarade konstverk och konsthantverksföremål. I det senare fallet är det naturligtvis ofta själva nyttofunktionen som är mest upplysande. Så kan t.ex. en vattenbehållare vittna om vilket värde man i en vattenfattig trakt satte på vattnet – men med mänsklig intensitet och artikulering vittnar först orneringen, omsorgen om den yttre icke-nyttobetonade formen, om denna värdering. Vad beträffar bildkonst finns på samma sätt två funktioner, en

skildrande, beskrivande eller återgivande, och en smyckande. Konstverket uppfattas som nyttoföremål på grund av dess förmåga att avbilda eller åskådliggöra, och denna funktion förenas med en smyckande funktion. Det rör sig här om rent abstrakta tänkesätt när man genomför uppdelningen och påstår, att rent allmänt sett beror motivet på beställaren av verket, medan den smyckande formen beror på konstnären. Men den abstraktionen kan vara upplysande: liksom alltså alla konstföremål bär vittne om en kultursituation i vilken de tillkommit – och ofta speglar vardagslivet i den aktuella kulturen – bär det också vittne om en beställarvilja, om köparens smak eller avsikter.

Vi rör oss här endast med de isolerade konstverken. Det är en uppgift för det samlade konsthistoriska studiet att visa hur sambandet mellan konsten och kulturerna visat sig, och hur konsten själv utvecklats och förändrats genom tiderna.

I de isolerade konstverken kan man urskilja ett motiv, som vi anser vara förelagt, det existerade som en förutsättning innan konstnären satte sig till arbete. Vi vet att arbetsgången ofta varit en annan och vi irriteras av att finna hur litet detta har att säga om modern konst. Men när ett motiv kan urskiljas, kan det vanligen också isoleras från konstverkets övriga aspekter. Med motiv menar vi en bilduppgift som är klart medveten för konstnären. Det finns andra upplysningar, andra associationer eller innebördsrika former i bilden – och arkitekturen – än de som varit klart medvetna för konstnären. Deras förklaring får man ofta söka närmare konstnärens eget jag, i hans psykiska läggning, hans historia eller aktuella situation. I den innehållsanalys som endast berör det föreliggande konstverket och inte söker dess historia – så som den genetiska analysen gör (D) – kan man skilja mellan den rena motivanalysen och en mer psykologiskt betonad *innebördsanalys*. Den senare skall inte förväxlas med den metod att förklara konstverkets formspråk som utgår från varseblivandets psykologi och förklarar *varför* vi ser vad vi ser i den sammanställning av i och för sig mångtydiga former som utgör konstverket. Frågan här gäller inte varför, utan vad.

Som innebördsanalys bör också betecknas utläsningen av samhällets struktur och påverkan på individen betingade, ofta omedvetna, motiviska och formmässiga egenheter som kommunikationsteoretisk konstforskning börjat utreda.

1. Motivanalys

Konstverkets motiv kan ha mycket olika förutsättningar. Man kan ha behövt en gudabild, en altartavla, ett relikskrin, en kyrka för dop (baptiserism), ett gravmonument, ett minnesmärke – i alla dessa fall och många fler är typen på föremålet klart bestämd av traditionen och utvecklas endast stegvis. Den inre utformningen av det individuella verket är också bestämd av regler. De system av sådana regler för konstverkets motivutformning gom vi har kvar från respektive tid kallar vi *ikonologier*. Studiet av hur dessa tillämpats utgör en huvuduppgift för den konstvetenskapliga specialitet som vi kallar *ikonografi*. Men med ikono-

grafi måste vi också avse identifieringen och förklaringen av alla andra urskiljbara motiv, t.ex. identifieringen av ett bestämt landskap i en målning, av en porträtterad person, osv.

En viss ikonografisk orientering är oundgänglig även vid den mest flyktiga kontakt med ett konstverk. För att helt klarlägga motivens innebörd – vad de betytt för samtiden och vad de meddelar av vetande eller om föreställningar – krävs vanligen specialforskningar med stöd av insikter utanför konsthistorien. En arbetsgång i undersökningen som i stort bygger på den ledande ikonografiske forskarens framställning (Erwin Panofsky "Iconography and iconology: an introduction to the study of renaissance art", i "Studies in iconology", New York 1939, där Panofsky dock kallar den mera utvecklade formen av ikonografi för ikonologi, medan här det senare namnet reserverats för samtidens sammanfattningar av ännu gällande betydelseläror):

a. *Studera motivets allmänna drag*: sök identifiera dess element med hjälp av allmänna erfarenheter och kunskaper: människor, djur, växter, allmänna formationer i landskap, osv, liksom vanliga uttryck för sinnesrörelser, aktivitet, osv. Det är oväntat viktigt att på detta stadium avhålla sig från även skenbart enkla slutsatser eller intuitiva förklaringar av motivinnebörden. En flicka med palmkvist i handen är inte alltid Freden.

b. *Undersök motivets särskilda innehåll* genom att fastställa t.ex. vilket landskap, vem porträttet visar, från vilken tid och vilket land motivet är (ofta med hjälp av stilhistoriska insikter), vilka föremål som finns med i stillebenet. Granska motivets enskildheter och pröva dem en för en i samband med helheten, sök motivets förutsättningar i allmänna källor som Bibeln, helgonhistorierna, den antika mytologien, litteraturen eller historien. Pröva om några föremål har karaktären av emblem eller attribut som utmärker en bestämd innebörd enligt de vanliga ikonologierna, om någon person eller samtliga personer genom sådana tecken, genom klädsel och åtbörder eller genom inbördes handlande karaktäriseras som t.ex. personifikationer av egenskaper, länder, naturkrafter o.d. Kunskaper i kultur- och lärdomshistoria, emblematik, hieroglyfik samt ikonologier och kyrkohistoria hör till de redskap som behövs för denna i egentlig mening ikonografiska undersökning.

c. Genomför en *sammanfattande motivanalys* med ledning av de insikter som den första granskningen och den ikonografiska analysen givit, och pröva resultatet mot den allmänna insikt i konstnärligt arbetssätt och konstnärliga verkningsmedel som är en förutsättning för även en ytterst specialiserad undersökning.

2. Psykologisk analys

Vid ett allsidigt studium måste konstverket också studeras som en unik prestation av en unik personlighet. De samband i tid och rum, genom smak och stil och kultursituation, som

ur andra synpunkter kan verka avgörande för konstverkets utformning måste avskärmas – sedan deras betydelse för formspråket en gång klarlagts. Kvar står relationen mellan konstnären som individ och hans verk. Allt som är säreget, som skiljer verket från alla andra kan ha sin förklaring i konstnärens person. Men också hans sätt att välja bland många möjliga uttryck eller former måste till en del förklaras med drag i hans personlighet. Det är klart, att flertalet av dessa individuella drag i sin tur har sin förklaring i yttre omständigheter, typiska för konstnärens egen tid och miljö. Att dra en klar gräns mellan konstsociologi och konstpsykologi är knappast möjligt. Som en praktisk regel kan man våga säga att de påtagligt emotionella dragen ofta har sin omedelbara förklaring i psykologiska faktorer, medan drag som kan förbindas med värdering och livssyn vanligen får en meningsfull förklaring med hjälp av sociologiska aspekter: den uppfattning om verkligheten, tiden, kulturen, som en människa har, är vanligen motiverad av yttre förutsättningar – men sättet att reagera på den, förstärka eller modifiera bilden, beror på individen.

Den psykologiska analysen kan schematiseras i tre moment – varav det tredje långt ifrån alltid givit resultat, och de resultat den givit har ofta blivit föremål för stark kritik.

a. *Den subjektiva erfarenhetens reaktion* och rapport inför konstverket (jämför moment C: 1a!). Hur väsentligt det än är för den individuella konstupplevelsen att denna subjektiva kontakt med verket får ske ostört – och framförallt ostört av en vetenskaplig eller pseudovetenskaplig kritik – måste man vara mycket återhållsam med att acceptera sådana reaktioner som om de vore fakta vilka kan bestämma konstverkets objektiva hållning. Naturligtvis kan man inför föreställande konst använda sin common-sense-psykologi, sin vardagsinsikt, för att tolka de sinnesstämningar som framställda människor uttrycker, eller att tolka relationerna människor emellan också emotionellt. På det planet behövs vanligen endast en viss varsamhet för att man skall nå rätt. (Men konstnären har *därmed* ganska sällan avslöjat så mycket om sig själv.) Nästa steg blir att pröva om former och färger på något satt kan uttrycka en sinnesstämning, en individuell grundhållning, ett temperament. Här blir problemen större. En mörk målning med få stora kontrasterande former kanske tas som uttryck för en dramatisk pessimism osv. Det finns hela system för att tolka bilders lynnen, där man adderar olika drag för att uppnå skilda uttryck. Men också här är sannolikt den så långt möjligt teorilösa kontakten med konstverket att föredra.

b. *Studiet av verket i relation till konstnärens psyke*, hans historia och hans aktuella livssituation vid verkets tillkomst. De föreställningar som man ansett sig kunna behålla från ett direkt studium av konstverket – med ”inkännande” i dess former och föremål – ställs nu i relation till vad vi vet om konstnärens person. Detta vetande är ofta mycket fragmentariskt – särskilt då det gäller äldre tiders konstnärer – och präglat av vad samtiden ansett sig kunna utläsa om konstnärens psyke ur verken. Källkritiken måste vara särskilt uppmärksam då det gäller detta område. Giltiga studier som fastställer samband mellan konstnärens psykiska tillstånd, hans historia och hans

nuläge samt konstverket, bygger i största möjliga utsträckning på källor som dels är samtida, dels tillkomna med andra uppgifter än att direkt belysa just konstnärens personlighet – och i varje fall utan att avse att bevisa samband mellan verket och personligheten.

Trots alla reservationer är denna common-sense-psykologi den som i allmänhet har givit de hittills mest trovärdiga resultaten i tolkningen av konstyttringarna som uttryck för den normala individualiteten.

c. *Tolkning med utgångspunkt i bestämda psykologiska (psykiatriska) teorier*. Medan många moderna psykologiska teorier och iakttagelser inom varseblivandets psykologi spelat en mycket viktig roll, dels som förklaringen av konstverkens uttryck, dels för att inspirera konstnärer till visuella experiment (som dessvärre sedan tagits som exempel på hur de psykiska lagarna fungerar i konsten), har teorier om själslivets struktur endast i begränsad utsträckning givit allmängiltiga resultat inom konstanalysen. I det förra fallet kan man hänvisa till en vägröjare som MüIler-Freienfels (*Psykologie der Kunst*. Leipzig 1912) vilken klarlagt en rad banor som den konstnärliga organiseringen av verket brukat gå, eller till Rudolf Arnheim, och inte minst E. H. Gombrich, vars förklaring av stilens utveckling (*Art and lllusion*, London 1960) har sin utgångspunkt i varseblivandepsykologiens grundlagar samt minnets och språkets funktionssätt. Men endast när det gäller modern bildkonst och ett mycket begränsat antal verk från 1500-1700-talet kan man använda dessa erfarenheter för att tolka konstverkens ”meddelelseskikt”, att göra en innehållsanalys.

Emellertid har trots allt de psykoanalytiska teorierna visat sig fruktbara. Framför allt Freuds läror om det undermedvetna och drömmens roll som förmedlare mellan medvetandet och det undermedvetna, hans läror om de psykiska störningarnas benägenhet att alstra symboler hos den berörde istället för att uttryckas omedelbart, har varit ytterst belysande och vägledande vid tolkningen av särskilt markanta individualiteter inom konsten. Ett svenskt exempel är Erik Blombergs forskningar över Ernst Josephson. För att tillämpas med någon som helst framgång måste de psykoanalytiska teorierna studeras grundligt, och tillämpningen bör ske på material som särskilt lämpar sig – där man funnit drag som förefallit säregna inte enbart formellt och som direkt kan synas ansluta till någon av psykoanalysens grundföreställningar. Att t.ex. drömtydningen av Freuds art varit en inspirationskälla för mycken surrealistisk konst förefaller ju naturligt när man vet att hela den surrealistiska rörelsen från början stod under inflytande av Freuds och Jungs läror. En tolkning av ett surrealistiskt verk som tillämpning på dessa läror skulle ju strängt taget inte uppfattas som en psykologisk analys, utan som en ikonografisk – psykoanalysen förvandlas ju då till en ikonologi, en betydelselära.

D. Genetisk analys

Genetik är läran om *ursprung*; en genetisk konstverksanalys kan avse alla sorters ursprung, t.ex. till ett motiv, till ett karaktäristiskt drag i ett konstverk, till ett stildrag eller ett helt stilförlopp. Det kan alltså gälla både yttre och inre förhållanden, men en konstvetenskaplig genetisk undersökning måste givetvis följa de synliga spåren av en process. Medan den *tekniska analysen* svarar på *frågan vad*, *den formala analysen* avser att svara på *frågan hur*, så är *den genetiska analysen* inriktad på att *förklara varför*, att ge kausalsammanhang. Dess första och ofta avgörande svårighet består i att skilja det som enbart i tid följer efter något annat från det som är en följd av något annat: genetiken avser självklart endast det senare. Men det vore oklokt om man i en beskrivning som förbereder en genetisk analys avstod från att ange likhetsförhållanden, även om man inte har skäl att förutsätta ett inbördes sammanhang.

Det följer av sakens natur att man inte kan ange en enhetlig metod för genetiska studier, uppgiften gäller ju så mångskiftande företeelser. Men rent allmänt kan man skilja mellan studiet av generella och individuella sammanhang. De generella sammanhangens rent formella sida studeras i första hand av stilhistorien.

1. Stilhistorisk analys

Härledningen av det individuella konstverket genom jämförelser med olika tidsstilar, lokala konstnärliga traditioner, dominerande konstnärliga insatser och ”skolor”. Här förutsätts inte behov av någon bevisning att konstnären ifråga studerat bestämda verk eller formellt förklarat sin anslutning till bestämda ideal. Stilbegreppet är inte omedelbart beroende av vad vi kan veta om medvetna avsikter hos konstnärerna, utan har kartlagts utifrån rent yttre drag.

Särskilt när det gäller konsthantverk har det visat sig fruktbart att anteckna bestämda stilkaraktäristika, som t.ex. att ”rocaillen”, en form som påminner om både en skrovlig klippa och en mussla, användes i rokokokonst. Wölfflins begreppspar avser att karaktärisera två stilströmningar i relation till varandra, och oavsett vilka mänskliga realiteter som ligger bakom formerna kan vem som helst konstatera att de återkommer ganska regelbundet i verk från respektive stilepok. När man på 1800-talet började bygga t.ex. museer i ”renässansstil” och järnvägsstationer i ”gotik” skedde en sorts stilanslutning som inte direkt avses i det ursprungliga stilbegreppet: arkitektens medvetna val av stilart ställer honom utanför stilförloppen i viss mån, han har möjlighet att välja flera olika stilar.

Och ännu mer gäller detta den moderne konstnärens verk, som kan innehålla alla upptänkliga allusioner på mänskliga skapelser, inte minst sådana som är präglade av bestämda tidsstilar; när t.ex. Max Ernst använder sig av 1800-talets litet torrt nyktra bokillustrationer för en sammanfogning till en ny komposition, är stilen inte längre en formtendens som om-

ger honom, utan ett historiskt faktum som han använder ungefär som en författare kan bruka ett citat ur en åldrig dikt i kontrast till sitt eget verk. I det sistnämnda fallet är det ju klart att den stilhistoriska analys som bidrar till vår karaktärisering av konstverket egentligen hör hemma i undersökningen av den konstnärliga individualiteten som behandlas i nästa avsnitt.

Stil är summan av de synliga drag som oavsett det enskilda verkets uttryck och hållning förenar det med andra verk. Vi kan konstatera stildrag utan att veta något om bakgrunden till konstverken, bara de drag vi finner också kan identifieras av andra betraktare. Den stilhistoriska analysen har därför någonting av en naturvetenskaplig examination över sig – men förutsättningen för den är en om ock ytlig så dock vidsträckt kunskap om konstföremål, och en elementär överblick över historien. *Att bestämma ett konstverks stil* kräver alltså en färdighet som uppnås genom ett elementärt konsthistoriskt studium. Att *förklara stildrag och uppkomsten av stilar* är däremot en av konsthistoriens mest omfattande uppgifter, och flertalet av de konstteoretiska system som har uppstått sedan 1890-talet har till uppgift att nå fram till sådana förklaringar. Först på senaste tid har man börjat ta sociologien till hjälp, varvid alltså sambandet mellan stil och sociala attityder och värderingar uppmärksammats. (Hauser, Antal, Gombrich)

2. Påverkningsanalys

Det är en sak att fastställa en likhet, en annan att finna förklaringen till den. Många individuella drag i ett konstverk kan förklaras direkt ur konstnärens upplevelse av motivet eller ur hans individuella formsyn. Men redan i konstverk av allra största betydelse möter man särdrag som förefaller bekanta från andra konstverk. Likheterna kan vara av flera olika slag; här några exempel:

a. *Direkt påverkan* från ett konstverk som tillfört något nytt, där efterbildningen visar en anslutning till förebilden.

b. *Direkt lån* från ett konstverk, där efterbildningen har *citatets karaktär* och kan visa både en anslutning och ett avståndstagande.

c. Utformning av en *form som står i direkt motsats* till samma form i ett konstverk vilket man av någon anledning kan förmoda att konstnären haft aktuellt, ”alternativ motsats” eller ”polemisk motsats”.

d. utformningen av ett element som utgör en *vidareutveckling av en tidigare använd form* (vilket ju inte utesluter fallet ovan).

Påverkningsforskningen kan ju, om den länkas in på enbart stilanalytiska banor, leda till ett sönderplockande av konstverket som inte bidrar till att visa vad som är originellt och inte heller att ge insikt i det konstnärliga arbetssättet. Men dels kan man utan att gå in på bakomliggande motiv också genom en sådan analys faktiskt frilägga vad som är det nya i varje enskilt konstverk. Dels finns det en smidigare och rikare variant av individuell härledning av formen än påverkningsforskningen, där alla slags förklaringar kan komma till användning:

3. Individualgenetisk analys

Denna söker förklaringen till det enskilda konstverkets utformning i dess historia, både i den individuella skapelseakten och i dess samband med tidigare formutveckling. Medan det inte är svårt att finna historiska föregångare till flertalet verk om man får nöja sig med att fastställa allmänna stildrag, krävs det ingående forskning för att fastställa en avgränsad och särpräglad formutveckling som löper genom längre tid, från konstnär till konstnär, utan att direkt kunna förbindas med ett allmänt stilskeende.

Denna art av diskussion mellan konstnärer genom seklen kan endast följas i en individuell, för varje gång förnyad undersökning. En vägledning till en sådan metodik ger Ragnar Josephson i sin *Konstverkets födelse* (1940), där den utvecklats som ett resultat av den verksamhet som han drivit vid *Arkiv för dekorativ konst* i Lund (numera *Skissernas museum*). Här finner man också, och framför allt, en serie exempel på hur konstverket utvecklats från konstnärens första idé till det slutliga verket, hur formidéer korsats, kluvits upp i flera olika, och mött andra kanske utifrån kommande formidéer. Bevarade skissamlingar ger dokument om den konstnärliga arbetsgången. Men givetvis är alla upplysningar av värde för denna analys, även konstnärens uttalanden om sina avsikter och utvecklingen av sina idéer, eller uttalanden om dem av närstående osv. Snarlika former eller kompositioner återkommer ofta från ett verk till ett annat av samma mästare – utvecklingen mellan dem ger på samma sätt dokumentariskt giltiga upplysningar om den konstnärliga tankens fortgång.

E. Funktionsanalys

Konstverkets uppgift som konstverk behöver inte diskuteras här. De som läser detta kompendium gör det förmodligen därför att de funnit konsten meningsfull i sig. Men konstverket som föremål har vanligen, åtminstone i äldre tider, tillkommit för att fylla ett bestämt praktiskt behov. Detta kan ha varit magiskt eller religiöst, det kan ha haft samband med manifestationen av furstemakt eller enbart ekonomisk välmåga, det kan ha gällt att bevara en persons drag eller att avbilda någonting märkligt eller typiskt, att vidarebefordra en kunskap om det synliga. Som redan påpekats vad beträffar ikonografisk analys (C 1) kan konstverkets utformning i större eller mindre utsträckning ha bestämts av andra personer än de som utfört verken. Detta har två sorters konsekvenser. Å ena sidan måste man räkna

med mer än en upphovsman till konstverken som helhet – när man nämligen inriktar sig på den individuella prestationen. Å andra sidan måste man räkna med att konstverket kan vara uttryck för en hel grupps föreställningar och avsikter, eller ett folks, eller en tids. Om vi bortser från de begränsat stilhistoriska aspekterna på problemen, får konstverket här en överindividuell uppgift. Den kan vara rent uttrycksmässig utan att sammanhänga med en bestämt, angiven funktion. Men den kan också vara funktionsmässig, som i de exempel vilka just har angivits: i religiösa och politiska uppgifter är funktionssidan kanske lättast att precisera.

Konsten sedd som symtom på samhällssituationer – och då även på minoriteters reaktioner på samhällets former och utveckling – studeras av *konstsociologien*. Den är företrädd av Arnold Hauser i *Philosophie der Kunstgeschichte* (1962). I svensk konstforskning har den framför allt drivits av Gregor Paulsson, som i sin *Konstens världshistoria* (1-4, ny uppl 1962-63) lagt viss tonvikt vid dessa synpunkter och som framför allt givit intressanta forskningmodeller genom att lägga upp och redigera studierna *Svensk stad* (1-3, 1950-53). Ett urval konstsociologiska studier av olika författare finns i *Konstsociologi* (utg. av S Sandström), Lund 1970. Konstsociologiens uppgift är att fastställa konstens symtomatiska betydelse, dess relation till breda tidsfenomen, men framför allt att studera och belysa konstens verkningar på betraktarna och grupper av betraktare. En närmare presentation av dessa aspekter faller utanför ramen för denna introduktion. Även om konstsociologien ständigt korsas med och samverkar med *konstens socialhistoria* i strängare bemärkelse, utskiljer sig den senare därigenom att dess uppgift är att studera de sociala förutsättningarna för konstnärer och konstproduktionen – också när man betraktar konstverken som helt individuella yttringar. Den socialhistoriska aspekten är översiktligt företrädd av Arnold Hauser i *The social history of art*, 1951 (även tyskspråkig upplaga).

En funktionsanalys kan genomföras efter detta enkla schema:

1. Fastställ *konstverkets funktionsform*, den praktiska uppgift som direkt föranlett dess tillkomst; är det en altartavla, ett minnesmärke, en nyttobyggnad för handel, rättsväsen osv, en platsbildning för defileringar och parader osv. Sök upplysningar om de föreskrifter med vilka en beställare *kan* ha bestämt inriktning och utformning av verket.

2. Analysera drag och element i konstverket som fått sin individuella utformning bestämd av funktionsform och direkta beställardirektiv.

3. Pröva i vilken utsträckning konstverkets utformning avspeglar allmänna värderingar och föreställningar i samtiden, till vilka konstnären kan tänkas ha anslutit: analysera konstverkets *symtomatiska innebörd*.

4. Undersök om konstverket genom konstnärens eget initiativ – hans invention – kommit att fylla ytterligare funktioner utöver dem som förutsattes vid beställningen eller verkets påbörjande, eller om det kommit att fylla förutsatta funktioner på ett nytt sätt: Analysera dess *funktionsmässiga nyhetsvärde*, respektive dess *relation till traditionen*.

F. Syntes

Självfallet ger inte alla slags analyser upplysningar av vikt om varje typ av konstverk. Vissa grepp är särskilt tacksamma för en bestämd konstart, andra är aktuella för vissa tider men inte för andra. Moderna konstyttringar intar i många avseenden en särställning – inte minst vad beträffar den konstsociologiska situationen. Men trots att många av de metoder som berörts har utvecklats i samband med teorier som var för sig sökt nyckeln till det konstnärligt väsentliga, rekommenderas en så långt möjligt fullständig prövning av konstverken ur angivna synpunkter. Den belysning av konstverket som individuellt och samhälleligt uttryck, som skön form och som bärare av artikulerade meddelanden vilken uppnås med analyserna, utgör i sig en syntes.

Katalogen som konstbeskrivning

Söker man signalementet på ett bildkonstverk är det ofta till en musei- eller utställningskatalog man i första hand bör gå. Katalognotiserna kan vara ytterst knapphändiga, men också oerhört innehållsrika. Genom att de är inbördes konsekvent ordnade får de en viss objektivitet; de skall upplysa intill en viss gräns, men de har sällan till uppgift att bevisa någonting. Därför kan man med någon träning använda katalognotiserna som källa i många fall där en mer fyllig beskrivning eller analys i en konsthistorisk studie eller översikt endast upplyser om de drag som där särskilt studeras.

Det är också av värde att orientera sig i katalogskrivandets regler för att finna en praktisk utgångspunkt för egna beskrivningar, finna en naturlig arbetsgång och ett klart system för förenklingar och förkortningar.

Några allmänna regler: katalognotisen bör innehålla (när man kan prestera detta) **konstnärens namn**, konstverkets *riktiga* benämning eller **titel** (är titeln bevisligen satt av konstnären själv kan det vara fördelaktigt att ange detta med citationstecken), om denna ej är bevarad: en beskrivande titel utan litterärt suggestiv formulering. Därefter klar uppgift om den konstnärliga **tekniken** (ex ”olja på duk”, ”akvarell”, ”lavering”, ”akvatint”, ”terrakotta”) samt **datering**. **Måtten** anges därpå, för målningar, teckningar och grafik med först höjden, därefter bredden, helst i millimeter. För skulptur anges vanligen endast höjden – med undantag för reliefer vilka mäts som tavlor. Märk att tavelmåttet skall vara yttermått, om så inte kan anges skall uppges att måtten gäller den i ramen synliga delen av tavlan, ”dagermått”. Om konstverket inte utställs för försäljning skall **ägarens** namn anges – naturligtvis med undantag för då det rör sig om en och samma ägare för hela samlingen.

Är katalogen mera vetenskapligt inriktad kan man vänta sig åtskilliga ytterligare upplysningar. Efter de inledande uppgifterna följer då en närmare **beskrivning** av konstverket, där givetvis alla för just detta verk säregna drag markeras, samt gärna en angivelse av verkets ställning i konstnärens produktion och i samtidens konst.

Av vikt är också noterna som följer och anger varifrån konstverket kommit till nuvarande ägaren, samt dess tidigare förhistoria. Genom denna härkomst, **proveniens**, kan man få upplysningar inte bara av smakhistorisk betydelse, utan också av vikt för bestämmandet av konstverkets äkthet. Kan man genom proveniensen t.ex. följa verket hela vägen tillbaka till den som först köpt eller beställt verket, tycks ju äktheten vara ställd över allt tvivel.

Nästa typ av noter anger var verket tidigare utställts, dess **utställningshistorik**. Eftersom en väsentlig del av konsthistorisk faktaforskning bedrivs från museerna och bl.a. är beroende av insamlade utställningar, där verk från skilda håll kan konfronteras, ställas samman och studeras jämförande, har sådana utställningsnotiser stort intresse. I katalogen från en tidigare utställning kan redovisas resultatet av tidigare konfrontationer – eller i de publika-

tioner som kommit ut efter utställningen. Frågan huruvida ett verk är tidigt eller sent i en mästares produktion, eller om det skall tillskrivas den ene eller den andre mästaren, kan få sitt svar efter upprepade utställningskonfrontationer.

Slutligen är det naturligtvis värdefullt att sist i notisens noter finna en förteckning över den litteratur där det aktuella konstverket är nämnt eller behandlat i form av en **bibliografi**.

Några vanliga måleritermer

Stafflimåleri

Pannå (fr. panneau, eng. pannel, ty. Holztafel), träskiva vilken preparerats och utgör underlag för en målning. Intill mitten av 1400-talet var pannå det allenarådande materialet, även därefter länge det vanligaste. För att förhindra att pannå slår sig av fukt eller förändringar brukar den – ofta i efterhand – förses med parkettering på baksidan. (Parketterad målning: Ett ribbverk som fälls in, gärna rutvis, på baksidan. På senare tid har även papp o.d. brukats för pannåer.)

Duk (fr. toile, eng. canvas, ty. Leinwand), ersätter efter hand alltmer pannån som underlag för oljemåleri, infördes i Norditalien vid 1400-talets mitt (Bellini, Mantegna). Antiken brukade duk på mumiekistor för målning. Duken limmas ofta – även i efterhand – på pannå, men är vanligen anbragt på spännram (fr. chassis) som håller ytan sträckt, numera med hjälp av kilar i hörnen, vilka kan slås in vid behov.

Tempera (fr. détrempe, eng. tempera, ty. Temperamalerei), av latin temperare = blanda färgstofferna, som bindes med bindemedel som kan vara äggula, honung, fikonsaft, lim e.d. och som är vattenlösligt intill dess det torkat. Då tempera torkar snabbt, försvåras de mjuka övergångar som kan uppnås i oljemåleri. Tempera användes ofta som undermålning till oljemåleri.

Oljemåleri (fr. peinture à I'huile, eng. oil painting, ty. ölgemälde), måleri där färgstofferna upplösts i olja, vilken inte kan uppblandas med vatten och som torkar långsamt. Oljemåleri har normalt trög konsistens som möjliggör successiva ändringar. Färgen är vanligen mer genomskinlig än tempera, detta ger större briljans. Under 1400-talet infördes oljemåleri efter hand genom förändringar i temperans sammansättning.

Oljetempera (fr. détrempe à l'huile, peinture à l'émulsion, eng. oiltemper, ty. öItempera), tempera där en eller flera beståndsdelar är växtoljor som ingår i bindemedlet och uppblandats genom emulsion med detta. En likartad teknik torde bröderna van Eyck ha infört.

Akvarell (fr. aquarelle, eng. water-colour, ty. Aquarell), vattenfärger vars färgstoff är uppblandat med gummi arabicum och lösligt i vatten. Det blandas med vatten och målas vanligen på papper, vars ljusa ton får utgöra färgskalans ljusa ton. I ren akvarell förekommer ingen helt täckande färg.

Gouache (fr. gouache, eng. gouache, ty. Gouasch), närbesläktad med akvarell, skiljer sig från denna teknik mest genom att färgerna är uppblandade med täckvitt, vilket gör dem mer

eller mindre heltäckande, ger dem ”kropp”. Det är vanligt att akvarell och gouache blandas i ett och samma verk.

Pastell (fr. pastel, eng. coloured crayons, pastel, ty. Pastell), målning med torra kritor utan bindeämne, utföres vanligen på papper, vilket ofta har särskild färgton och struktur. Genom att pastell från början endast fasthålles av papperets skrovlighet är tekniken ömtålig, och dess säregna torra ytverkan – som gett upphov till det otillfredsställande begreppet ”pastellfärger” – går ofta helt eller delvis förlorad då målningen fixeras – översprutas med bindemedel, vanligen hartsblandad sprit.

Lasyrfärger (fr. peintures à lavis, eng. wash-painting, tinted drawing, ty. Lasurfarben), genomskinliga färger av olika slag (alltså inte särskild teknik), framförallt akvarell, utspädd oljefärg eller oljetempera. En målning kan vara helt utförd i lasyrfärger, men vanligt är att lasyrfärger användes för övermålning i t.ex. tempera, ofta i flera skikt.

Färgstoffer, pigment (internationell term = pigment), var före den moderna färgkemien genomgående mineraliska eller vegetabiliska, någon gång (ss purpur) av animalt ursprung. De förstnämnda har vanligen mycket god hållbarhet, särskilt de s.k. jordfärgerna som ockra, umbra, terra, grönjord etc, vilka vanligen innehåller järnoxid. Till mineralfärgerna hör också senmedeltidens blå färg, azurblått, tillverkad med krossad lapis lazuli (cf Vermeers blå), som i och för sig är färgbeständig, men gärna faller av från t.ex. fresker. Av särskilt intresse är de färger som kan användas för datering. Särskilt lätt sker detta då man kan konstatera närvaro av zinkvitt (använt först på 1700-talet, vanligt från 1830-talet). Blyvitt är dessförinnan det vanliga vita stoffet.

Muralmåleri

Freskomåleri, al fresco (it. al fresco, fr. fresque, eng. fresco, ty. Fresko eller Freske), muralmåleri med kalkblandad färg som lösts i vatten och appliceras på underlag i form av färsk, finkornig murputs av särskild konsistens. Vid torkningen förenas färg stoffet kemiskt med putsen, och ett mycket beständigt material med visst djup av genomfärgning uppstår. Detta i motsats till al seccomåleri där stoffet blir liggande på ytan. Vanligen ritas teckningen separat upp på putsen, helt eller delvis genom inristning i den mjuka materien och kan alltså avläsas även senare. På själva underlaget för freskputsen tecknades ofta motivet upp och överfördes efter hand på det nya lagret. Denna bottenteckning, it. sinopia, kan friläggas då fresken tages av sitt underlag, tillsamman med putsen, it. intonaco.

OBS! Oegentligt kallas ofta alla slags väggmålningar för fresker.

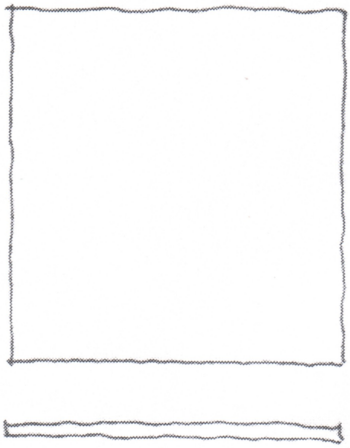
Al seccomåleri (it. och internationellt: al secco), muralmåleri med skiftande färgstoffer, vanligen vattenblandade, på torr putsyta. (Al secco förekommer även med tempera eller oljefärg på torr mur.) Observera att blandning av fresco och al secco är vanligt, särskilt i romanskt

måleri, där viss konturteckning och en del färgytor synes ha lagts al fresco, medan detaljer och kompletterande färger tillagts al secco. Al secco användes också för retuschering på fresker samt som komplement för färger som endast kan anbringas på torr mur, på särskild grund (kredering), som lapis lazuli och guld.

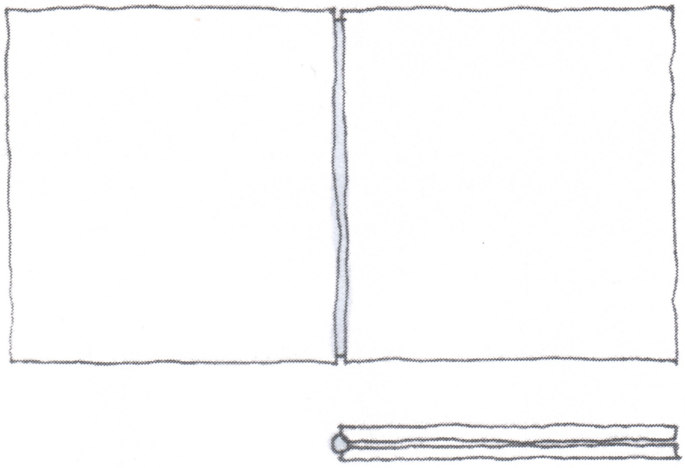
Enkaustik (fr. encaustique, ty. Enkaustik), målning med vaxblandade färger på mur, sannolikt den vanliga tekniken under antiken. Vaxet uppblandades med färg, upphettades och smältes samt pålades flytande på väggen och polerades. Sedan man börjat gräva fram Pompeji och Herculanum återupplivades tekniken och en rad snarlika ersättningstekniker tillkom. Ännu i dag förekommer enkaustik för arkitekturdekorativa uppgifter, bl.a. i trappuppgångar.

Stucco lustro (it. och internationellt = stucco lustro), målning med tvålblandade färger på specialpreparerad putsyta. Färgen glättas in i muren med varma järn (för blank yta) eller kalla järn. Stucco lustro blir ytterst motståndskraftigt.

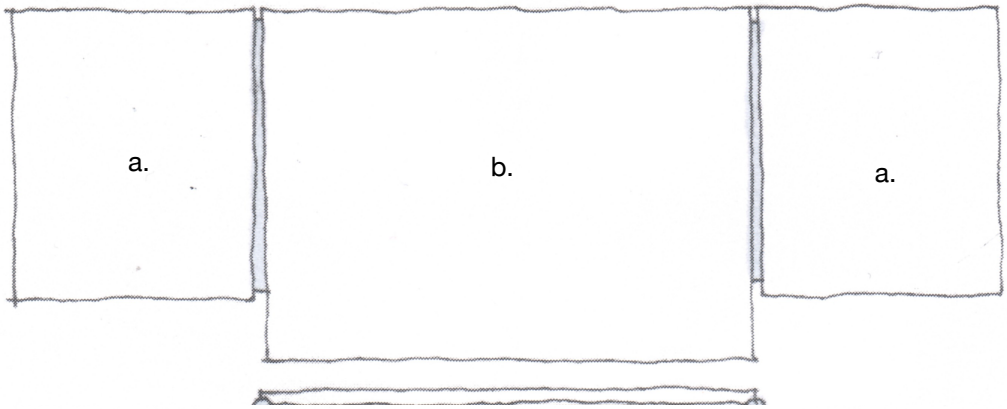
Typer av altartavlor



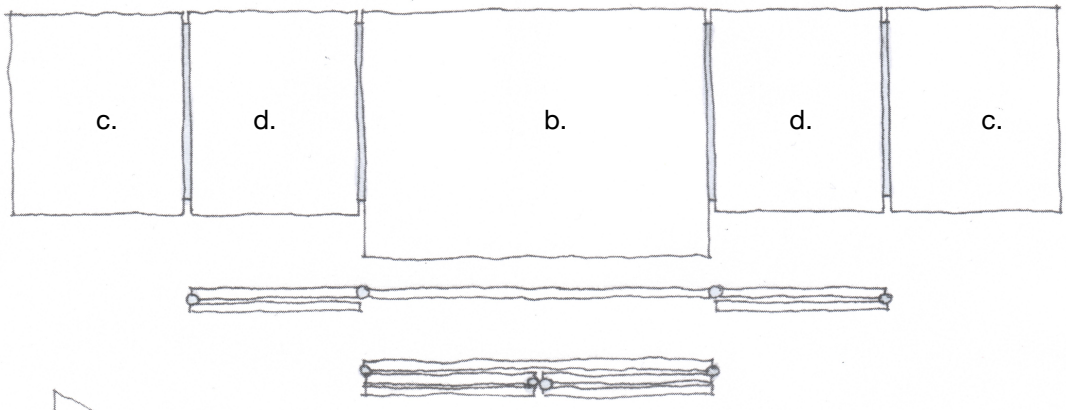
1. Enkel altartavla



2. Diptyk: två likstora med gångjärn förenade tavlor, som bokpärmar.

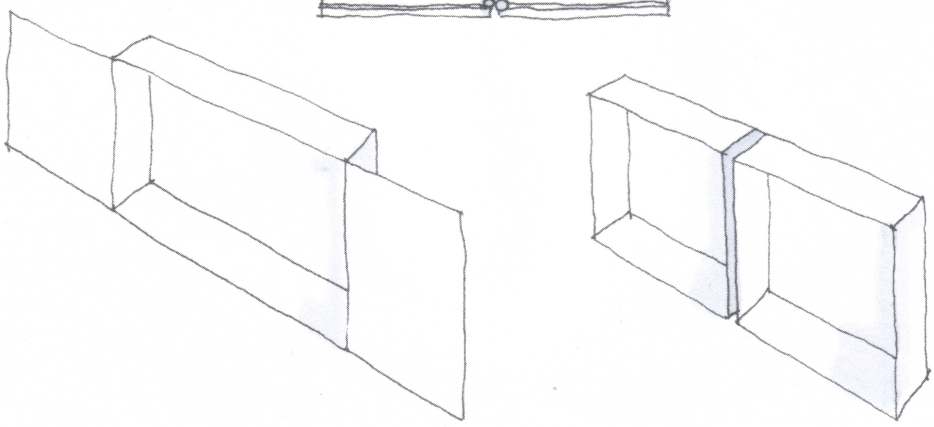


3. Triptyk: den vanligaste, fullt utvecklade formen av altaruppsats
(a. flygel, b. corpus)



4. Polyptyk: typen för ett senmedeltida praktaltare.
(c. ytterflygel, d. Innerflygel, b. corpus.)

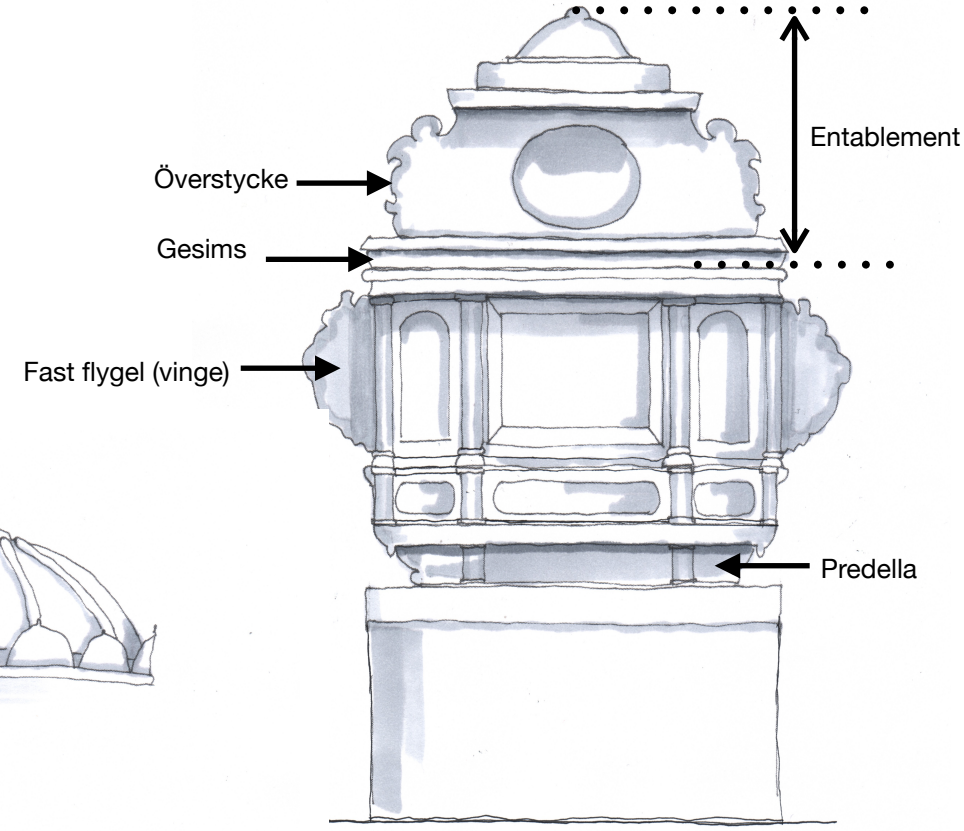
Polyptyken kan vara stängd på dessa två sätt.



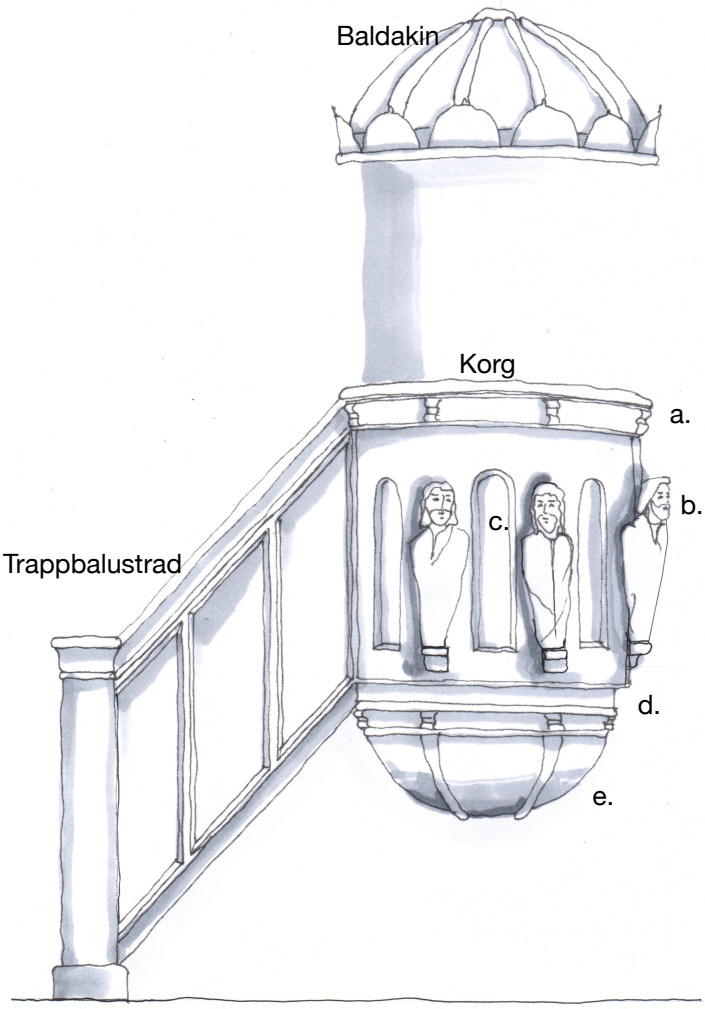
T.v. Altarskåp, triptyk med låda och målade flyglar. I lådan friskulptur eller relief, även relief på flyglar.

T.h. Från senmedeltiden är diptyken vanligen en form av altarskåp med två skulpturlådor.

Kyrklig skulptur

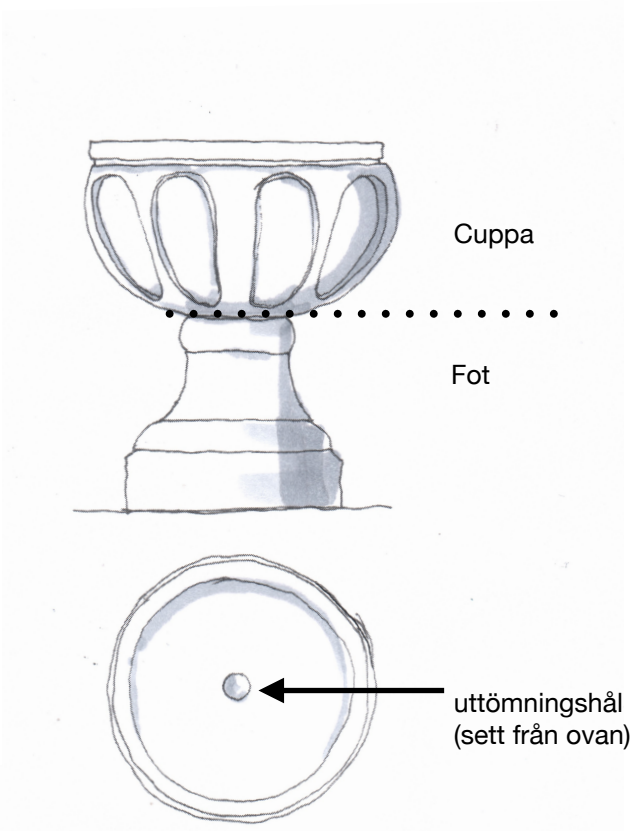


Altaruppsats av renässanstyp



Predikstol av renässanstyp

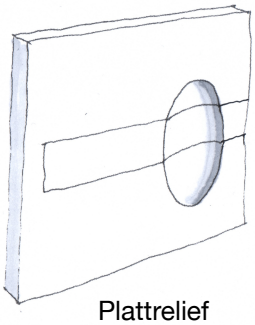
a. entablement
b. hermer
c. speglar (fyllningar)
d. fotstycke
e. kupa



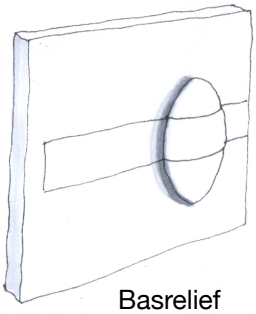
Dopfunt av romansk/gotisk typ

Skulpturtermer

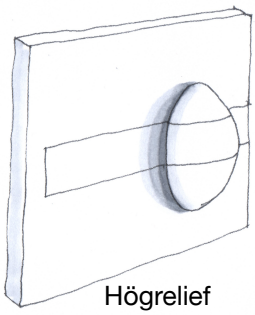
Reliefer



Plattrelief
(nedsänkt)

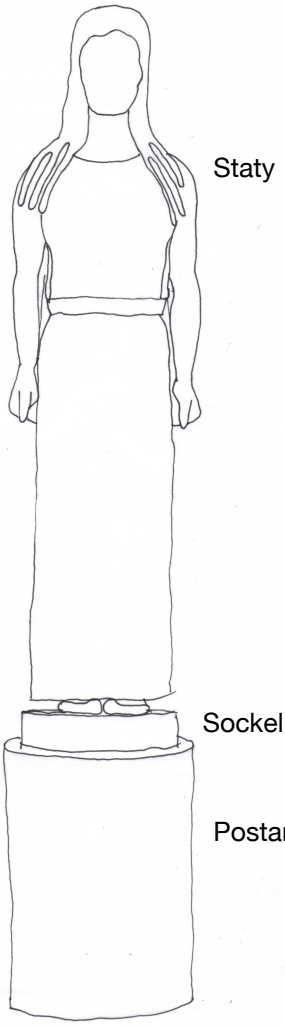


Basrelief
(upphöjd)



Högrelief
(ronde bosse)

Friskulptur



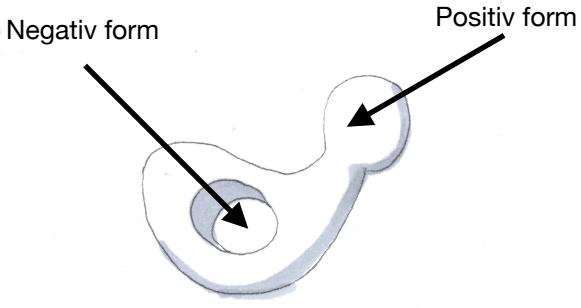
Staty

Sockel

Postament



Byst



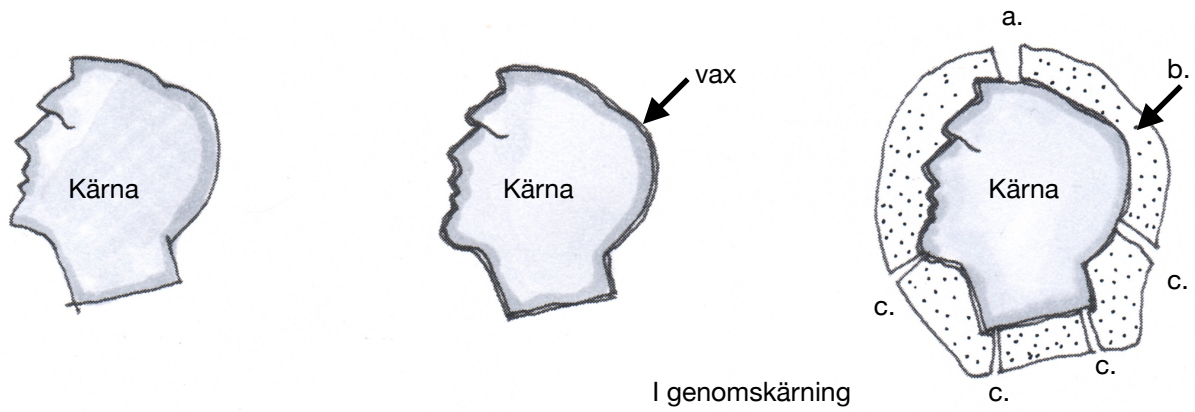
Materialtyper

A. Hugget material: sten, trä, vissa konstmaterial

B. Modellerat material: lera, terrakotta (= bränd lera), plastellina m.m.

C. Gjutet material (vanligen från modellerat material): brons och andra metaller som järn och aluminium, gips, plast m.m.

D. Hopfogat material: olika blandtekniker, t.ex. brons och marmor, assemblage av färdiga ting.



Bronsgjutning

Gjutningen sker efter två metoder, dels cire perdue som illustreras ovan, och dels sandgjutningsmetoden.

Cire perdue (förlorad vax): skulpturen utformas i vax på en kärna av gips eller lera. Den färdiga modellen klädes med en gjutform (b. mantel), som kan göras i gips. I denna finns ett gjuthål upptill (a.), samt på olika håll nedtill och runtomkring smala avrinningskanaler (c.) avsedda för vaxet. Modellen, kärnan, hålls i läge med metallstavar som sticks tvärs igenom manteln och in i kärnan. Den smälta bronsen hälls i ingjutningshålet varvid vaxet smälter och rinner bort i avrinningshålen medan bronsen intar vaxets plats som klädsel utanpå kärnan. När metallen svalnat, tages formen bort, metallstavarna som hållit kärnan i läge när vaxet smälte avlägsnas, kärnan slås sönder och plockas ut ur bronsskulpturen. Därefter lagas hålen efter metallstavarna i denna och hela skulpturen putsas, ciseleras (efterbehandlas med bl.a. mejsel (fr. ciseau)).

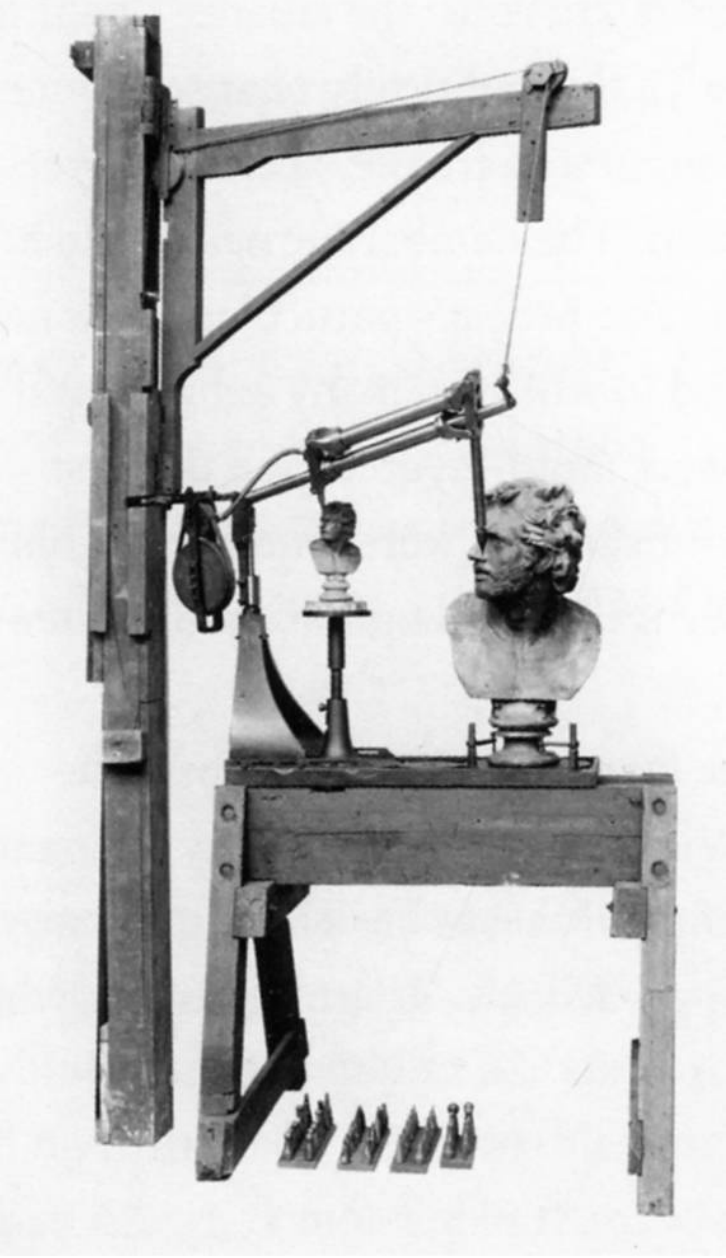
Endast ett.ex.emplar kan gjutas på varje kärna vid cire perdue-metoden. Men det är vanligt att av själva modellen flera avgjutningar i gips först göres, varefter var och en av dessa kan användas för ett bronsexemplar. Gipsgjutningen beskrivs nedan.

Sandgjutning göres med utgångspunkt i ett gipsexemplar, vanligen gjutet på själva modellen. Gipsexemplaret packas in i mycket finkornig, fuktig sand och kring sanden placeras mindre formstycken som ramar. Kring dessa placeras sedan en mantel som innesluter det hela och håller det fast. Tack vare formstyckena kan sandformen tagas i delar så att gipsmodellen kan plockas ur, varefter formen förses med en kärna som skall svara mot ihåligheten inne i skulpturen (med få undantag är alltid bronsskulptur ihålig). Gjutkanaler färdigställs, formen placeras i en ytterligare infattning av sand och metallen gjutes i formen. Större skulpturer gjutes i grop, dvs en håla i marken i vilken gjutformen placeras och inpackas i sand.

Skulpturen måste också med detta förfarande ciseleras så att ojämnheter och fastsittande armering m.m. avlägsnas.

Gipsgjutning

Originalet, t.ex. en skulptur i lera eller plastellina, behandlas på ytan med ett material som minska risken att formen blir vidhäftande (t.ex. schellack). Kring modellen packas gipsmassor, så att en trogen avgjutning åstadkommes. Med lämpliga falser e.d. göres en avdelning av gipsen så att två halvor erhålles efter torkningen. Gipsformarna tas isär då de torkat, halvorna bestryks på insidan med schellack e.d., och gipsmassan ingjutes i denna form. Halvorna tas isär efter gjutningen, och gipsexemplaret är klart.



Förstoring av skulptur görs med hjälp av särskild mekanisk mätapparatur som garanterar proportionell omräkning av alla mått. Måtten tas från bestämda punkter

Teckning

Teckningar är vanligen utförda på papper (i äldre tid pergament, papyrus, linne). Gränsen mellan teckning och skulptur kan sökas någonstans vid ristningen (t.ex. gravering i metall), mellan teckning och måleri exempelvis vid lavyren som kan ses som enfärgad akvarell, mellan teckning (samt målning) och grafik vid monotypin, som är ett enda avtryck av en teckning (eller målning) på en tryckplatta.

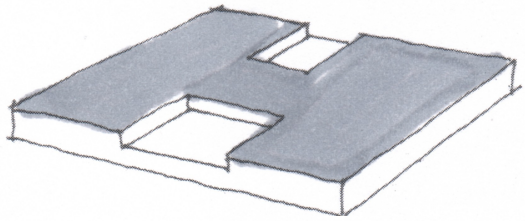
Teckningen framträder dels som en självständig konstart med avslutade verk, dels och i mycket stor utsträckning som en hjälp för måleri och skulptur, dels vid förberedelse som utkast och skisser, dels vid uppläggningen av t.ex. en väggmålning eller tavla i form av grundteckning direkt på muren/duken vilken sedan döljs av färgen, dels också för detaljstudier till större kompositioner. Teckningen har en särskilt stor användning för illustrering (i t.ex. handskrifter) men har hittills endast sparsamt behandlats av konstvetenskapen.

Några termer:

Aux deux crayons	teckning på papper med två olikfärgade kritor t.ex. svart- och rödkrita på vitt papper eller röd och vit krita på tonat papper bruntomat papper
Bister	brun teckningsfärg tillverkad av sot från bokved, används för penntecknin och lavyr
Blyerts	gratis, används från slutet av 1500-talet
Blystift	ritstift av bly, blyertsens föregångare
Fetkrita	fetthaltig svart krita av tämligen mjuk konsistens
Förhöjd teckning	teckning i t.ex. tusch eller rödkrita, berikad med dagrar, reflexer och liknande i vitt
Kolteckning	teckning med träkol, ett mjukt torrt färgstoff, numera vanligen i efterhand fixerat med bindande vätska
Lavyr	akvarellartad målning med utspädd tusch, sepia, bister, ofta i kombination med linjeteckning, inte sällan endast pålagd här och var på en sådan teckning

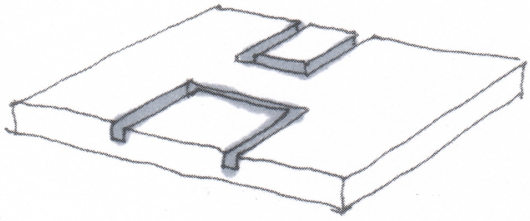
Pennteckning	från början teckning med tusch (bister, sepia) i gåspenna, även rörpenna förekommer; numera överhuvudtaget teckning med tusch i ren linje
Rödkrita	krita av järnoxidhaltig lera, tämligen mjuk och vanligen inte spetsig
Sepia	eg. bläckfisk, brunviolett färg erhållen av bläckfiskbläck, används som tusch, inte minst i lavyr
Silverstift	teckning med mjukt silver som ger ett blekt, något blyertsliknande avtryck på papper, bättre på pergament
Svartkrita	brun- eller svartgrå krita, tillverkad av lerskiffer, ofta ganska likt kol i effekten
Tusch	svart färg av sot, gummi arabicum och vatten, används för pennteckning och lavyr

Grafiska tekniker



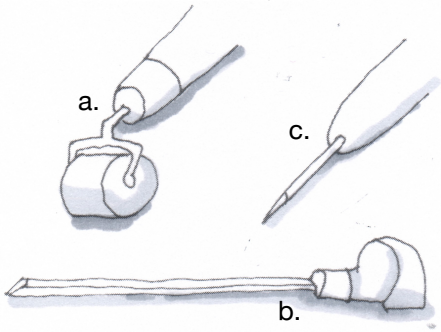
Högtryck

I en platta av t.ex. päronträd (eller annat hårt träslag) skärs de delar som vid tryckning ska förbli ofärgade bort.

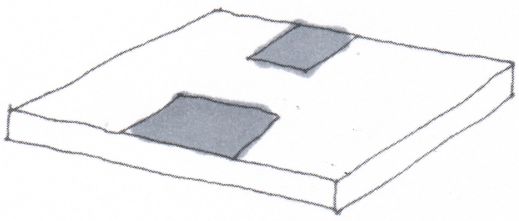


Djuptryck

Kopparstick, etsning etc.
Linjen graveras ner i en plåt av koppar, zink eller stål. När bilden trycks under hög belastning tvingas papperet ner i linjerna.

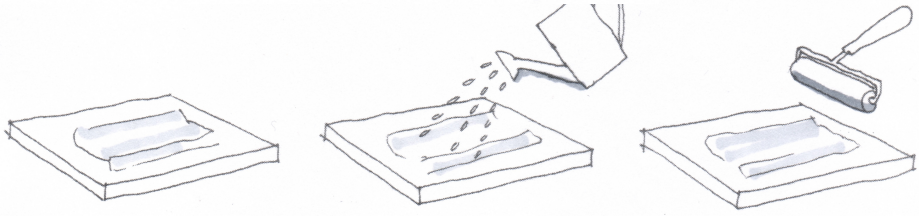


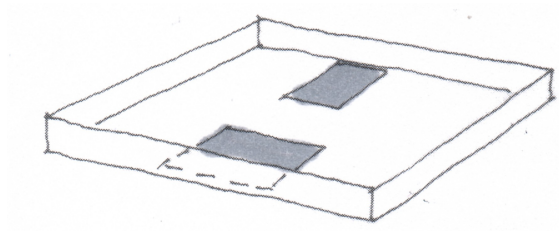
a. färgvals (för infärgning av plåten)
b. garvyrstickel (för koppargravyr)
c. radernål (för torrnål)



Plantryck, litografi

Teckningen görs direkt på sten eller plåt, där den fixeras så att fettet stannar kvar. För att trycka bilden hålls stenen våt och valsas in med fetthalt tryckfärg.





Genomtryck

Seriegrafi, silkscreen
Bilden maskas ut från ett tätt nät och bilden trycks genom att man skrapar färg genom detta nät.

Påskriften på grafiska blad

Modern originalgrafik brukar signeras och numreras av konstnären. Numreringen anger vanligen både hur stor upplagan är och vilket nummer i ordningen det föreliggande bladet är, t.ex. 29/30 = första siffran anger bladets nummer, andra siffran anger upplagan. Vanligen placeras numreringen nedtill vänster, signaturen nedtill höger. Eventuell datering brukar fogas till signaturen.

Under 1800-talet blev bruket att signera grafik vanligt, före 1860-talet skall man varken räkna med numrering eller signatur. På äldre grafiska blad finns vanligen tryckta påskrifter, ofta ett stort antal. Reglerna för dessa varierar ganska mycket, men följande allmänna tumregler kan ges:

Namnet på *den som utfört förlagan* (den bild som avbildas i det grafiska verket) anges vanligen nederst till vänster, namnet beledsagas t.ex. med orden *pinxit* (pinx) eller *delineavit* (del), beroende på om förlagan är en målning eller en teckning. *Invenit* förekommer också, liksom *composuit*. Om efter namnet står *figuravit*, innebär detta att konstnären utfört förlagan direkt för att den skall efterbildas i grafik.

Grafikern, som i äldre tider alltså långt ifrån alltid var identisk med förlagans upphovsman, brukar placera sitt namn nederst till höger, och det beledsagas med ordet *sculpsit* (sculp), *caelavit* eller *incidit*. Gäller det en etsning förekommer vanligen orden *fecit aqua forti* (fecit, fea). (Märk att enbart fecit efter signatur också är vanligt på målningar.) Men, från mitten av 1600-talet till vår tid förekommer det omvända: fecit kan avse ett kopparstick, sculpsit en etsning!

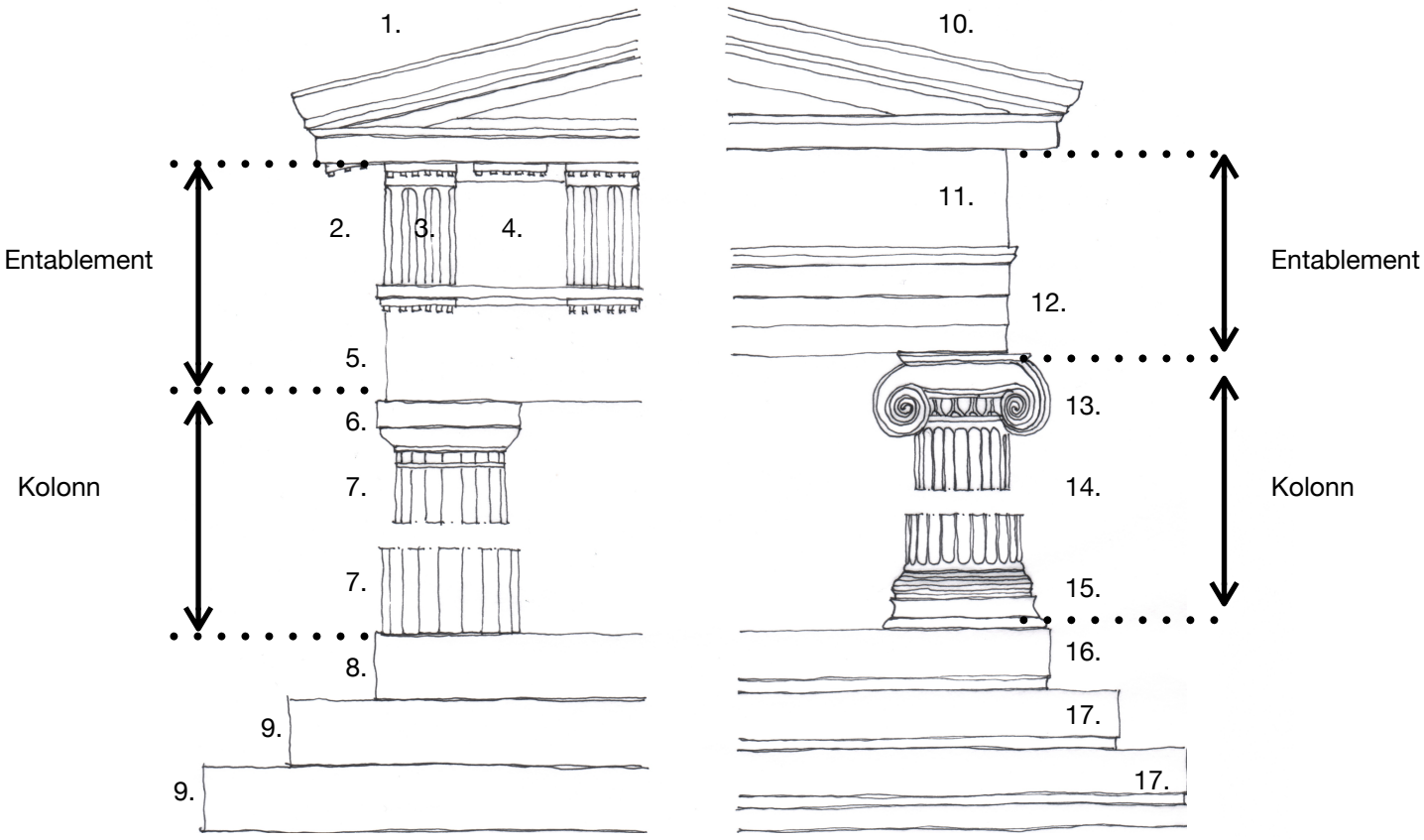
Förläggaren, som utgivit bladet, får ofta sitt namn angivet på trycket. Dess plats är då vanligen nedtill i mitten, och namnet beledsagas med ordet *excudit* (exc), *divulgavit*.

I de fall då tryckaren är annan person än konstnären eller förläggaren, anges hans namn med tillägg av ordet *imprimavit* (imp).

Mycket vanligt, särskilt från senare delen av 1600-talet, är att det grafiska bladet förses med en ofta lång dedikation till en uppsatt person, vars titlar och hedersvedermälen nogsamt anges, därtill förekommer ofta dikter m.m. även på icke-emblematiska blad. Dedikationerna fyllde bl.a. den praktiska uppgiften att försäkra en konstnär om befrielse för de pålagor eller förbud som skråordningen kunde vålla, men också att skaffa vederbörande en ersättning från potentaten för den artiga hyllningen.

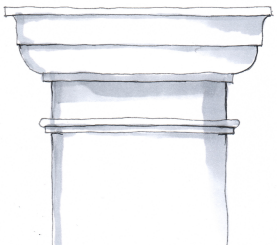
Arkitekturtermer och arkitekturformer

Kolonner och kapitäl, de klassiska kolonnordningarna



1. Tympanon
2. Fris
3. Triglyf
4. Metop
5. Arkitrav
6. Kapitäl (ekinus & abakus)
7. Kolonnskaft
8. Stylobat
9. Stereobat
10. Tympanon
11. Fris med reliefer
12. Arkitrav
13. Volutkapitäl
14. Kolonnskaft
15. Bas
16. Stylobat
17. Stereobat

Kapitälformer



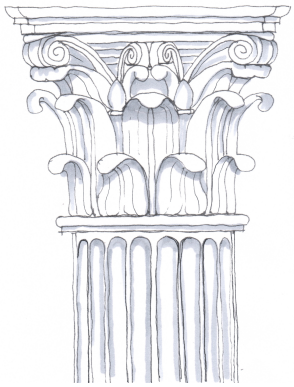
Romersk version av doriskt kapitäl (toskanskt kapitäl). Till denna hör attisk bas (en dorisk kolonn har ingen bas)



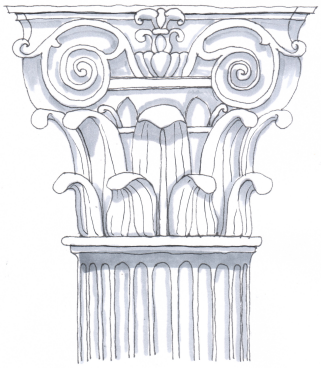
Doriskt kapitäl, efter Sebastiano Serlio som utgick från romersk arkitektur (jmfr med den doriska ordningen på föregående sida, vilken är grekisk).



Joniskt kapitäl



Korintiskt kapitäl



Kompositakapitäl

(sammansatt av joniska och korintiska element)

Kolonner o.d. i fasader







a. b. c. d.

a. En *lisen* är en enkel version av fasadutsmyckning, som ett svagt utskjutande vertikalt band. b. en *pilaster* är ett mur- eller putsband med kapitäl och bas, c. en *engagerad kolonn* (eller *halvkolonn*) är en kolonn som verkar stå halvvägs in i murväggen. d. en *kolonn* är alltid rund och följer en kolonnordning. *Pelare* är en allmän term för alla typer av bärande vertikala balkar inom arkitektur.
Byggnaden i c och d är Maison Carrée i Nîmes, 19 fKr.



e. *Kopplade kolonner* innebär att de står parvis och är vanligt förekommande fr.om. renässansen.

Några vanliga ornament



Meander



Palmett



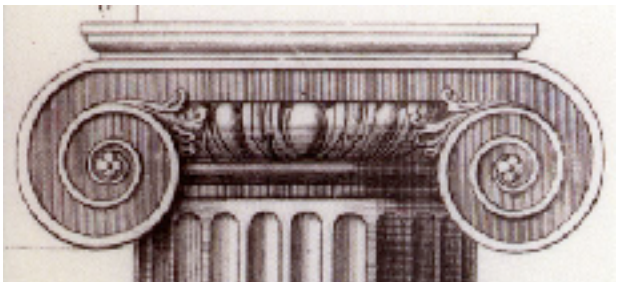
Äggstav



Akantus



Tandsnitt

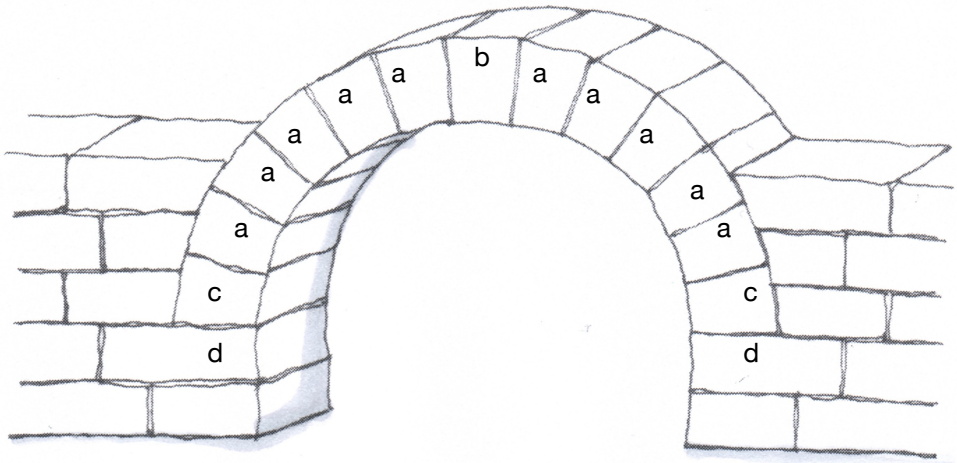


Volut, volutrulle



Rocaille

Valvbågar och valv



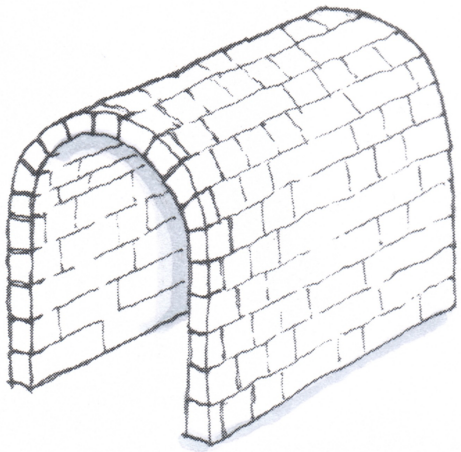
Enkel rundbåge i mur:

a. Kilstenar

b. Valvhjässa med låssten

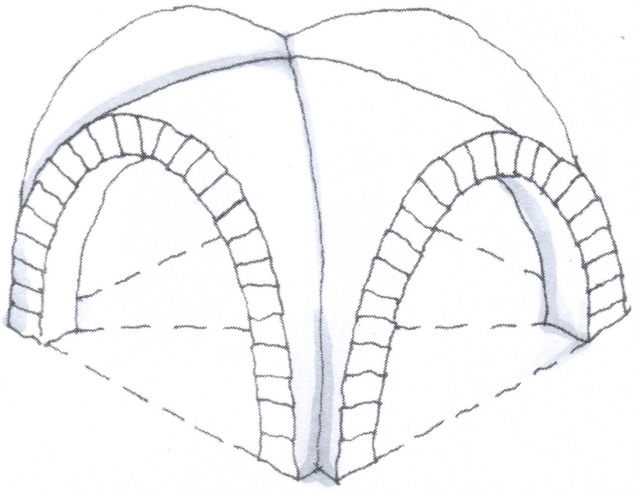
c. Anfanger

d. Imposter (underlagssten, ofta särskilt markerad, vilar på vederlagsmur)



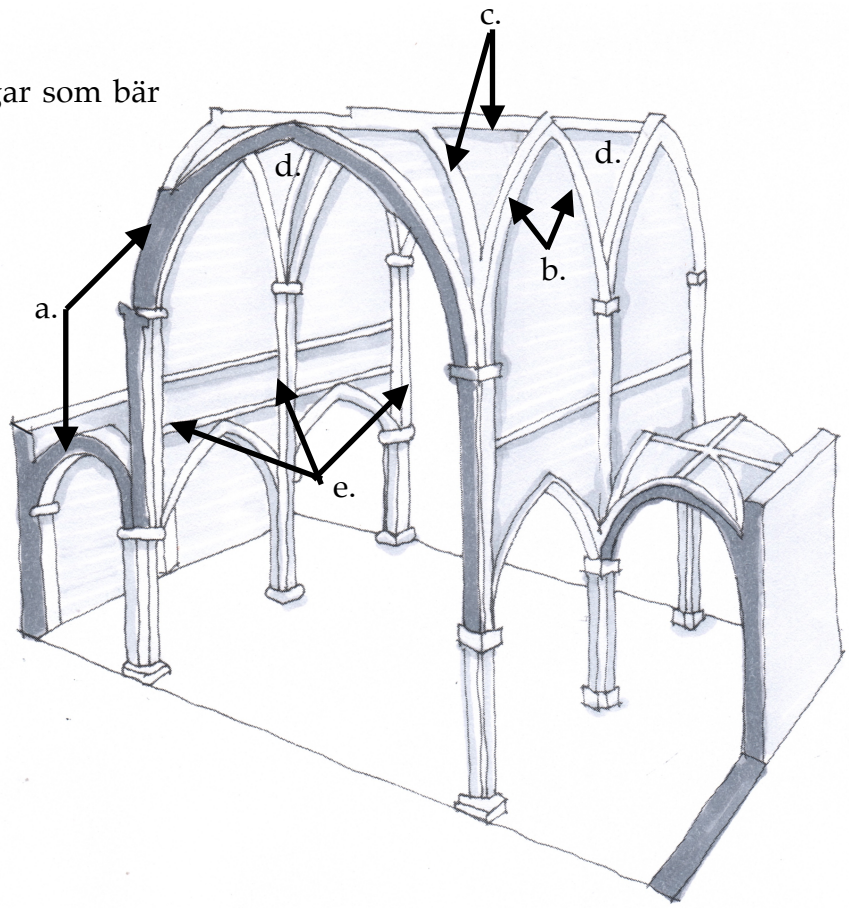
Tunnvalv

(valv som en halv tunna)



Kryssvalv: två tunnvalv som skär varandra. Alltid kvadratisk plan.

Gotisk valvkonstruktion med spetsbågar som bär valv med rektangulär plan.
Valvkapporna bärs av valvribbor



a. Gördelbågar (transversalbågar)

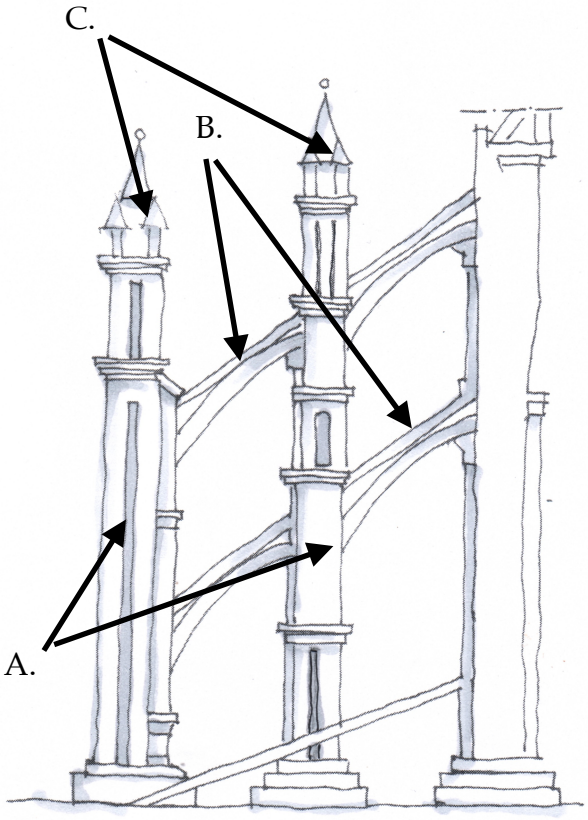
b. Sköldbågar

c. Valvribbor

d. Valvkappor

e. Knektar (bärande väggpelare)

Gotiskt strävbågssystem:

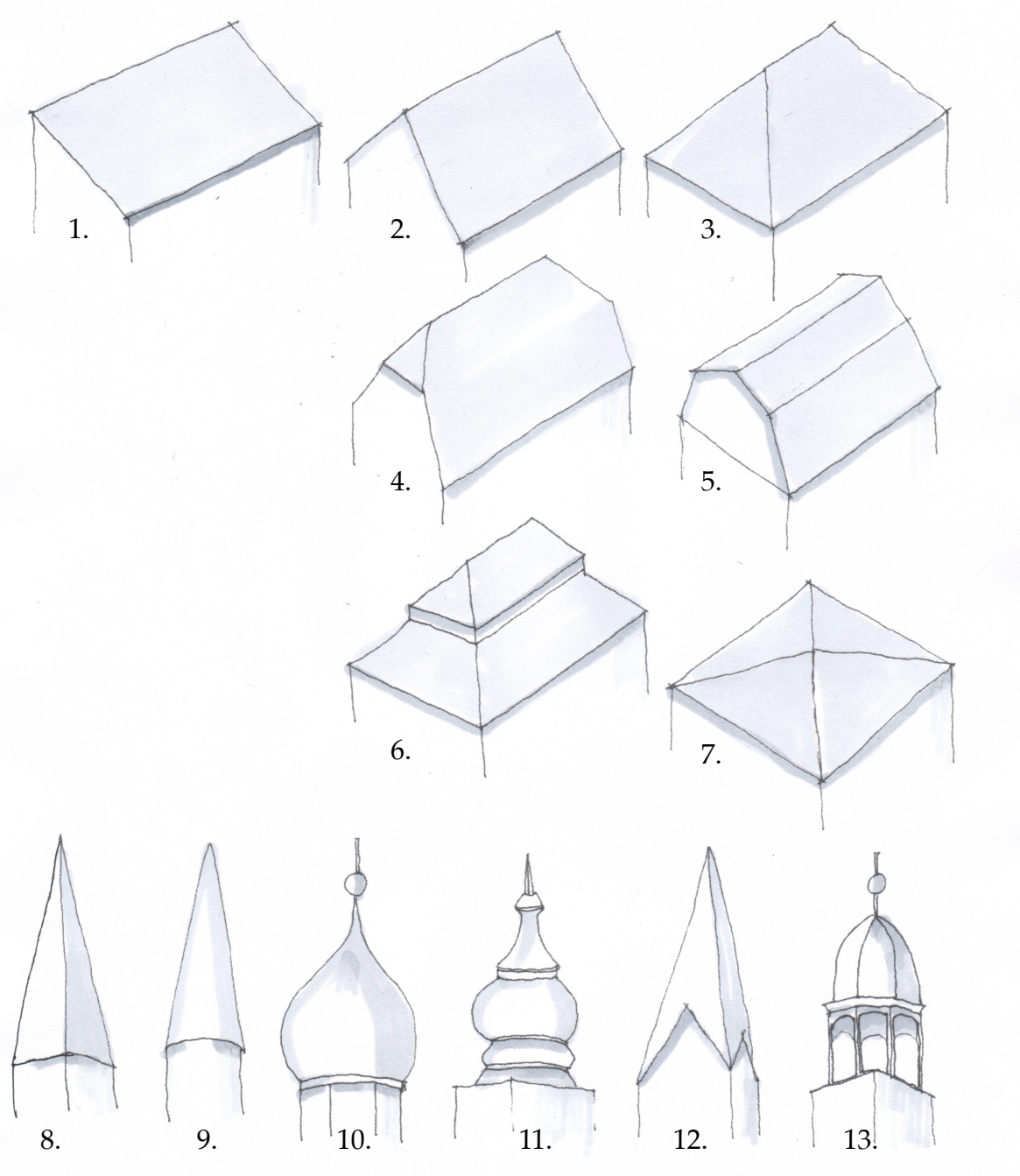


A. Strävpelare

B. Strävbågar

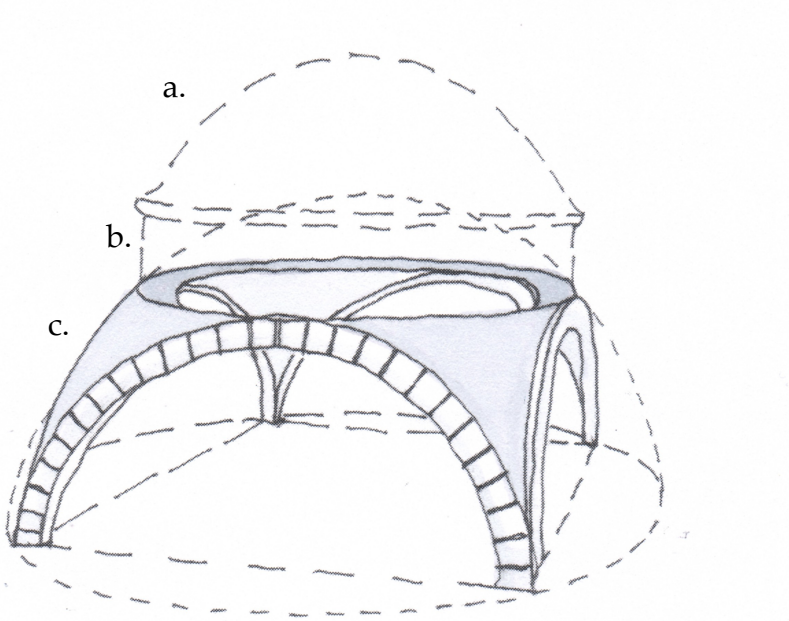
C. Fialer (pinakler)

Takformer



1. Pulpettak, 2. Sadeltak, 3. Valmat tak, 4. Ofullständigt (halv-)valmat tak, 5. Mansardtak, 6. Säteritak, 7. Tälttak, 8. Torntak (tälttak), 9. Kägeltak, 10. Lökkupol, 11. Lökkupol (östligare form), 12. Ruttak, 13. Taklanternin (lanterninhuv)

Kupol och valv

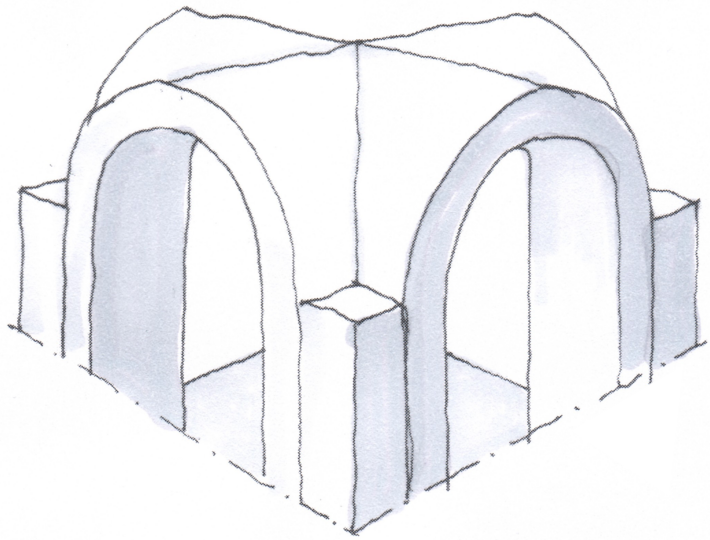


Kupolens konstruktion över ett kvadratiskt rum:

a. Kupol

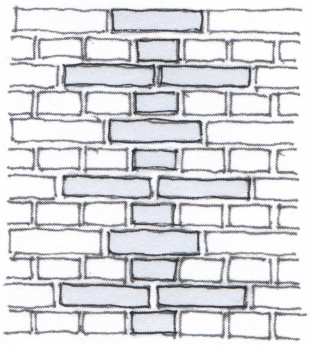
b. Tambur (trumma)

c. Pendentiv

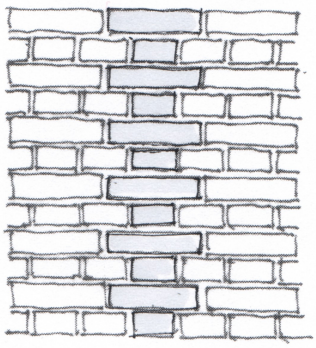


Ett **kryssvalv** eller **korsvalv** är ett valv som i sin enklaste form består av två korsade tunnvalv. Kryssbågarna bildar då halva ellipser och valvets skärningslinjer med sköldmurarna bildar halvcirklar.

Murförband



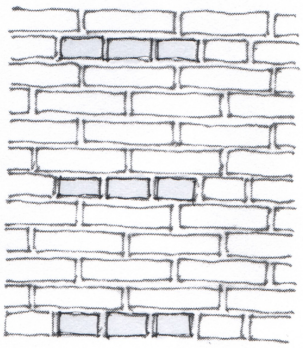
Kryssförband



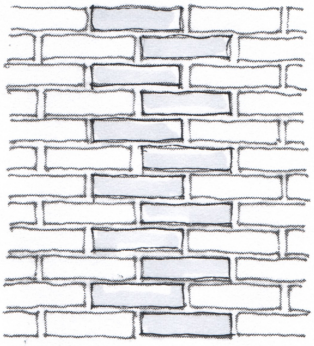
Blockförband, renässansförband



Munkförband (2 löpstenar, 1 koppsten)



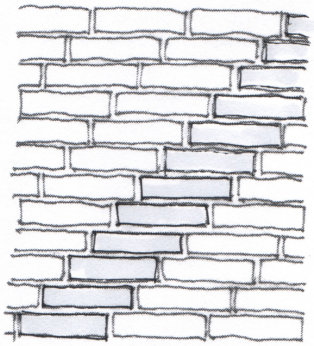
Amerikanskt förband



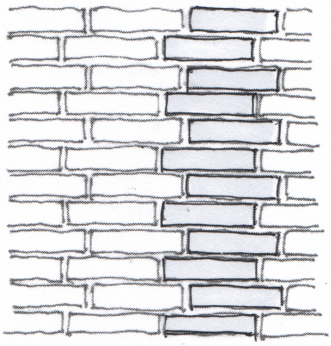
Löpförband med 1/2 stens förskjutning



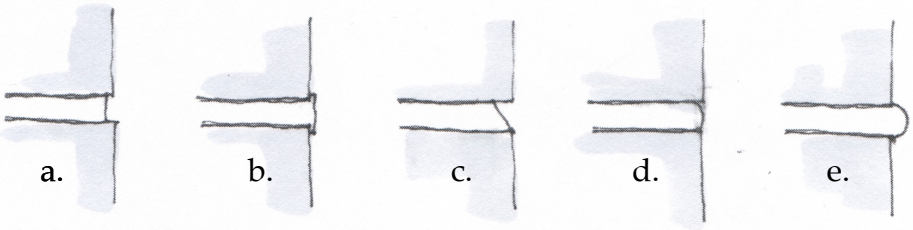
Blixtförband, vilket är ett munkförband med en annan förskjutning.



Löpförband med 1/4 stens förskjutning



Löpförband med 1/4 stens växlande förskjutning



Olika typer av murfogar: a. tryckt eller utkratsad fog, b. slät fog, c. snedstruken fog, d. rundad fog, e. utanpåliggande rundad fog.

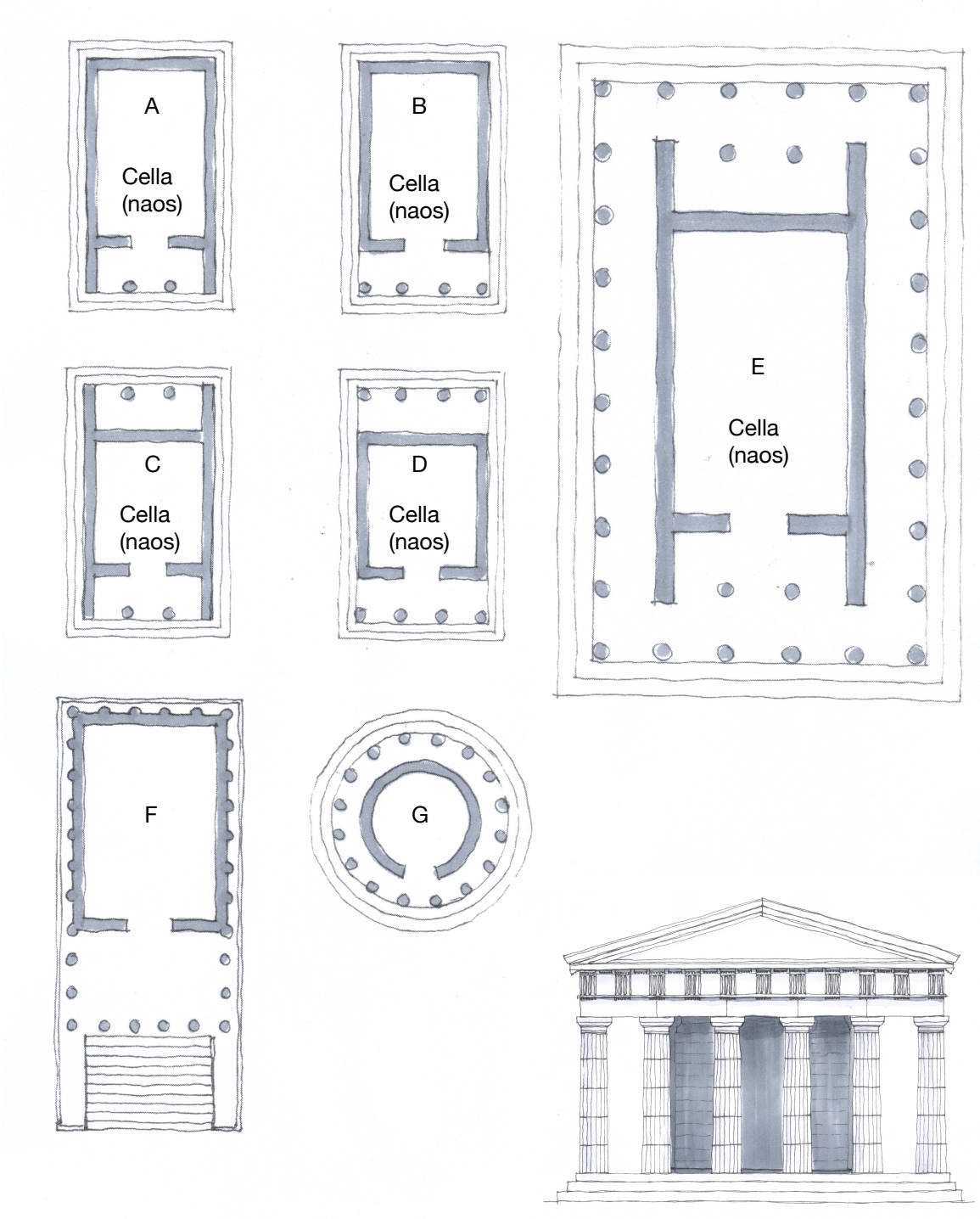
För att få en bärande tegelmur så måste stenarna ligga växelvis med kort- och långsidan utåt. Teglet med kortsidan utåt kallas **koppsten**, de med långsidan utåt kallas **löpsten**.

Notera att exemplen i den tredje raden saknar koppstenar och alltså inte är bärande tegelmur.

Det finns många fler typer av förband och fogar än dessa exempel.

Cella
(naos)

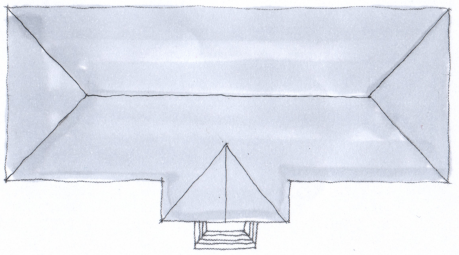
Tempelformer i antiken



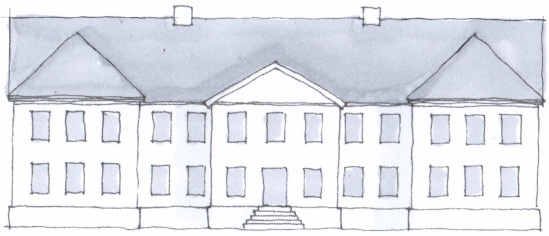
A. Anttempel, B. Prostylos, C. Dubbelt anttempel, D. Amfi-prostylos, E. Peripteros, F. Romerskt tempel, pseudoperipteralt, G. Rundtempel, tholos.

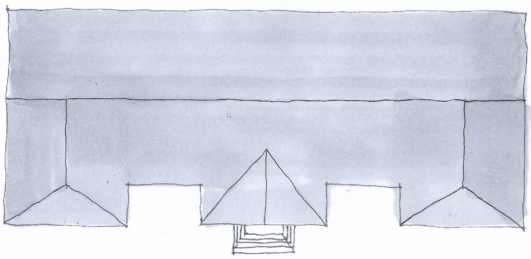
Byggnadsgrupperingar fr.o.m renässansen





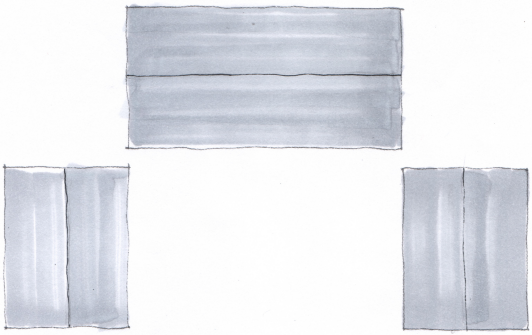
Byggnad med avant-corps; framskjutande mittparti



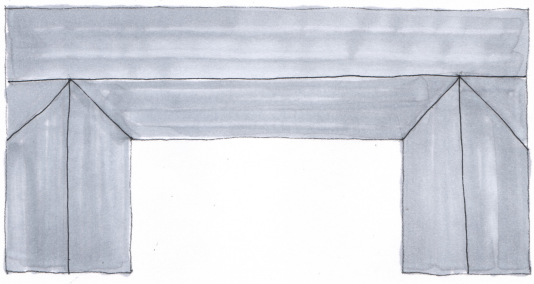


Byggnad med mitt- och sidorisaliter. En risalit är ett dekorativt utskjutande parti av huvudbyggnaden, vanligen utan särskilda rumsligheter och utan sidofönster.

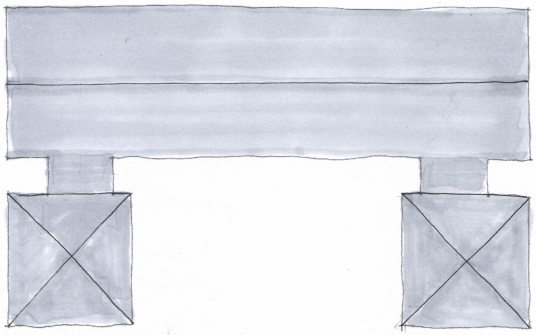
Byggnad med flyglar; sidobyggnader ofta i symmetrisk placering invid huvudbyggnaden eller anslutna till denna.



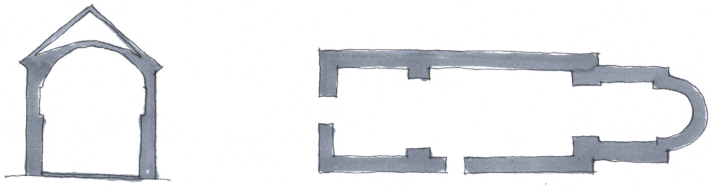
Byggnad med fasta flyglar.



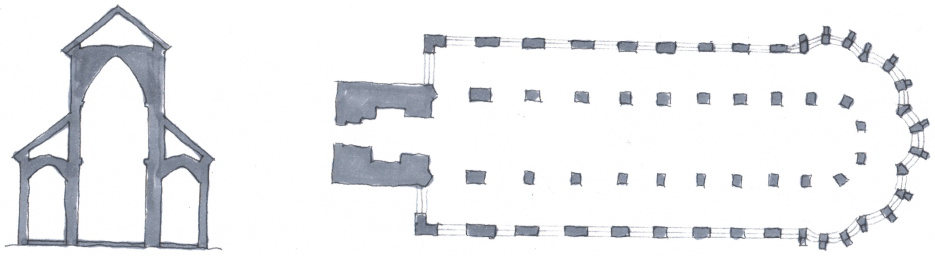
Byggnad med paviljonger; byggnadsdelar, även flyglar, som markerats som självständiga enheter, t.ex. i takresning eller höjd.



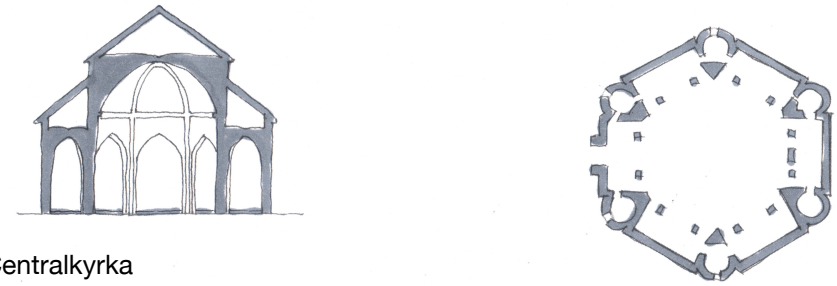
Kyrkotyper i plan och sektion



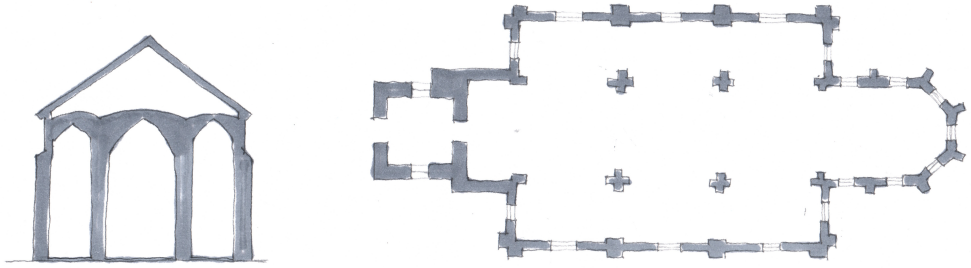
Långhuskyrka: ett centralt rum. Ligger likt alla kristna kyrkor vanligen i öst-västlig riktning med kor i öster.



Basilika, högt mittskepp och lägre sidoskepp.

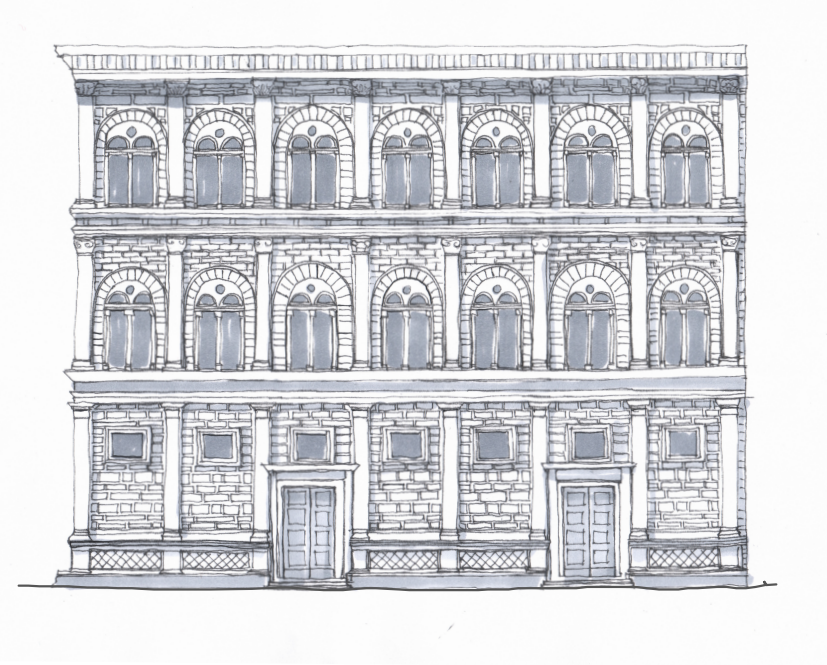


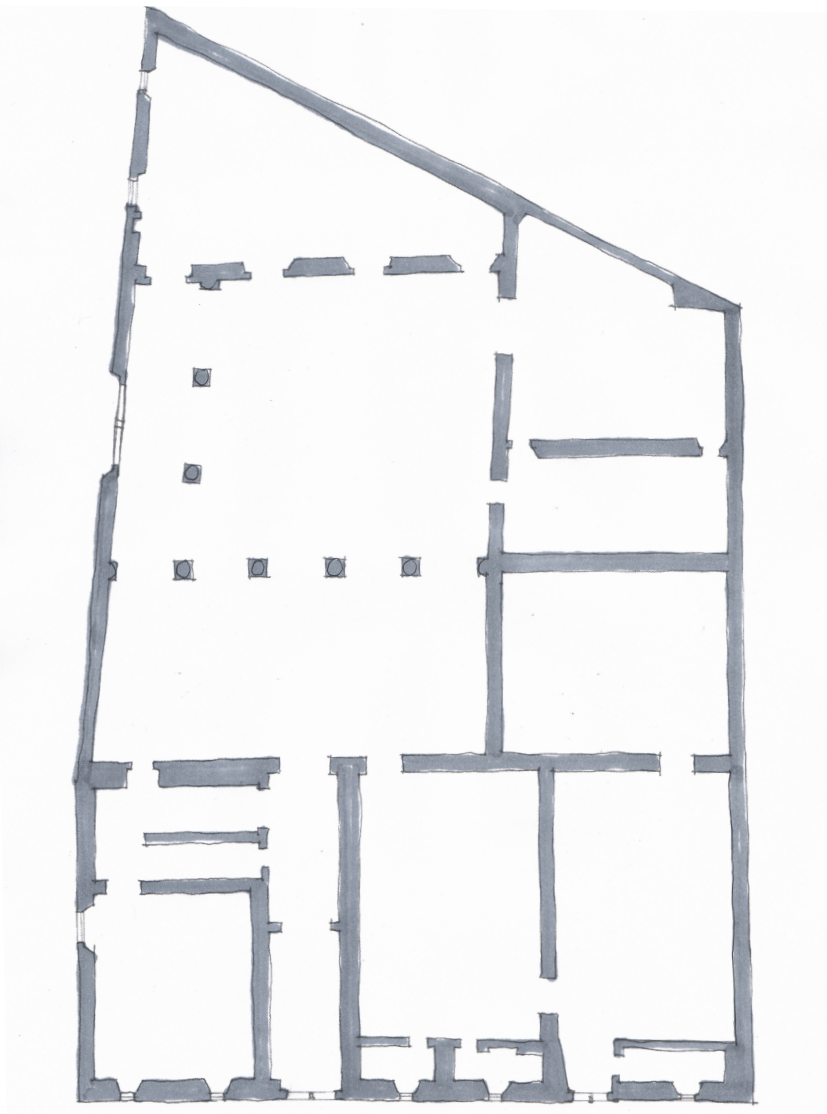
Centralkyrka



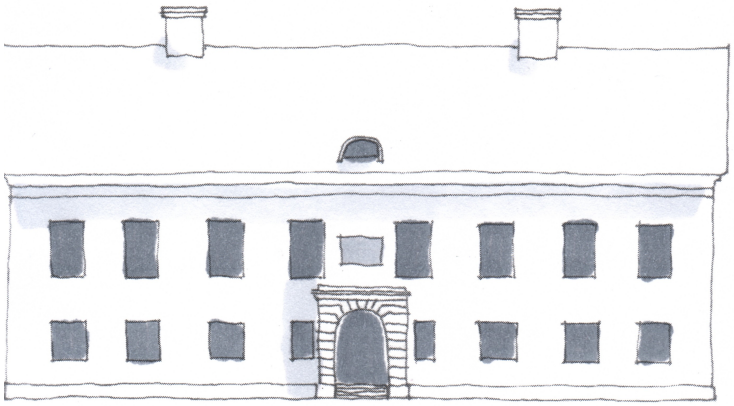
Hallkyrka, mitt- och sidoskepp är lika höga.

Renässanspalats, fasad och plan

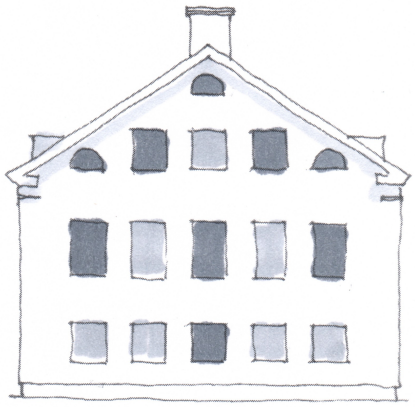




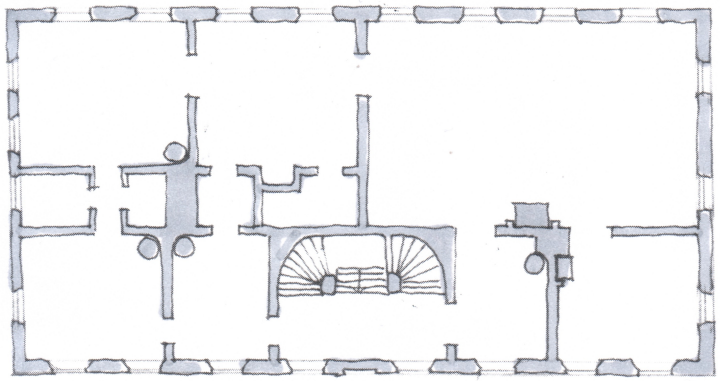
Ritningar och uppmätningar



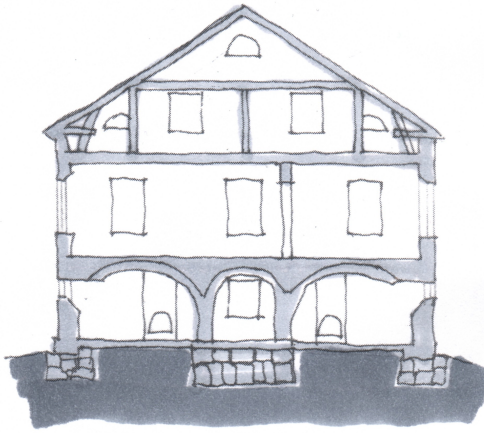
Elevation, huvudfasad



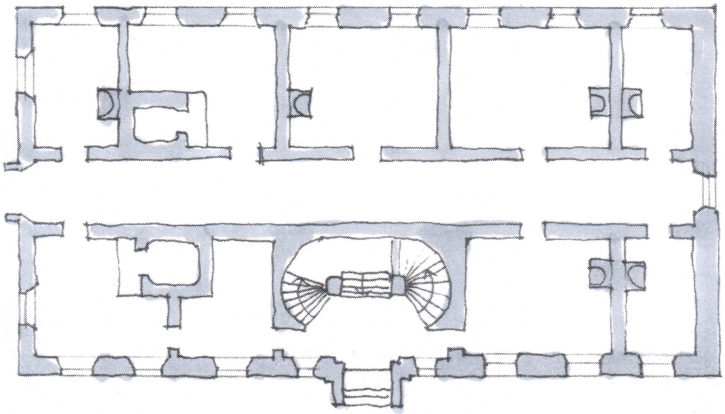
Elevation, sidofasad



Plan, representationsvåning, ”piano nobile”



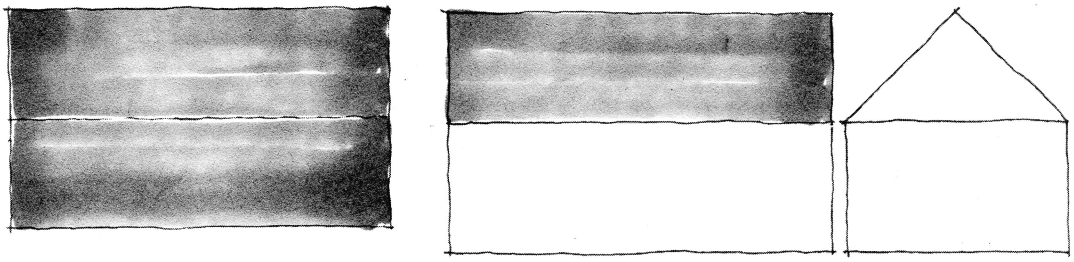
Sektion, tvärsnitt



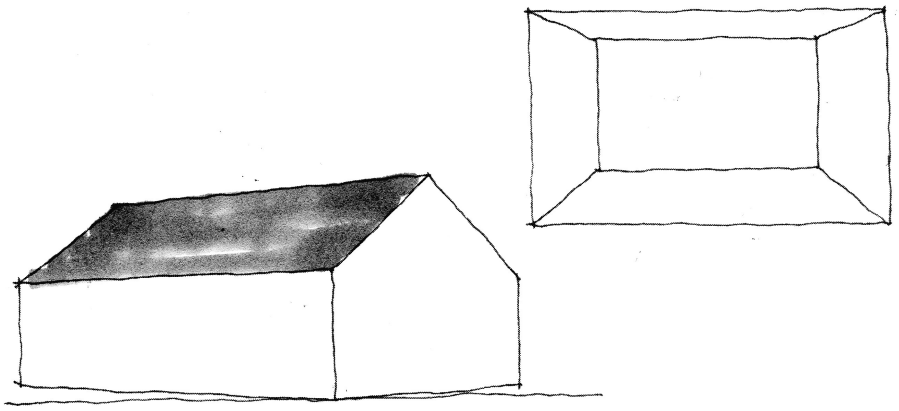
Plan, bottenvåning

Vanliga byggnadsritningar och uppmätningar av arkitekturverk använder inte perspektivistiska förkortningar eller sneda aspekter, utan återger formerna som om varje punkt vore sedd rakt framifrån. Fasadbilderna ger byggnads höjdresning, ”elevation”. Planerna ska tänkas som horisontella snitt genom byggnaden i fönsterhöjd på respektive våning, sektionerna på samma sätt genomskärningar, men i höjdled.

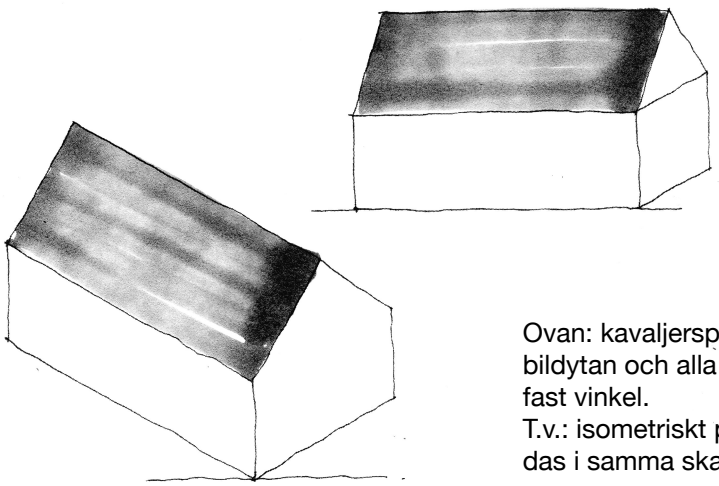
Vanliga typer av perspektivteckning för byggnadsritningar



Projektion i tre plan; från ovan, framifrån och från sidan.

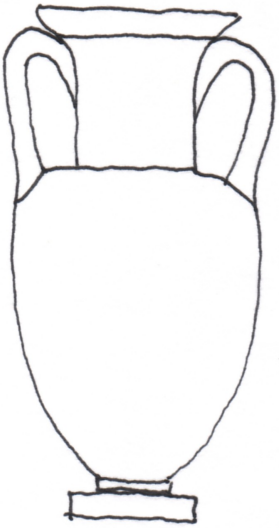


Centralperspektiv, renässansperspektiv; objekt i bilden återges så som de ter sig sedda från en bestämd observationspunkt. Detta kan konstrueras med en, två eller fler flyktpunkter.
Ovan t.h.; enpunktsperspektiv, t.v.; tvåpunktsperspektiv



Ovan: kavaljersperspektiv; objektets framsida är parallell med bildytan och alla linjer som går in i bilden är avbildade med en fast vinkel.
T.v.: isometriskt perspektiv; alla axlar (längd, bredd, djup) avbildas i samma skala och vinkeln mellan dem är 120°

Grundtyper av grekisk keramik



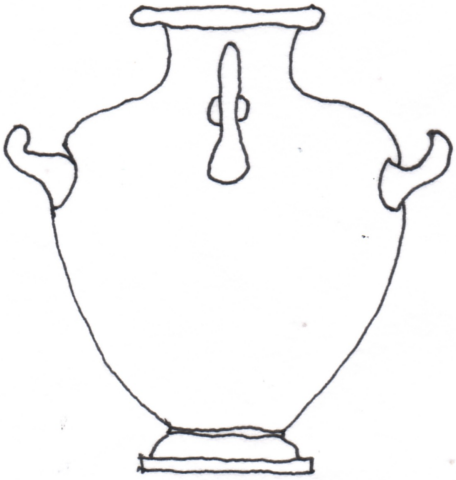
Amfora



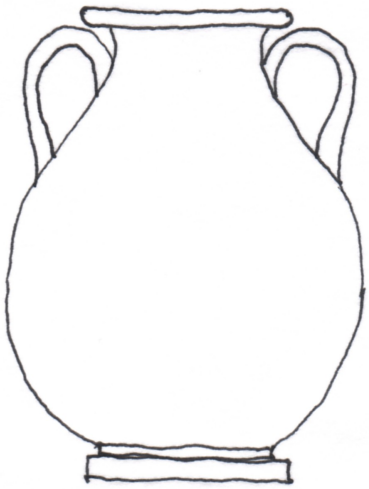
Oinochoe



Krater
(blandningskärl för
vin och vatten)



Hydria
(vattenkärl)



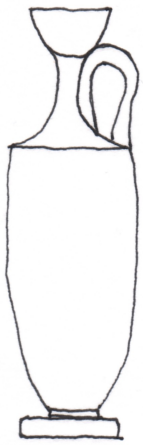
Pelike



Kylix



Aryball



Lekyt

Elementa i äldre ikonologi

Motiven i äldre europeisk bildkonst består till mycket stor del av bibeln, den antika mytologien, historien, den klassiska litteraturen samt av särskilda ikonologier, betydelseläror, som konstnärerna studerat och bidragit till att utforma.

Att identifiera ett motiv vars innebörd inte omedelbart står klart kräver insikt i dessa källor - eller en allmän erfarenhet om vilka motiv som är vanliga. Varje period har sina särskilt omhuldade motiv, romantiken visar särskilt ofta yttersta domen, gotiken framställer med förkärlek Madonnan och barnet, renässansen har en förkärlek för antik mytologi, barocken omhuldar den profana allegorin - den ofta som ärebetygelse för en furste utformade gruppperingen av personifikationer för olika egenskaper som Rättvisa, Kraft, Mod, Sanningskärlek och Mildhet. En mycket god hjälp att identifiera motiven är att söka någon av de förekommande personernas identitet, vilken i många fall avslöjas av ett karaktäristiskt föremål som hen vanligen ganska omotiverat bär på, hans/hennes *attribut*.

En *personifikation* är en tänkt gudomlighet av samma typ som den antika mytologiens gudar vilka också företrädde vissa egenskaper eller verksamheter (Mars = Kriget, Minerva = Vetenskapen osv). Liksom Mars igenkännes på sin rustning, Vulkanus på sin smeddräkt och sitt haltande, Mercurius på sina vingskor och sin stav, Aesculapus (Iäkedomens gud) på sin stav med ormar (eg en orm, motivet berikat genom sammanblandning med historien om Moses och kopparormarna), så fick renässansens och barockens personifikationer sina attribut.

En *symbol* är ett ting (eller djur, någon gång en mänsklig varelse) som kan fristående sinnebildliga en egenskap eller en företeelse. Korset är sålunda en symbol för tron, ett hjärta för kärleken, ett ankare för hoppet, ett bi för fliten (och om man så bestämmer: en geting för irritabiliteten). Symbolen kan förekomma ensam, och inför en bestämd innebörd i t.ex. ornamentalt utformade föremål - som trossymbolerna på en mässkåpa eller en vapensköld (ägarmärke) i ornamentiken på en palatsfasad. Men den kan också ingå i ett vidare bildsammanhang.

Allegorien är en bildframställning, uppbyggd av enskildheter som kan vara omedelbart föreställande (som porträttfigurer, landskap, byggnader) och element som är betydleseladdade i enlighet med bestämda ikonologiska system, t.ex. personifikationer och symboler. Allegorien kan vara både kristlig och profan, både utformad till förhärligande av makt och härlighet och till utläggande av humanistiska och filosofiska idéer.

För att finna uppslagsändar till tolkande av attribut måste man gå till den ikonografiska litteraturen. Några av de mest vanligt förekommande gestalterna och deras attribut anges i nedanstående listor, som alltså inte på något sätt närmar sig fullständigheten ens vad de vanligaste personerna och personifikationerna beträffar.

Gudomspersonerna

Gud Fader	Förekommer såvitt bekant aldrig i bild under fornkristen tid. I senare konst framställs han vanligen med långt skägg (i allmänhet vitt), mantel samt gloria med kors i - någon gång trekantig gloria (treenighetssymbol) och i enstaka fall under renässansen med fyrkantig gloria.
Kristus	Framställs i antik, gammalkristen, emellanåt i bysantinsk och karolingisk konst som en skägglös yngling, ibland med ett lamm. Från 1000-talet nästan alltid som en man med långt mittbenat mörkt hår och skägg. Glorian har vanligen ett kors (från renässansen är bruket vacklande). Vanligen är han klädd i mantel och livklädnad, sällan i samtidskläder.
Den helige ande	Framställs som en duva
Treenigheten	Symbol: triangeln, med eller utan det allseende ögat. Bildmässig framställning: Gud Fader med Kristus (med korsfästelsesåren) framför sig eller på knäet, den heliga andes duva svävande överlever framför. Någon gång i 1400-talskonst: tre helt lika gestalter med Kristus kluvna skägg, tronande bredvid varandra.
Maria	Är vanligen klädd i blå mantel och röd livklädnad, med huvudduk ofta i mantelns färg. Attribut är bönbok och lilja, samt naturligtvis Kristusbarnet.

Evangelisterna

De fyra evangelisterna framställs som mogna män, vanligen i antika klädnader (ofta dalmatikor, en senantik utveckling av togan) samt med attributgestalter som hämtats från Hesekiels vision, Hes. 1, samt Uppenbarelseboken, Upp. 4:2.

Matteus	Enligt traditionen publikan före omvändelsen. Symbol eller attribut (alltså tecken som antigen kan ersätta honom eller beledsaga honom): bevingad människa, vanligen uppfattad som ängel.
Markus	Enligt traditionen var Petrus tolk. Symbol/attribut: lejon (Markuslejonet är t.ex. Venedigs skyddssymbol)
Lukas	Enligt traditionen läkare, framställs i sin egenskap av konstnärernas skyddshelgon (Lukasgillet) såsom målare, t.ex. målande madonnans bild. Symbol/attribut: tjur.
Johannes	I äldre tradition (och även i aktuell teologi ofta) identifierad med aposteln Johannes. Från början fiskare. Symbol/ attribut: örn.

Kyrkofäderna

Teologiska författare från kyrkans första århundraden. Deras skrifter tilldelades en särskild auktoritet.

De latinska kyrkofäderna

(den romersk-katolska kyrkans fäder)

Gregorius den store	Påve, kyrkomusikens förnyare (o. 540-604). Symbol saknas liksom för övriga, attribut duva.
Hieronymus	Eremit, kardinal, bibelöversättare (Versio vulgata o. 340-419/20) . Attribut lejon, kardinalsdräkt.
Agustinus	Antik retor, proselyt, författade ”De civitate Dei” (Om Gudsstaten), ”Confessiones” (Bekännelser). Attribut brinnande hjärta, biskopsskrud , bok och penna.
Ambrosius	Biskop av Milano, nydanare av kyrkosången (o. 340-397). Attribut bikupa, biskopsdräkt.

De grekiska kyrkofäderna

(den grekisk-ortodoxa kyrkans fäder)

Johannes Chrysostomos	Patriark av Konstantinopel, retor (344-407). Liksom genomgående i den grekisk-ortodoxa kyrkan saknar J. attribut och symbol.
Basilius den store	Biskop av Cesarea, eremit, förkämpe för den niceokonstantinopolitanska trosbekännelsen (o.330–379).
Athanasius	Hävdade Kristi gudom och Treenigheten (o. 293–373).

Apostlarna

Praktiskt taget aldrig framställs de tolv apostlarna samtidigt med tydliga attribut, somliga av dem syns aldrig tillmätas någon egen betydelse i bildsammanhang och kan därför inte identifieras. Tillsamman är de varandras attribut: tolvtalet anger vilka de är. Klädsel vanligen mantel och livklädnad, sällan samtidsdräkter. Särskilt i fornkristen konst förekommer ofta symbolformen med apostlarna företrädda av lamm eller duvor.

Gemensamt: framställs som lamm tillsamman med den gode herden, eller som duvor.

Namn	*Attribut*
Andreas	”andreaskorset”: X
Bartolomeus	kniv, avflådd människohud (hans egen)
Filippus	gissel, korsstav och bok
Jakob d.ä.	(Jacobus major) kammussla, pilgrimsstav och pilgrimsflaska
Jakob d.y.	(Jacobus minor), knölpåk
Johannes	se Evangelisterna
Judas Iskariot	penningpung
Judas Taddeus	bila, vinkelhake
Matteus	tullslant
Paulus	svärd (vanligen mager, asketisk man). Paulus var inte en av de tolv ursprungliga apostlarna utan anslöt sig efter Jesus död.

Petrus	nyckel, Petri nyckel till himmelriket, cf påvevapnet! (kraftig man med kort skägg, vithårig)
Simon	(seloten), en stor såg eller ett kors
Thomas	vinkelhake eller linjal

Heliga tre konungar (de tre vise männen)

Kaspar	Åldrad man
Melkior	Medelålders man
Balthasar	Yngling, mörkhyad (mohr), kung av Saba

Några helgon och deras attribut

Namn	*Attribut*
Agata	Håller sina två avhuggna bröst i handen
Agnes	Lamm
Ansgar	(Nordens apostel) kyrkomodell
Antonius eremiten	Svin samt T-formad korsstav
Antonius av Padua	Lilja och Kristusbarnet
Apollonia	Tandläkartång
Barbara	Torn, krona
Bernhard av Clairvaux	Bikupa, hund
Birgitta	Änkedok eller abbedissedräkt eller pilgrimsdräkt; hjärta med rött kors; Kristi pinoredskap, vaxljus
Botvid	Fisk
Cecilia	Palmblad och bok, krona
Dionysios	Bär sitt egna avhuggna huvud
Dorothea	Blomsterkorg
Eligius	Hammare
Elin	Se Helena

Erasmus	Bär en vinda eller står i en gryta
Franciscus av Assisi	Stigmata i händer, fötter och sida, brun munkdräkt.
Genoveva, Geneviève	Herdinnedräkt, mellan två får, spinnrock, två nycklar, ett brinnande ljus, en demon med blåsbälg på axeln
Georg	Vit fana med rött kost, riddarrustning, drake
Helena av Skövde	Avhugget finger, svärd
Ignatius av Loyola	Bok med inskrift ”Ad majorem Dei gloria” och IHS
Katarina av Alexandria	Bok, eller trasigt stegelhjul och svärd, krona
Katarina av Sienna	Dominikandräkt, stigmata, lilja
Kristoffer	Grönskande stav, bär på Kristusbarnet
Laurentius	Halster
Margareta	Drake
Maria Magdalena	Långt hår, vanligen blont, salvekrus, dödskalle, kors, bibel
Maria av Egypten	Gammal, naken. Klädd i sitt långa hår
Martin av Tours	Svärd som han delar sin kappa med, liten tiggare
Nicolaus	Tre guldklimpar och tre penningpåsar
Olov	Kunglig dräkt, stridsyxa, människohövdad drake
Paulus eremiten	Korp
Petrus martyren	Kniv i skallen, dolk i bröstet
Rochus	Har en pestböld, vanligen på benet, avbildas ofta med en ängel
Sebastian	Bakbunden vid träd eller kolonn, beskjuten med pilar, avklädd
Sigfrid av Växjö	Tre avhuggna huvuden
Stefanus	Dalmatika och rökelsekar; palmkvist och sten
Thomas Becket av Canterbury	Herdestav, svärd och palmkvist
Thomas ab Aquino	Dominikandräkt, framställes ofta disputerande med hedningar eller kättare
Ursula	Pil och fana, ofta omgiven av en mängd jungfrur
Veronica	Bär en svetteduk, ett tygstycke, med avtryck av Kristi ansikte

De sju huvuddygderna

De tre kristna huvuddygderna (de teologiska dygderna)

Tro - Fides	Nattvardskalk, även kors
Hopp - Spes	Ankare, stundom även kvinna som svävar mot en hägrande krona
Kärlek - Caritas	Eldslåga, brinnande hjärta, Kvinna med två barn vid brösten

De fyra kardinaldygderna

Rättvisa - Justitia	Balansvåg, svärd
Måttlighet - Moderatio	Betsel, spira, timglas, linjal
Klokhet - Sapientia	Spegel, spira, tänd lampa
Styrka - Fortitudo	Kolonn, ofta knäckt

De sju dödssynderna

Avund - invidia	Framställs ofta som en gammal häxa med ormar som hår och ormar i händerna, ibland med en sjuhövdad drake
Girighet - avaritia	Ofta en människa som hårt håller i en penningpung ibland med en utmärglad varg; kan också symboliseras av en gam på en penningpåse.
Frosseri - gula	Ofta en fet kvinna med hals som en trana, med rågat fat och bägare, ledsagad av ett svin.
Vällust - luxuria	Kan framställas som en lättklädd kvinna omgiven av amoriner
Högfärd - superbia	Ofta en pråligt klädd kvinna, ibland speglar hon sig och håller ett hjärta i handen.
Lättja - dessidia	Kan framställas som en kvinna som sitter med armarna i kors och nedböjt huvud, ibland håller hon en rocka (fisk). Ibland en trashank som kliver upp på en åsna, hållande en uggla.
Vrede - ira	Ibland ett lejon eller en tiger, även en man med dragen värja och en brinnande fackla i händerna, eller med en sköld med lejonhuvud på.