

her introducerer, fokuserer på 'billedet selv' (værket), men peger også i retningen af de øvrige dimensioner og modaliteter. Nedenstående model kan bidrage til en afklaring af, hvilke aspekter man fokuserer på i sin analyse – samt en illustration af, hvordan de forskellige forhold griber ind i hinanden.

	PRODUKTION	SELVE BILLEDET	MODTAGER/ FORBRUGER
TEKNOLOGISK MODALITET	Billedlig produktion	Billedlige virkemidler	Udstilling, transmission, cirkulation
KOMPOSITIONEL MODALITET	Genre	Komposition	Hvilke beskuerpositioner billedet skaber Referencer til andre billeder
SOCIAL MODALITET	Afsender (hvem, hvor, hvornår, hvorfor)	Billedlige betydninger	Modtager tolkning(er)

Figur 5. Model over de forskellige dimensioner, der bidrager til billedets betydning. (Model efter Rose 2012: 21).

Dette kapitel falder i fire dele: en gennemgang af den formelle billedanalyse, en introduktion til den ikonografiske/ikonologiske billedanalyse, samt en introduktion til hhv. billedsemiotikken og socialesemiotikken. Afslutningsvis følger opsamlende retningslinjer for billedanalyse i praksis.

1. Den formelle analyse – forarbejdet

Enhver billedanalyse begynder med en formel beskrivelse, som kan inddeles i følgende trin:

1. Billedidentifikation
2. Indramning og rammesætning
3. Komposition:
 - billedets rummelighed
 - billedets linjer
 - det gyldne snit
 - udsnit og format

4. Synsvinkel, perspektiv
5. Lys, farve
6. Stoflighed
7. Stil
8. Motiv – iscenesættelse.

1.1 Billedidentifikation

Første skridt går ud på at bestemme, hvad billedet viser, hvilken genre det tilhører (et pressefotografi, en reklame, illustration eller andet), samt hvem der er dets eksplicite og implicite afsender. Dernæst bestemmes billedets fysiske beskaffenhed (en plakat, et maleri på lærred, et murmaleri, et analogt eller et digitalt fotografi, en digital gengivelse af et maleri), billedets kontekst identificeres (en reklame ud af en serie for et og samme produkt i et bestemt livsstilmagasin, en undervisningsbog, kampagnemateriale). Sidst, men ikke mindst noterer man sig, om billedet er (eller må formodes at være) skabt til den aktuelle sammenhæng, eller om det er produceret med andre mål for øje (som hvis dele af en pressefotografisk reportage genbruges i en reklame, en kunstnerisk kollage eller i en undervisningsbog).



Figur 6. Plakat fra det italienske tøjfirma Benetton's "UNhate"-kampagne, lanceret i storbyer som Paris, Rom, Milano, New York i 2011.

Tøjfirmaet Benetton lancerede i begyndelsen af 1990'erne en opsigtsvækkende reklamekampagne med billeder af en AIDS-syg mand, de blodige spor efter en mafialikvidering og desperate bådflugtninge. En tom elektrisk stol i 1992 blev i 2000 til billeder fra den amerikanske dødsdang. Billederne var taget ud af virkeligheden, og strategien vakte røre, fordi den brød med den hidtil udbredte forestilling om, at reklamer udgør fantasifuld og fiktiv forbrugerunderholdning. I 2007 satte Benetton så med kampagnen *UNhate* – og billedmateriale, der kombinerer pressefotografi og åbenlys manipulation – den globale magtbalance på dagsordenen. Den slags billeder havde været dybt kontroversielle blot et årti tidligere. I dag er modtageren forberedt på at møde billedlig manipulation, hvorved fokus forskydes fra billedets grad af autenticitet til det statement og den branding, som producenten hermed lægger op til.



Figur 7. USSR-lederen Leonid Bresjnev og DDR-lederen Erich Honecker kysser hinanden på Berlinmuren. Maleriet, skabt af Dimitri Vrubel, blev til i 1990 på baggrund af et fotografi af Régis Bossu, taget i 1979. Da de to ledere mødtes i Østberlin for at fejre DDR's 30-års jubilæum var gensynsglæden stor: En aftale var netop blevet underskrevet, som indebar at USSR skulle levere brændstof og atomudstyr til DDR, og at DDR til gengæld skulle levere skibe og kemisk udstyr til USSR de næste 10 år. Billedet står i dag hen som det mest berømte, ikoniske og satiriske graffiti-maleri fra tiden omkring murens fald – og det fungerer som 'intertekstuel reference' for Benettons *UNhate*-kampagne. Fotograf: Kay Nietfeld/AP.

Når man har besluttet, hvorvidt et billede udgør en tegneserie, et fotografi, en kollage, et maleri eller andet, bestemmer man, hvilken underkategori det tilhører. Tager vi fotografiet, så skelner man mellem privatfotografi, kunsthøfografi, kommercielt fotografi, pressefotografi, portrætfotografi, landskabsfotografi, reklamefotografi m.fl.

Efter identifikationen af billedet, går man over til den mere formelle beskrivelse. Det er med afsæt i de observationer, man gør sig her, at man beslutter, hvordan man mere metodisk skal fortsætte med analysen, om den skal trække på ikonografien, semiotikken, socialsemiotikken eller alle tre.

1.2 Indramning og rammesætning

Rammens traditionelle funktion er at isolere og afgrænse billedet fra omgivelserne og hermed at udpege billedfeltet som det centrale for beskuerens blik. Rammen – eller manglen på samme – har altid en afgørende betydning for, hvordan billedet opfattes. En spinkel og undseelig træramme har en ganske anden effekt end en fed og forgyldt. Alt efter format, så isolerer rammen billedet mere eller mindre markant fra omgivelserne og spalter virkelighedsrummet i to: Den danner en overgang mellem billedets indre og dets ydre og skaber dermed en såkaldt *æstetisk distance*.

Rammens konventionelle betydning har holdt sig helt frem til den moderne tids billedmedier i den forstand, at indramningen fremhæves i aviser, tidsskrifter, kunst og reklame, når hensigten er at etablere en (æstetisk) distance mellem motiv og beskuer, som lægger op til refleksion, hvorimod den undlades, når formålet er at appellere direkte til følelserne.

Indramninger har eksisteret lige så længe som billedkunsten. Med det moderne gennembrud (udviklingen inden for litteratur, kunst og filosofi i 1870'erne-1890'erne) begynder man imidlertid at stille spørgsmålstejn ved deres betydning – hvilket fører til en hel del eksperimenter blandt de nye kunstnere. Rammens format siger herefter ikke blot noget om kunstnerens opfattelse af motivet, den afslører også en hel del om hans livssyn og virkelighedsopfattelse. Derfor indgår refleksioner omkring rammen også i selve den billedlige tematik for en lang række kunstnere i det 20. århundrede, som for eksempel hos René Magritte i *La condition humaine* (1935). Spørgsmålet, der hermed rejses er, hvad der udgør virkelighed, og hvad der udgør kunst – og hvordan det er muligt at trække grænsen imellem de to.



Figur 8. Grænseløs gru. I kølvandet på bombningen af et diskotek i Bali i år 2002, bragte det franske *Paris Match* en billedreportage fra begivenheden, der bredte sig over adskillige dobbelttopslag, og hvor de enkelte billeder ikke var indrammet af den ellers obligatoriske sorte eller hvide kant. Effekten af den manglende æstetiske distance er, at rædselssceneriet flyder ud over alle grænser, og at læseren drukner i det stinkende inferno. Den slags fremstillinger tjener til at indikere, at der ingen forskel (grænse) er mellem den verden, som attentatet foregik i, og den verden, som læseren befinder sig i, med andre ord at det lige så godt kunne være gået ud over læseren selv. Spørgsmålet er, om der her er tale om billedlig nyhedsjournalistik, 'følelssporno' eller begge dele?

Illustration: Thomas Thorhauge.

1.2.1 Rammesætning

Hvor billedrammen udgør en fysisk ting med symbolsk effekt, peger rammen som metafor på, at vi opfatter omverdenen gennem særlige (videnskabelige eller institutionelle) *forståelsesrammer*, der former vores syn på virkeligheden. I det øjeblik et billede (fx et privatfoto, et billede fra det ydre rum eller en direkte webtransmission af hjemløse i byens rum) udstilles på et museum, udgør det kunst.

Det er således i høj grad konventioner og institutionelle rammer, der bestemmer, hvorvidt noget udgør dokumentation eller kunst. Ser man på de enkelte billeder hver for sig, kan det være vanskeligt at skelne mellem dokumentation,

kunst og reklame. Rammesætningen sikrer, at folk ser på billederne med, hvad der betragtes som det rette blik.

Billedets "indramning" refererer altså i virkeligheden to forskellige betydninger: værkets *fysiske indramning* og så den *institutionelle rammesætning*, der bestemmer hvilken opmærksomhed billedet officielt kvalificerer til.

Fra og med massemediernes udbredelse i 1960'erne og med digitaliseringen i 1990'erne, er der dukket så mange billedtyper og komplekse billedsprog op, ligesom der er opstået samarbejder på kryds og tværs af traditionelle fagskel, at billedernes rammesætning ofte migrerer mellem genrer og områder (et og samme billede kan udgøre videnskabelig dokumentation, indgå i en kunstkollage, i en reklame eller i en Facebook-profil). Det betyder ikke, at kontekstbestemmelsen – billedets fysiske ramme og dets rammesætning – er blevet mindre betydningsfuld; tværtimod, så er begge dele blevet ekstra vigtige for forståelsen af et billedes (mulige) betydning og effekt.

1.3 Komposition: billedets rummelighed

Kompositionen organiserer billedets elementer i forhold til hinanden – ved at skabe dybde og rummelighed – og bidrager dermed på formsiden til fremstillingen af billedets særlige budskab, holdning eller ide. Rummeligheden udspringer af billedets linjer, dets flader, synsvinklen og perspektivet. Kompositionsanalysen udgør et komplekst felt, fordi forskellige billedtyper trækker på forskellige traditioner.

1.3.1 Billedets linjer

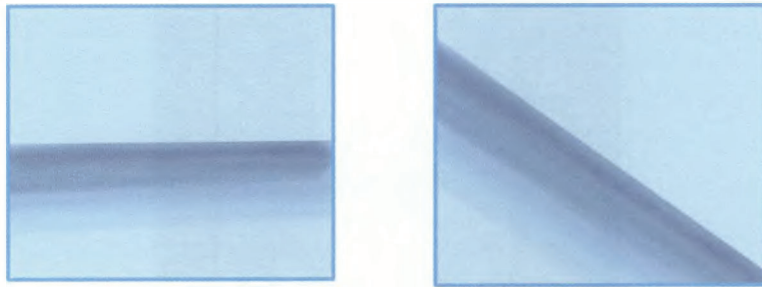
Linjerne inden for billedet opstår på forskellig vis: via sammenstød mellem større flader, ved hjælp af farve, form og lys og via reelle markeringer. Linjer behøver ikke være gennemførte for at have effekt, idet det menneskelige syn stræber efter helhed – og derfor også fuldender linjer, der reelt er brudte. Måden en linje trækkes op på påvirker beskuerens oplevelse af det fremstillede rum. Er grænserne glidende, opfattes rummet per definition mere blidt og organisk, dog eventuelt også mere uvirkeligt (som i en drøm), end hvis linjerne er skarpt optrukne.

1.3.2 Kompositionsprincipper

Alt efter hvilke kompositionsprincipper, der anvendes, kommer billedfladen til at fremstå enten statisk, harmonisk eller dramatisk.

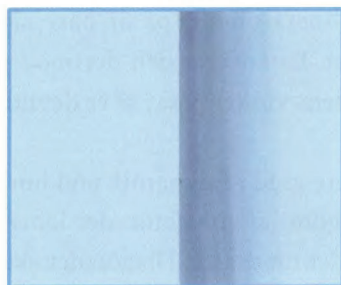
Horisontalkompositioner inddeler fladen i to og oplevelsen af forholdet mellem eksempelvis himlen og jord/hav afhænger af, hvor horisontallinjen placeres; den kan være høj, middel og lav. Kompositionsprincippet anvendes ofte i malerier af

landskaber, men også abstrakte kunstnere leger med den horisontale opdeling af fladen. Er horisontallinjen stabil signalerer kompositionen stasis; hælder eller vælter den derimod i den ene eller den anden retning, kaldes den for en *vektor*, som signalerer ustabilitet.



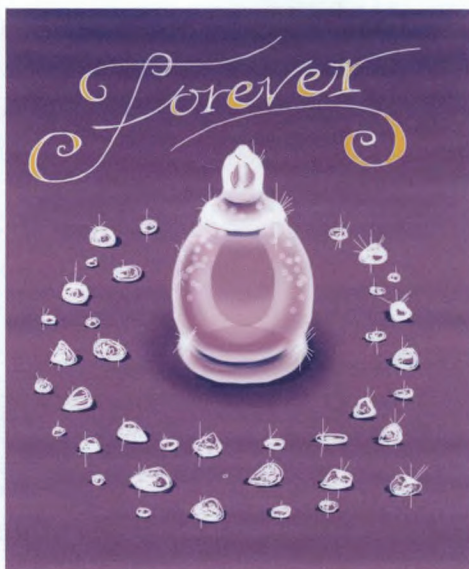
Figur 9. Horisontalkompositioner: Stabil horisontallinje samt en nedadhældende vektor.

Vertikale linjer giver et indtryk af orden; er billedfladen symmetrisk inddelt er indtrykket statisk.



Figur 10. Vertikalkomposition.

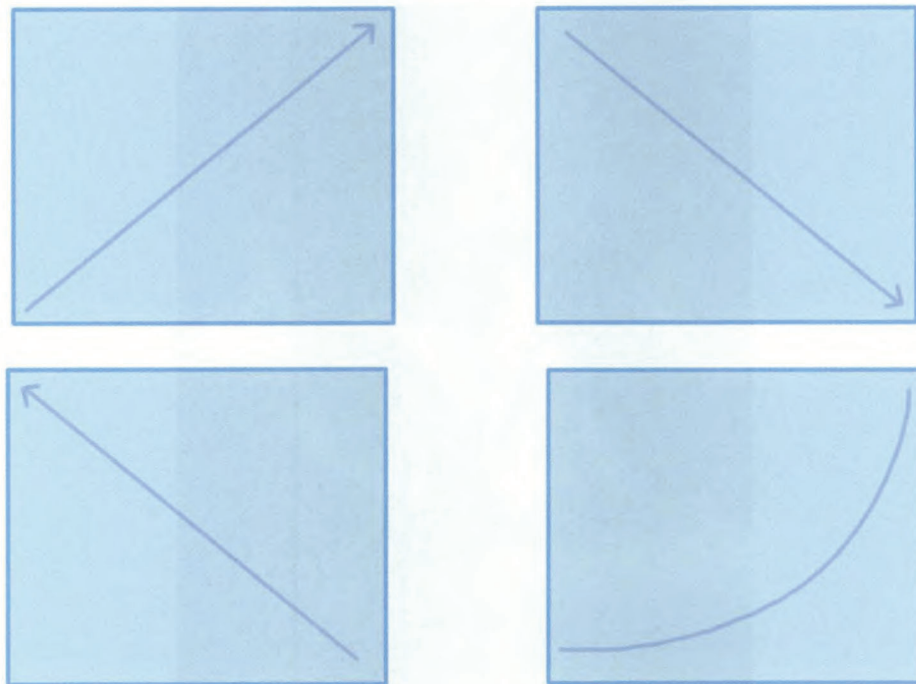
Cirkelkonstruktioner signalerer generelt gentagelse – for eksempel naturens og livets cykliske natur. I renæssancen blev cirkel- og buekonstruktioner anvendt til at repræsentere den guddommelige harmoni og evighed (se fx Raphael: “Skolen i Athen” (1509-11), hvor ånd og videnskab via cirkel-buekonstruktionen går op i en højere enhed). I moderne reklamer, som eksemplificeret på næste side, symboliserer konstruktionen evig ungdom, skønhed, kærlighed.



Figur 11. Cirkelkonstruktion. Reklamer for kosmetik baseres ofte på cirkelkonstruktioner, der forbinder produktens regeneration (af tør hud og dårlig lugt) med en guddommelig form for evigt liv gennem reinkarnation. Illustration: Stig Høybye-Olsen.

Trekantskompositioner, hvor trekanten er retlinet og hviler på sin base, signalerer også harmoni, guddommelighed og stabilitet. Balancerer den derimod på spidsen, er der tale om en hårfin balance. Og er dens vinkel skæv, så er det udtryk for ubalance.

Diagonalkompositioner signalerer en højere grad af dynamik end horisontale og vertikale kompositioner. En diagonal udgøres af en vektor, der løber fra billedfladens ene hjørne og op eller ned imod det modsatte. Diagonaler skaber bevægelse, dybde og dramatik, og alt efter hvilken retning de peger i, antyder de en positiv eller en negativ udvikling (læs mere herom i afsnit 4 om socialsemiotik). De hældende diagonaler er nemme at forveksle med hyperbelkonstruktioner, men sidstnævnte giver et mere blødt udtryk end diagonalerne.



Figur 12. Diagonalkomposition: en positiv (fremadskridende), en negativ (nedadpegende), en bagudstræbende, og til sidst en blød optimistisk hyperbel.

Illustration: Stig Høybye-Olsen.

Ligesom det gør sig gældende for andre linjer, så udspringer vektorerne af et samspil af elementer inden for billedfladen. I maleriet på næste side af Judith, der halshugger Holofernes, understreges effekten af akten af den vektor, der opstår således som følge af kroppsplaceringerne, figurernes positurer, deres gestikulationer (kniven der jages gennem halsen) og blikretninger. Vektorens hældning (fra øverste venstre hjørne og ned mod det højre) understøttes desuden af den røde farve (der løber fra kvinden i den røde kjole ned gennem såret i hans hals og ud over lagenet) og signalerer et negativt udfald af begivenhedernes gang for Holofernes vedkommende: Halshugningen satte en effektiv stopper for Holofernes' hævn tog i en by, der kort forinden havde været ved at overgive sig. Udfaldet er til gengæld positivt for Judith og byen i øvrigt.



Figur 13. Diagonalkomposition: Artemisia Gentileschi (1593 – 1656): Judith halshugger Holofernes, 1611-12.

Ustabile kompositioner viser, at noget er ude af balance. De kan signalere et opgør med regler, konventioner og strukturer, ligesom de naturligvis kan indikere kaos og rådvildhed. Modernistiske kunstnere anvendte ustabile kompositioner – dislokationer – til at udtrykke sig stærkt kritisk om samtiden. Nutidens reklamer bruger dem til at forbinde en unik form for individualitet med deres produkt. En ustabil konstruktion er overlagt – medmindre der er tale om amatørproduktioner – hvorfor effekten heraf indgår i de konklusioner, man afslutningsvis drager om billedets tematik.

1.3.3 *Det gyldne snit*

En vigtig del af kompositionsanalysen går ud på at undersøge, hvorvidt det billede, man står over for, fremstår harmonisk, dynamisk eller er ude af balance. Bygger billedets komposition på det gyldne snit, som blev fundet og ophøjet til en kunstnerisk konvention i antikken, så vil det sædvanligvis virke harmonisk. Dette menes at hænge sammen med nogle iboende træk i den menneskelige sans-