

Inledning

Hans Hayden

Den här boken handlar om ett begrepp som förekommer överallt i olika sammanhang, men som är ett av de vanligaste specialiserade begreppen inom humanistisk forskning: *kontext*. Det kommer av de latinska ändelserna *com* (KON-) och *textus* (TEXT) och betyder helt enkelt ”text i sitt sammanhang...”.¹ Den enkla definitionen av ordet kontext är alltså att det betyder *sammanhang*. Som vetenskapligt begrepp har det dock en mer instrumentell och analytisk innebörd, exempelvis inom språkvetenskap och semiotik där begreppet kontext innebär de entiteter som skapar en ram runtomkring studieobjektet (t.ex. ett ord eller en händelse) och med vars hjälp man kan förstå, beskriva och tolka objektet ifråga.² Betydelsen och bruket av detta begrepp skiftar dock mellan olika vetenskaper – och ibland inom en och samma vetenskap – vilket gör en strikt teknisk definition omöjlig. Snarare handlar det om att uppmärksamma och förstå hur begreppet *används* i vetenskapliga tolkningar.

Att tolka något innebär ett försök att utröna möjliga betydelser hos studieobjektet, men det är de frågor vi ställer som sätter ramarna för de möjliga svar

Hur du refererar till det här kapitlet:

Hayden, H. 2019. Inledning. I Hayden, H. (ed.) *Kontextualisering. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*: 2. Pp. 1–37. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/baw.a>. License: CC-BY 4.0

vi kan få. Att undersöka teman i Ingemar Bergmans filmer utifrån kända fakta från hans barndom ger ett helt annat resultat än en jämförande studie mellan *Höstsonaten* och Woody Allens film *Interiors*. Båda tolkningarna kan vara helt godtagbara och i båda fallen innebär tolkningen att man upprättar vissa relationer, där det studerade föremålet förstås i förhållande till en viss kontext. Detta är ingenting unikt bara för en viss form av vetenskap: vi tolkar hela tiden olika tecken i vår omgivning utifrån en förståelse av olika sammanhang.

Vi kan ta ett enkelt exempel med en bild eller ett tecken vi stöter på dagligdags: vägmärket vid övergångsställen (*Herr Gårman*). Trafikmärket är utfört av konstnären och designern Kåge Gustafsson i mitten av 1950-talet. Det genomgick några smärre förändringar fram till 1972 då bilden fick den skepnad som den har idag. Men vad är det vi ser – och hur kan vi förstå det?

Man kan urskilja en svart gestalt som går över svarta streck inom en vit triangel på blå botten. Den här bilden har dock ett specifikt syfte, att markera en zon i trafiken där relationen mellan fotgängare och bilister regleras på ett särskilt sätt. Bilden är till för att uppmärksamma, så ingen ska missa vad som gäller. För att förstå bilden i förhållande till sin funktion som trafikmärke måste vi alltså känna till regelverkets avsikt: att styra bilistens och fotgängarens beteende i en viss situation. Denna situation regleras av Trafikförordningen som bestämmer hur bilisten (3 kap. 61 §) och fotgängaren (7 kap. 4 §) ska handla.³ Om du kör på en fotgängare på ett övergångsställe kommer du förmodligen att få ett betydligt hårdare straff än om det sker utanför de vita fälten. Här kan man alltså se hur kontexten

(regelverk och lagar) både ger en viss betydelse till bilden och påverkar vårt handlande.

Men man kan vidga kontexten och ställa frågan varför detta vägmärke tillkom i mitten av 1950-talet? Uppenbarligen fanns ett behov av att på ett striktare sätt reglera trafiken och trafikanternas beteende. Efterkrigstidens ekonomiska uppsving i Sverige och andra delar av Västeuropa och USA innebar en oerhörd expansion av antalet privatägda bilar och en omfattande utbyggnad av vägnätet. Detta ledde i sin tur till en kraftig ökning av antalet olyckor i trafiken. 1950 fanns c:a 350 000 bilar i Sverige och det året omkom 595 personer.⁴ Femton år senare 1965 uppnåddes det högsta dödstalet någonsin, med 1 313 omkomna i trafiken. Antalet bilar var då c:a 2 miljoner. Idag finns omkring 4,7 miljoner bilar i trafiken och mellan februari 2016 och januari 2017 omkom 259 personer i vägtrafiken – den lägsta siffran sedan 1940-talet.⁵ Behovet och tillkomsten av nya regler och vägmärken under efterkrigstiden pekar på ett behov av att höja trafiksäkerheten – vilket i sin tur kan ses som en effekt av ett sammanhang med ekonomisk expansion och mycket snabb samhällsomvandling som i sin tur orsakade nya konsumtionsvanor och beteendemönster.

En tredje kontext handlar om själva bilden. Ifall vi betraktar vägmärket utanför dess trafiksammanhang, vad händer då? Om vi exempelvis skulle stöta på det i ett konstgalleri. Vad som händer i konstgalleriet är att ett antal tolkningsmöjligheter förändras och expanderar. Till en början kan man betrakta bilden som ett typiskt exempel på grafisk design från efterkrigstiden. Kanske börjar vi också ställa frågor om bildens utseende och formspråk.

Det är en i högsta grad stiliserad bild. Orsaken till det är att den ska vara lätt att uppfatta och förstå, för tanken är ju inte att bilisten ska sitta och göra komplexa tolkningar utan handla snabbt och distinkt. Den vita triangeln skär av den blå kvadraten i ett abstrakt spel med former. Men man kan också förstå den vita triangeln som en väg som fortsätter i ett mycket brant perspektiv. Hela bilden framstår här som ett negativ, med en vit gata, svarta övergångsstreck och en svart figur. En fråga man här måste ställa sig är vad bilden alls gör i ett konstgalleri. Handlar utställningen om industridesign? Eller är det en samtida konstnär som mycket precist avbildar ett vägmärke? Eller är det en ready-made? För att alls förstå bilden här måste vi skaffa oss annan information bortom trafik-kontexten, där den ursprungliga betydelsen ställs i relation till nya möjliga betydelselager – där vägmärket-som-konstverk måste tolkas i förhållande till konstnärliga traditioner och estetiska konventioner. Den tidigare så entydiga bilden har blivit mångtydig.

Man kan här urskilja åtminstone tre olika aspekter på vad kontexten gör i en tolkning:

1. Kontexten kan vara stor eller liten, den kan handla om det samhälle där studieobjektet är tillkommet i eller om en specifik situation där det förekommer och används.
2. Olika kontexter ger olika betydelser och olika typer av information.
3. Uttolkaren är den som skapar och aktiverar en kontext i sin tolkning, uttolkaren *kontextualiserar*.

Så långt har vi talat om den ganska elementära situation som trafikmärket utgjorde. Frågan är dock

vad detta innebär i praktiken: hur påverkas den konstvetenskapliga tolkningen av dessa aspekter.

Bild och samhälle

En kontext kan vara många olika saker: den kan utgöras av bilden i sig och hur de olika bildelementen relaterar till varandra och till helheten; den kan vara bildens cirkulation i vår egen samtida visuella kultur; den kan bestå av bildens förhållande till ett historiskt narrativ av andra likartade bilder; den kan beskriva relationen mellan bild och uttolkare. Eller så innebär kontext studieobjektets förhållande till det omgivande samhället. Och det är i den sistnämnda betydelsen som begreppet ”kontext” oftast använts i konstvetenskapliga och konstteoretiska studier.

Frågan om hur man kan förstå samhällets och kulturens påverkan på bildkonst, design och arkitektur har en lång och komplicerad historia. Johan Joachim Winckelmann var inte bara en av de första att skriva en mer systematisk konsthistoria i slutet av 1700-talet, han utgick även från idén om att det var specifika historiska orsaker som låg bakom den konstnärliga utvecklingen i antikens Grekland: klimat, politik och sociala omständigheter.⁶ För att förstå en viss stil eller epok, måste historikerna ta hänsyn till dessa faktorer i sin analys. Detta förhållningssätt fick ett oerhört stort inflytande på kommande generationer av konsthistoriker. Vid 1800-talets mitt var kulturhistoria ett dominerande perspektiv inom historisk forskning vid tyska universitet, med Jacob Burckhardt som ledande gestalt. Här uppfattades konstens utveckling som parallell med andra områden i samhället och kulturen:

den italienska renässansens bildkonst och arkitektur stod hos Burckhardt i direkt relation till dess sociala institutioner och det dagliga livet.⁷ Denna inriktning förlorade dock i hög grad sin ställning i den tyskspråkiga universitetsvärlden mot slutet av 1800-talet och bland konsthistoriker kan man se en strävan vid denna tid att tydliggöra och legitimera den egna disciplinen genom att renodla ett formalistiskt perspektiv, så att gränsen mellan konstvetenskap och andra vetenskaper, som exempelvis kulturhistoria, blev tydligare. Hos Heinrich Wölfflin, som var en förgrundsgestalt inom denna riktning, analyserades i början av 1900-talet konsten isolerad från samhället och han förstod historiska förändringar som en hos konsten inneboende utveckling där stil föds ur stil.⁸ Även detta var en form av kontextualisering, men som helt bortsåg från samhällets inverkan på konsten.

Sedan sekelskiftet 1900 har frågan om konstens förhållande till samhället varit omdiskuterad och en rad olika försök har gjorts för att återupprätta någon form av kulturhistoriskt perspektiv, som sätter konsten i en aktiv relation till samhället, men på ett mer teoretiskt genomarbetat sätt än 1800-talets kulturhistoria. Ett tydligt exempel på detta är de olika traditioner av socialhistorisk och marxistiskt präglad konstvetenskap som växte fram i mitten av 1900-talet, med företrädare som Arnold Hausser och Frederick Antal och senare T.J. Clark och Griselda Pollock. Samtliga utgår från den marxistiska idén om att basen (samhällets makt- och produktionsförhållanden) styr överbyggnaden (politik, religion, konst etc.), vilket hos mer dogmatiska marxister lett fram till den så kallade spegelteorin:

att all kulturell produktion är en direkt reflektion av samhällets produktionsförhållanden. Clark avfärdar i sin tur en sådan förenklad modell och utför i sina studier en betydligt mer avancerad analys, som förstår detta förhållande som en komplex växelverkan mellan sociala strukturer och bildkonst, där centrala begrepp som klass och ideologi används för att undersöka bildkonstens relationer till olika sociala strukturer och institutionella sammanhang.

Så analyserar han exempelvis hur det negativa mottagandet av Édouard Manets målning *Olympia* på Parissalongen 1865 handlade om att konstnären avsiktligt frångått de etablerade koder för nakenhet-som-ideal-skönhet som den tidens konstvärld föreskrev, och istället visade upp en reell naken kvinna: en prostituerad redo att ta emot en kund.⁹ På så vis pekade bilden – medvetet eller omedvetet – ut de ideologier som etablerats kring prostitution i den tidens Frankrike, för att normalisera och maskera det sociala och sexuella förtryck som prostitutionen utgjorde. Kritikernas negativa respons tog fasta på tekniska detaljer i målningen, när de i själva verket upprördes över konstnärens utpekande av ideologins förljugenhet.

Griselda Pollock å sin sida påvisade en bild fläck i Clarks analys. Det var, menade hon, inte enbart bildens punktering av en estetisk och ideologisk konsensus som upprörde, det var framför allt dess placering i en viss situation: på Parissalongen.¹⁰ Detta var en utställning där alla samhällsskikt i dåtidens Paris samlades, familjer gick med sina barn för att se den väldiga utställningen med samtida konst som hölls vart annat år. Då fick de plötsligt se något som möjligen var välbekant för fadern i familjen men som till

varje pris måste hållas dolt för modern och barnen – mötet med en prostituerad. Vad Pollock visar är att det inte bara finns en klassmässig och sexuell laddning i bilden, utan att den i sin situation visade upp även ett skevt förhållande mellan män och kvinnor, där olika platser och rum var förbehållna män ur borgerligheten. De kvinnor som vistades där kom från arbetarklassen och fanns där som anställda (servitriser, dansare, sångare, prostituerade), men aldrig som kunder. Här kan man se hur Clark respektive Pollock tillför olika lager av historisk kunskap och teoretisk analys för att klargöra en social kontext i vilken bilden får en viss betydelse.

Men även om de socialhistoriska, marxistiska och feministiska tolkningstraditionerna lämnat centrala bidrag till bildtolkningens historia, utgör de långt ifrån några dominerande riktningar. Ett helt annat förhållningssätt till konstens relation till samhället, som kom att bli en dominerande konstvetenskaplig riktning efter andra världskriget, var Erwin Panofskys utveckling av en ikonologisk tolkningsmodell. 1934 publicerade han en artikel om Jan van Eycks omtalade porträtt av makarna Arnolfini från 1434, vars syfte var att demonstrera styrkan i den ikonologiska tolkningsmetod som han höll på att utforma.¹¹

Det är en av konsthistoriens mystiska bilder. Ingen vet egentligen vad den föreställer, dess ursprungliga betydelse har gått förlorad genom århundradena. Vi vet vem som målade bilden och när den målades, för det finns en inskription som säger ”Jonannes de eyck fuit hic 1424”, (Jan van Eyck var här 1424). Genom inventariebrev kan man också uttyda att den till en början fanns i en snidad träram med olika latinska inskriptioner hämtade från



Bild 1. Jan van Eyck, Arnolfiniporträttet, 1434, olja på pannå, 82 x 60 cm, National Gallery, London. Wikimedia Commons. Licens: fri domän

Ovidius, men som numera har gått förlorad. Detta är vad vi faktiskt vet.

Av tradition antogs porträttet föreställa den italienska köpmannen Giovanni di Arrigo Arnolfini and hans fru Jeanne. Det man först slås av i målningen

är den höga graden av realism och den oerhörda detaljrikedomen. Panofsky menade att detaljerna inte bara var realistiska representationer av olika föremål utan att de också hade en symbolisk innebörd. Frågan var därmed vad de betydde – och hur föremålen hänger samman med bilden som helhet. För att få svar på dessa frågor hänvisade Panofsky till mängder dokument, litterära källor och bilder han funnit i olika arkiv runt om i Europa. De olika detaljerna kunde därmed ges en specifik och historiskt etablerad symbolisk innebörd: hunden = trohet, det brinnande stearinljuset = Guds närvaro, de avtagna skorna = de beträder helig mark, apelsinerna = fruktbarhet och havandeskap, och så vidare.

Vad händer då när man lägger samman de olika symbolerna och relaterar dem till bilden som helhet. För Panofsky var det uppenbart att alla bildens delar pekade mot dess huvudmotiv som var bröllopet mellan Giovanni Arnolfini och Jeanne de Cenami. Men de står ju i en sängkammare, kunde man verkligen gifta sig i hemmet? Ja, menade Panofsky, och baserade sig på med målningen samtida dokument som beskrev just den typen av vigsel. Hemmet *blev* i vigselceremonin helig mark (skorna), man gav sina löften inför Gud (ljuset) och svor evig trohet (hunden eller "Fides"). Här kan man se hur den ikonologiska tolkningen väver samman element från omvärlden (juridik, religion, ekonomi, sedvänjor) med detaljer i bilden: målningen framstår som ett register över en för längesedan förlorad världsuppfattning.

Men inte nog med det. Om man ser noga på den konvexa spegel som finns mitt i bilden ser man någonting ganska anmärkningsvärt: framför Giovanni och Jeanne ytterligare ett antal personer. Spegeln



Bild 2. Jan van Eyck, Arnolfini (detalj, spegeln). Wikimedia Commons. Licens: fri domän

visar alltså en händelse där flera personer är involverade och står framför varandra, medan bilden bara gestaltar två personer rakt framifrån.

Spegeln tycks alltså påvisa om att det rör sig om något slags utbyte, möjligen en ceremoni. Enligt konstvetaren Svetlana Alpers är det konstnären själv och hans gemål som syns i spegelns reflexion.¹² Konstnären är sålunda dubbelt närvarande: visuellt

i spegeln och genom signaturen strax ovanför. Och Panofsky menade att detta förhållande kopplat till konstnärens signatur gav bilden ytterligare en betydelse. Signaturen var enligt honom skriven på ett sätt som överensstämde med dåtida juridiska dokument. Bilden var inte bara ett porträtt, inte heller bara en avbildning av makarna Arnolfini vigsel: bilden utgjorde ett juridiskt bindande dokument över bröllopet, ett vigselcertifikat. Så tyckte sig Panofsky ha löst den sekelgamla gåtan med innebörden av Jan van Eycks porträtt. Problemet är bara att han hade fel.

Senare tids forskning har funnit dokument som visar att bröllopet mellan makarna Arnolfini ägde rum först 1447 – alltså tretton år efter det att målningen utfördes och sex år efter Jan van Eycks död.¹³ Det har då föreslagits att målningen i själva verket visar Giovannis kusin Giovanni di Nicolao Arnolfini och hans fru Constanza. Men även denna tolkning faller eftersom kusinens fru dog redan 1433 – ett år före det att Jan van Eyck utförde målningen. Innebär detta då att alla symboliska och ikonologiska tolkningar faller? Det finns möjligen en alternativ förklaring. I ljuskronan ser man inte bara ett brinnande ljus utan även ett som brunnit ut och slocknat. Konstvetaren Margaret Koster har då föreslagit att målningen därför inte är en skildring av ett bröllop utan minnesbild – ett slags epitafium – över den avlidna Constanza.¹⁴ Oavsett om den tolkningen är korrekt eller inte så visar den på hur en liten detalj – det utbrunna ljuset – helt kan omkullkasta bildens innehåll.

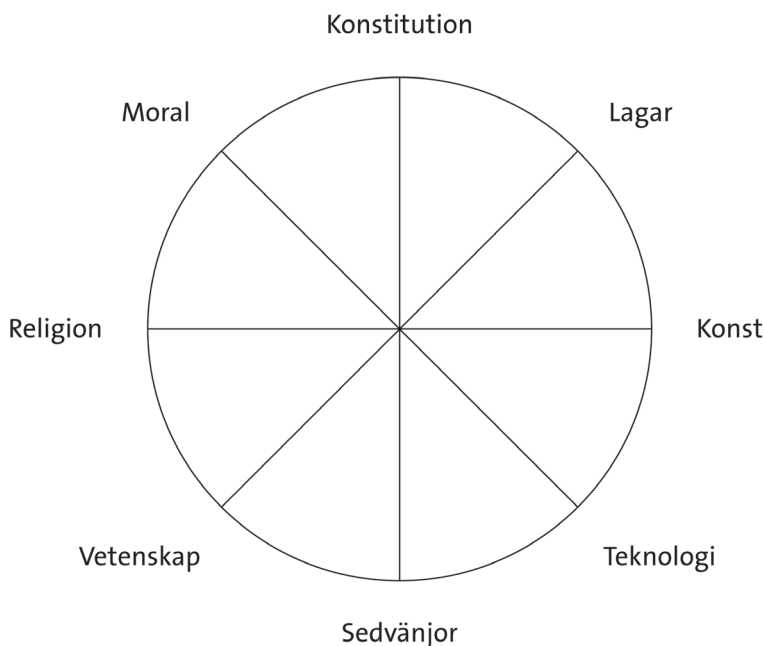
Vad vi kan se i Panofskys och andras tolkningar av Jan van Eycks målning är hur detaljer i bilden

relateras till bildens helhetsbetydelse och hur bilden i sig står i en tydlig relation till det omgivande samhället och dess världsåskådning. Om en bild av ett föremål antas ha en symbolisk betydelse (hunden som trohet) så måste det finnas en överenskommelse i samhället eller inom en grupp där en sådan läsart är accepterad. Då den symboliska betydelsen gått förlo-rad, är det upp till den moderna uttolkaren att försöka rekonstruera det sammanhang där den förekom. Panofsky tänker sig att *Arnolfiniporträttet* inte bara var en representation av en vigsel och ett vigselcertifikat, utan en manifestation av den nederländska kulturens världsåskådning i början av 1400-talet: en märklig förening av ett äldre medeltida symboliskt tänkande och en samtida, av italiensk renässans påverkad vilja till naturobservation och realism.

Bildens förhållande till samhället förstås här inte i termer av sociala relationer och maktstrukturer, utan som ett symptom på bakomliggande tankestrukturer och världsåskådningar i 1400-talets Nederländerna.

Här kan vi iaktta en tankefigur som varit oerhört inflytelserik i konstvetenskapens historia, nämligen idén om att varje kultur vid en vis tidpunkt äger en specifik kärna som utgör dess essens och som manifesterar sig i alla dess olikartade uttryck, idéer och verksamheter. Denna tankefigur har sitt ursprung i Friedrich Hegels filosofi från 1800-talets första hälft och dess grundläggande teori om relationen mellan konst och samhälle. Den har på ett träffande sätt sammanfattats av konstvetaren Ernst Gombrich i vad han kallar ”det hegelianska hjulet”.¹⁵

Alla olika tankestrukturer, verksamhetsområden och institutioner i en viss kultur antogs hänga ihop:



Figur: Grafisk bild av Hegels hjul. Copyright: Hans Hayden.
Licens: CC BY

liksom ekrarna i ett hjul strålade de samman i en och samma tidsanda eller folksjäl (*Volksgeist*).¹⁶ På så vis antogs lagstiftning, religion, konst och teknologi alla vara *symptom* på samma andliga innehåll. Genom att analysera den ena kunde man förstå den andra och varje studie måste komma fram till samma förståelse av den gemensamma andan. Ifall sammanhanget saknades var det ett tecken på att tolkningen missat något väsentligt.

Detta förhållningssätt kom att bli oerhört inflytelserikt inom konstvetenskapen i försöken att skapa en systematisk kulturhistorisk eller social-historisk tolkningsteori, från 1800-talet fram till vår tid. Gombrich har visat att även forskare som tog avstånd från Hegels metafysik ändå i hög grad

har tillämpat idén om att varje kultur har en inneboende essens. Hit kan man räkna flera av ämnets tidiga förgrundsgestalter som Jacob Burckhardt, Alois Riegl, Max Dvorák, Heinrich Wölfflin och Erwin Panofsky. Det går även att hävda att delar av den starka traditionen av marxistisk socialhistorisk konstvetenskap bygger på denna tankefigur, fastän i "sekulariserad" form.¹⁷ Istället för idén om en folkvilja framstår här idén om överbyggnadens beroende av basen som en apriorisk grundprincip: att t.ex. konsten i ett samhälle direkt kan förstås som en reflektion av produktionsmedel och ägandeförhållanden.

Vad Gombrich och många andra har ifrågasatt är själva det obestridliga (aprioriska) antagandet både hos Hegel och hos Marx, där en förutbestämd modell tas för given och där historikerns uppgift i värsta fall snarast blir att rättfärdiga modellen. Ingen förnekar att det finns relation mellan konst och samhälle, frågan är bara hur man kan förstå den?

Det finns många olika svar på den frågan. En gemensam nämnare i alla seriösa konstvetenskapliga tolkningar är en betoning av specifika faktorer snarare än aprioriska antaganden. I de fall man talar om stora, övergripande skeden och epoker som t.ex. renässansen eller moderniteten, så måste det preciseras vad som avses. *Arnolfiniporträttet* är lika lite som *Herr Gårman* reflektionen av en viss folksjäl, utan snarare en produkt av de specifika omständigheter som respektive beställning utgjorde. I det ena fallet kan vi ganska lätt rekonstruera dem, i det andra fallet har vi väldigt lite att gå efter. Att bara hävda att van Eycks målning är uttryck för en brytningstid mellan medeltiden och renässansen i

norra Europa och att vägmärket är en produkt av moderniteten, ger väldigt vag information. För att förstå bilderna blir man tvungen att granska deras specifika kontexter.

Som vi såg i det inledande exemplet gick det att fastställa ett ursprungligt syfte med vägmärket, samtidigt som dess betydelse förändrades beroende på vilket sammanhang det uppträdde i. En viktig aspekt av detta begrepp formulerades av vetenskapsteoretikern Karl Popper i boken *The Poverty of Historicism* (1957). I den kritiserade han historismens vetenskapsteori därför att den genom att anta att det sociala livet lydde under vetenskapliga lagar och att historiska skeenden därför kunde förutsägas, begick ett fundamentalt misstag: att bortse från att varje historiskt och socialt skede bygger på en oöverskådlig mängd individuella handlingar. Istället för att tala om övergripande lagbundna skeenden borde sociologer och historiker istället identifiera enskilda situationer och hur individer och grupper handlar utifrån det kan beskriver som en *situationens logik*.¹⁸ Ifall individen är rationell så kommer denna logik att styra individens val i den givna situationen. För Popper gällde detta lika väl för individer från en förgången tid som studeras av en historiker som för historikern själv. För att förstå ett fenomen av något slag – en bild, en byggnad eller en händelse – är det alltså avgörande att förstå den situation där detta fenomen uppträder.

Gombrich utgick från denna modell och menade att det för en historiker är viktigt både att studera den historiska situationen och individens förutsättningar. Vidare menade han att i de fall vi känner till tillräckligt många historiska aspekter av den

situation i vilket ett konstverk tillkommit, så kan vi sluta oss till konstnärens intentioner. Idag framstår nog detta sätt att ta intentioner för givna som högst problematiskt – liksom att alls använda intentioner som förklaringsmodell. En forskare som gjort ett försök att bygga vidare på och konkretisera Poppers och Gombrich idéer är konstvetaren Michael Baxandall i boken *Patterns of Intention* (1985). Där utgår han från vad som kan kallas en ”mikrosocial kontext”. Det handlar här inte om en återgång till romantiska eller psykoanalytiska försök att utröna vad som rört sig i upphovspersonens medvetande, utan om en kartläggning av en historiskt specifik situation:

The maker of a picture or other historical artefact is a man addressing a problem of which his product is a finished and concrete solution. To understand it we try reconstruct both the specific problem it was designed to solve and the specific circumstances out of which he was addressing it.¹⁹

Vad Baxandall söker är de dokumenterade utmärkande omständigheterna kring tillblivelsen av ett verk. Beroende på situation och typ av objekt syftar analysen till att specificera förutsättningen för igångsättandet av den process som leder fram till ett verk. Denna process kan se ut på olika sätt: förloppet bakom uppförandet av en tågstation eller framställandet av en reklambild skiljer sig förmodligen radikalt åt från utförandet av en abstrakt expressionistisk målning, äldre tiders konst är tillkommen under helt andra betingelser än konsten i vår samtid, och så vidare. I alla situationer sker någon form av utbyte mellan samhälle och verk. Men man ska inte förstå detta som att samhället utgör en

alltigenom styrande kontext, utan snarare som en dynamisk relation där konstnärer, formgivare, arkitekter och andra också påverkar och definierar vad som är möjligt att tänka och förstå i en viss kultur.

Att bilder, byggnader och artefakter måste tolkas i relation till det omgivande samhället är något som idag framstår som en självklarhet för de flesta konstvetare. Detta har också varit en bärande idé i den förnyelseprocess inom konstvetenskapen på 1970- och 80-talen, som i den engelskspråkiga världen gick under beteckningen *New Art History* och i den tyskspråkiga *Bildwissenschaft*. Till en del låg dessa riktningar till grund för utvecklingen av *Visual Studies* eller *Visual Culture* från och med 1990-talet. I vissa fall rörde sig detta om ett nytt förhållningssätt inom konstvetenskapliga studier, präglad av nya teoretiska perspektiv, i andra om uppbyggnaden av en helt egen akademisk disciplin. Alla dessa rörelser präglades av ett tvärvetenskaplig angreppssätt som innebar en breddning av konstvetenskapens studieobjekt till att omfatta alla slags bilder, bebyggda miljöer och föremål – och en strävan att förstå dessa studieobjekt i ett socialt sammanhang. Förnyelseprocessen innebar också ett ökat intresse för teori, i synnerhet semiotik och poststrukturalism, samt ett allt tydligare politiskt intresse som tog sig uttryck bland annat i nymarxism, feminism, postkoloniala studier och queerteori. Gemensamt för dessa teoretiska förhållningssätt är att de alla förhåller sina studieobjekt till olika former av kontexter: sociala, kulturella, politiska, sexuella, ekonomiska, mediala etc.

En av de viktiga skillnaderna mellan den hegelianska tankefiguren och dagens olika former av

kontextuella tolkningar är att man istället för en samlande essens (folksjäl, tidsanda, världsåskådning) snarare betonar hur handlingsstrukturer och tankemönster är diskursiva formationer som omfattas av grupperingar och institutioner i ett samhälle. Bilder och byggnader bär förvisso vittnesbörd av sociala förhållanden, tankemönster och maktförhållanden i ett samhälle, men sätten de gör det på är både mer intrikata och specifika än vad det hegelianska hjulet anger. En annan viktig aspekt av senare tiders kontextuella tolkningar är nödvändigheten att förstå de specifika mediala former där bilder uppträder. Konstvetaren Keith Moxey har betonat nödvändigheten både av att jämföra och kontrastera varje enskild genre: det väsentliga med att jämföra exempelvis bildkonst med television eller reklam ligger i att förstå de olika sätt som mening produceras hos varje medium.²⁰ En radikalare förståelse av detta sammanhang kan man finna hos Nicolas Mirzoeff när han definierar vad han menar med Visuella kulturstudier:

The constituent parts of visual culture are, then, not defined by medium so much as by the interaction between viewer and viewed, which may be termed the visual event. When I am engaged with visual apparatuses, media and technology, I experience a visual event.²¹

Här kan man se ett exempel på en företrädare för en ny vetenskaplig disciplin som försöker definiera och legitimera den, delvis i kontrast mot en äldre och (får man anta) mer traditionell. Det finns dock ingenting i hans definition som inte också skulle kunna omfattas av ett konstvetenskapligt studium. Alla former av visuell kultur framstår idag som möjliga och viktiga att studera inom konstvetenskap. Att

jämföra dessa bildgenrer innebär dock av nödvändighet ett tvärvetenskapligt förhållningssätt vars syfte inte är att spåra likheter som kan förklaras av en viss anda eller stil, utan att förstå de sammanhang – de specifika kontexter och situationer – där de förekommer. Både *Arnolfiniporträttet* och *Herr Gårman* var ju som vi sett producerade för specifika kommunikativa situationer. Men som vi också har sett kan dessa situationer ändra sig över tid.

Betydelseförskjutning och kontextualisering

En viktig aspekt när det gäller att säkerställa ett objekts äkthet utgörs av dess dokumenterade historia, eller *proveniens*. Förmodligen var *Arnolfiniporträttet* en beställning av en eller båda av de avbildade som blev färdig 1434. Vi vet ju inte om det var en bröllopsbild, en minnesbild eller bara ett porträtt av två förmögna personer, men betydelsen måste rimligen både ha varit av estetisk, representativ och privat karaktär: en målning utförd av en av tidens främsta, mest uppskattade och bäst betalda konstnärer, som manifesterar både rikedom och social ställning och som kanske även är en bild som påminner om en saknad maka.

Någon gång före 1516 förvärvade den spanska hovmannen Don Diego de Guevara målningen.²² Den övergick därefter till den habsburgska regenten Margareta av Österrike och sedan till det spanska hovet. Här har en betydelseförskjutning ägt rum. Don Diego kände möjligen medlemmar i släkten Arnolfini, men för de habsburgska och spanska hoven måste målningen ha föreställt två fullständiga främlingar. Det kan förvisso ha funnits en muntlig

tradition som beskriver ett ursprungligt motiv, men ingen dokumentation av någonting sådant finns bevarad. Målningens betydelse vid hoven är helt säkert av estetisk karaktär, men även social och ekonomisk: den ingår som en av många målningar och skulpturer i en konstsamling, som manifesterar inte bara rikedom utan även bildning och smak. 1816 dyker *Arnolfiniporträttet* plötsligt upp i London, i den brittiske översten James Hays ägo. Förmodligen var det ett krigsrov då engelska soldater plundrade den vagn med konstverk från kungliga den spanska samlingen som den franska kungen Joseph Bonaparte i sin tur stulit från spanjorerna. Den köptes 1842 av det nyligen öppnade National Gallery i London för £600. Där har målningen sedan dess visats för allmänheten som en av höjdpunkterna i museets magnifika samling.

Som vi kan se har de förflyttningar målningen genomgått också ändrat dess betydelser. Den har förmodligen alltid uppskattats som ett estetiskt objekt, men har också haft skiftande privata, representativa och ekonomiska innebörder och funktioner. Men vad händer när den visas på ett museum?

I den moderna eran har konstvärldens institutionella struktur genomgått en radikal förändring, där konsten fått en ny offentlig funktion. Tidigare var bildkonst något som var en angelägenhet för en bildad ekonomisk elit. Allmänheten mötte bildkonst framför allt i kyrkor och hos ett fåtal offentliga skulpturer. Men framväxten av offentliga konstmuseer från och med 1700-talets slut innebar inte enbart en helt ny arena för mötet med konst för folkflertalet, utan även nya pedagogiska problem vad gäller förmedlingen av konstens betydelse och

värde. Samtidigt med framväxten av konstmuseer och platser för utställningar av samtidskonst kan man iaktta framväxten av konstkritik, konstpedagogik och konstvetenskap. Stora mängder bilder och föremål hämtades på olika sätt från privata samlingar och från främmande kulturer. Handel med konstföremål blev under 1800-talet en mycket lönsam bransch. Den tydliga och mycket konkreta situation som äldre bildkonst ofta var tillkommen i, har här förändrats.

Först av allt kan man se att *Arnolfiniporträttet* i sin nya kontext är inskriven i historien: målningen befinner sig i ett rum där den är omgiven av andra verk från ungefär samma tid och plats. Det är ett rum som i sin tur är länkat till mängder av andra rum på museet, vilka tillsammans ger en bild av konstens historia. I sin ursprungliga kontext var det ett singulärt objekt, ett mästerverk skapat av en av tidens främsta och mest uppburna konstnärer. Idag tolkar och förstår vi bilden i ett övergripande sammanhang med olika typer av relationer: mellan porträttet och andra bilder i van Eycks oeuvre, mellan porträttet och andra flamländska och nordeuropeiska verk från samma tid, mellan porträttet och alla andra bilder som länkar i en övergripande konsthistorisk utveckling, mellan porträttet och alla utsagor och tolkningar som gjorts om det genom historien. Bilden är således inbäddad i komplexa lager av historiska sammanhang, utsagor och relationer.

Som betraktare möter vi alltså verket på ett museum i London eller som reproduktion i en bok eller i en lektionssal. Det som en gång förmodligen var ett ganska intimt privat sammanhang har idag blivit till ett spektakulärt och i högsta grad offentligt möte.

Rummet är fullständigt neutralt med grå väggar, parkettgolv och ett med ett diskret ljus ovanifrån. En liten skylt med en text vid sidan vägleder betraktaren till hur man kan förstå bilden. Av den förmögna nederländska hemmiljö som bilden en gång producerades för, finns inte längre ett spår.

Att vi alls har tillgång till bilden beror på en aspekt av det demokratiska samhällets framväxt: vem som helst kan utan att betala en penny gå uppför trapporna till National Gallery och betrakta tusentals målningar som tidigare bara var en förmögen elit förunnad att se. Vi kan göra allt som står i vår makt för att försöka rekonstruera verkens ursprungliga historiska situationer, men vi måste också vara medvetna om att betydelseförskjutningarna innebär att nya möjliga betydelser ständigt tillkommer och att vår förståelse av ett verk som *Arnolfiniporträttet* skiljer sig från de ursprungliga betraktarnas. En tolkning av ett verk är alltid en dynamisk process mellan ett där-och-då och ett här-och-nu. Jag som tolkande subjekt befinner mig inte på någon neutral plats utanför studieobjektet och dess kommunikativa situation, jag är i högsta grad delaktig i att upprätta ramarna för denna situation och vilka aspekter av t.ex. en bild som ska belysas. Även om *Arnolfiniporträttets* ursprungliga betydelse förmodligen för alltid gått förlorad, så kan den betyda andra saker för oss idag.

Kontexten är alltså alltid intimt förbundet med själva tolkningsakten. Den får sin funktion i en vilja att förstå ett tecken av något slag: ett ord, en idé, en bild eller någon annan företeelse utifrån ett visst sammanhang. Tolkningen är alltid ett *aktivt* handlande, inte något passivt mottagande av mening

eller information. Det är uttolkaren som väljer ut, skapar, påvisar eller på annat vis synliggör en kontext. Litteraturvetaren Anders Palm har betonat hur kontexter används för att aktivera tolkningar:

Kontexterna gör verket relationellt och tolkningen relativiserande. Det är med kontexter vi kan relativisera och nyansera verkets betydelse i förhållande till varje annan tolkning. I princip kan konst alltid skrivas in i nya kontextuella sammanhang.²³

Kontexten är alltså ett meningsskapande sammanhang som berikar förståelsen av det som studeras (en text, en bild, ett föremål, en händelse etc.). Man skulle, för att travestera litteraturteoretikern Stanley Fish, kunna hävda att en bild kan aldrig någonsin *inte* finnas i en kontext: finns det inget sammanhang finns inte heller något att tolka eller förstå.²⁴

Det finns dock vissa som har kritiserat själva begreppet "kontext" för att de skapar en falsk motsättning mellan text och kontext. Litteraturteoretikern Jonathan Culler menar t.ex. att en kontext aldrig är given utan alltid bestämd av uttolkarens strategiska val. Och även om vi är medvetna om det så faller vi lätt in i föreställningen om ett enkelt förhållande mellan text och kontext, där kontexten antas bestämma textens betydelse.²⁵ Culler menar att detta är en förenklad bild eftersom kontexten i sig kan förstås som en text som man också måste tolka för att förstå. Hur ska man förstå detta? Om vi återvänder till det inledande exemplet så framkom det där att vägmärket fick en bestämd juridisk betydelse i den kontext som kallades trafiksituationen. Men trafiksituationen var ju något som i sig måste tolkas. Att man alls började använda vägmärket hade sina

historiska förklaringar och studerar man lagtexten kan man också se att den förändrats över tid. Bilden och lagen är i själva verket båda delar i en pågående samhällsdebatt om biltrafik och trafiksäkerhet i vårt samhälle. Men vägmärket har också skiftat utseende något och den skiljer sig från motsvarande märken i andra länder. Här skiftas fokus i tolkningen mot vägmärket som bild och industridesign. Istället för att bara förstå kontexten som en statisk och på förhand given fond mot vilken textens betydelse fixeras, föreslår Culler att man istället ska använda begreppet "inramning" (*framing*).²⁶ Härigenom betonas själva tolkningsaktens aktivitet: att det är uttolkaren som skapar det sammanhang där någonting (ett tecken) synliggörs och får betydelse.

Detta synsätt lyfts fram även av konstvetarna Norman Bryson och Mieke Bal i den betydelsefulla artikeln "Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders" (1991). De framhåller ett tydligt semiotiskt perspektiv som utgår från en kritik av strukturalismens tilltro till statiska meningsbärande språkliga system, där kontexten innebar en statisk struktur som reglerade tecknets betydelse, till en poststrukturalistisk förståelse av kontexten som flytande och omöjlig att fixera.²⁷

Oavsett hur många omkringliggande faktorer som räknas in i en tolkning kan dessa alltid i princip utökas med ytterligare faktorer. Och relationen mellan var och en av dessa faktorer och studieobjektet är aldrig helt stabil. Detta kan ju framstå som en förlamande teoretisk slutsats som tycks omöjliggöra varje form av tolkning. Men vad Bal och Bryson är ute efter är inte att tillintetgöra möjligheten eller viljan att tolka, utan att påvisa både det aktiva

och tillfälliga draget i varje tolkning: den kontext jag nu frambringar i min tolkning kan när som helt ersättas med en annan, som förändrar tolkningens resultat. Ingen tolkning kan därmed sägas vara fullständig eller slutgiltig.

Här kommer frågan om uttolkarens roll i tolkningen i fokus. Vilken roll spelar uttolkaren? Hur förhåller sig uttolkaren (subjektet) till det som uttolkas (objektet)? Går det att tala om objektiv och universell kunskap inom humaniora och samhällsvetenskap?

Det här är grundläggande frågor för all kunskaps- och tolkningsteori. Svaren är inte givna, utan har skiftat över tid och är beroende på vilken tradition svaret uttalas från. Uppenbarligen formulerade forskare som Culler, Bryson och Bal sina tankar på 1980-talet utifrån en polemik mot mer traditionellistisk forskning, där vissa perspektiv, tolkningar och värderingar tagits för givna och framhållits som universella. De knyter här an till ett förhållningssätt som ligger nära framför allt den franska poststrukturalismen från 1960- och 70-talet, som såg humanioras uppgift inte bara (eller främst) som att föra vidare en tradition av tolkningar av vissa utvalda, kanoniserade "mästerverk", utan även och framför allt att analysera de sammanhang där betydelser och värden frambringas.

Därmed inte sagt att alla tolkningar är lika möjliga, rimliga och värdefulla. Den skepticism som framhölls inom den poststrukturalistiska rörelsen hade sin grund i en maktanalys där udden riktades mot hur etablerade aktörer och institutioner på ett autoritärt sätt förmedlade synsätt och värderingar som utestängde olika grupper, medier och genrer. Ett tydligt exempel på detta är etableringen av en

feministisk och genusteoretisk medvetenhet inom konstvetenskap, som inte bara inneburit att glömda konstnärskap "återupptäckts" utan även att själva de vetenskapliga och ideologiska premisserna för ämnets traditionella exkluderingar analyserats och angripits.²⁸ Här kan man se att begreppet kontext inte bara innebär en inramning av det objekt man vill tolka, utan även en förståelse av den egna positionen vid en tolkning.

Ett exempel på en inflytelserik analys av detta förhållande kan man finna hos den feministiska vetenskapsteoretikern Donna Haraway i "Situated Knowledges" (1988). Hon menar vetenskapens rationella kunskap aldrig kan vara objektiv i en absolut och universell mening utan alltid är tillkommen i en bestämd situation (situerad) och beroende av den individ och de omständigheter som frambringat den:

I am arguing for politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational knowledge claims. These are claims on people's lives. I am arguing for the view from a body, always a complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity.²⁹

Detta handlar inte alls om att förneka existensen och behovet av rationell vetenskaplig kunskap, tvärt om är Haraway ute efter att skärpa förståelsen av de betingelser där den produceras.

Jag som uttolkare aktiverar sålunda vissa teoretiska perspektiv och frågeställningar, erfarenheter och intressen, perspektiv som i sin tur synliggör olika typer av källor och empiriskt material. Detta innebär dock vare sig någon vidöppen relativism

eller faktaresistens: om valet av frågeställningar och perspektiv hela tiden förskjuts, om jag som uttolkare konstituerar de kontexter som styr tolkningen, är det desto viktigare att vara mycket noga med valet av material, med källkritik samt med en öppen, kritisk och reflekterande argumentation.

Att kontextualisera handlar sålunda både om att tolka något och att förstå premisserna för den egna tolkningen. Det kan innebära att fastställa den historiska situation där ett tecken kommit i bruk och de omständigheter som ger tecknet dess innebörd(er). Men också att förstå hur den historiska situationen förhåller sig till den nutida – och hur betydelsen förskjuts då sammanhanget förändras. Tecken existerar alltså aldrig oberoende av en kontext. Kontexten – ett historisk ”där och då” eller ett samtida ”här och nu” – innebär en i vetenskapliga sammanhang social och intellektuell överenskommelse som styr tecknets möjliga betydelser och reglerar dess godtagna läsarter. Men ”det möjliga” och ”det godtagna” är alltid öppna för omförhandling; varje ny generation kommer med nya erfarenheter en ny uppsättning frågor som uppdragar nya kontexter och förändrar och berikar vår förståelse för historiska och samtida händelser, föremål, bilder, byggnader och sammanhang.

Disposition

I Elisa Rossholms ”Det dolda och det synliga: mötet vid statyn” tolkas ett antal skämtbilder från 1870-talet i relation till koder, attityder och förhållningssätt i dåtidens samhälle. Det finns i dessa exempel en växelverkan mellan bild och samhälle som är outtalad och för en nutida betraktare svår

att upptäcka och förstå. Då författaren hävdar att "kontexten finns i bilden" refererar hon till de parkrum, barer, kläder och kroppar som pekas ut i de bilder hon analyserar. Den inre kontexten handlar även om de konventioner som utvecklats inom skämtbilden som genre och dess specifika relation mellan text och bild, där enskilda bilder relaterar till outtalade sammanhang.

Catharina Nolin presenterar i "Kungsträdgården – från kunglig kålgård till kommersialiserat stadsrum" denna parkanläggning i ett historiskt perspektiv, där dess olika funktioner och sammanhang analyseras utifrån tre perspektiv: som offentligt rum för sociala interaktioner och relationer, som epicentrum för politiska strider om stadsbyggande och som tummelplats för kommersiella krafter. Den teoretiska utgångspunkten tas i Henri Lefebvres begrepp om produktionen av plats och rum.

I Jacob Kimvalls "Målning, bild och kulturarv: graffitimålningen *Fascinate* som visuell ekologi" analyseras de mediala cirkulationsmönster och referenser som är specifika för graffitins subkulturella kontexter och deras historia. Det konstateras att merparten av de graffitimålningar som blivit kanoniserade inte främst är kända som målningar i rent materiell mening utan som fotografiska bilder av målningar. Dessa fotografier har spritts i böcker, tidningar och filmer och under de senaste decennierna genom internet. På så sätt hamnar bilderna i nya och föränderliga kontexter som påverkar meningsproduktionen. För att analysera detta sammanhang används begreppet visuell ekologi.

Anna Ingemark diskuterar i "Att kontextualisera arkitektur; Bauhausskolans gestaltade miljö"

närmare på hur kontexten påverkar tolkningen, men tydliggör även hur man kan utföra en arkitekturanalys, med utgångspunkt i Bauhausskolans arkitektur i Dessau från år 1925. Hon konstaterar att det är nästintill omöjligt att beskriva arkitektur utan att samtidigt ägna sig åt någon form av kontextualisering. En byggnads betydelse framträder inte sällan i sin kontext – vilken kan bestå av såväl stadsbilden som en historisk epok eller en arkitekturteoretisk ram. Man kan prata om en platsbunden kontext respektive en diskursiv kontext, där den förstnämnda utgår från den fysiska miljön och den sistnämnda snarare kan kopplas till tankar och ideal. Tolkningen varierar och tyngdpunkten i en studie förskjuts, beroende på vilken eller vilka kontexter vi väljer att placera in objekten i.

Hans Hayden analyserar i "Situationens logik: bild, plats och funktion" Leonardo da Vincis *Nattvarden* från 1495-98 utifrån dess ursprungliga funktion i klosteranläggningen St. Maria delle Grazie i Milano. Analysen tar sin utgångspunkt i fyra aspekter: uppdraget, platsen, motivet och utförandet. Här konstateras att bilden har en tydlig koppling till rummet, ett refektorium, både vad gäller dess uppbyggnad och betydelse. Även om Leonardos målning ansluter till en tydlig bildkonvention, gör den också vissa tydliga avsteg från denna. Detta tolkas som en tydlig strävan från konstnären att skapa ett än tätare samband mellan bildens innehåll och dess funktion i munkarnas dagliga liv, än vad tidigare nattvards-skildringar lyckats göra.

Sara Callahan diskuterar i "Referenshantering: Lager, ekon och reflektioner i Lina Selanders *Model of Continuation*" hur ett verk blir betydelsebärande

genom att kontextualiseras utifrån tre olika infallsvinklar: i relationen mellan text och bild; i sammansättningen av olika bilder och filmfragment genom montage eller det specifika verket i relation till konstnärens hela oeuvre; samt slutligen det som sker när verket sätts i relation till vidare konst- film- och fototeoretiska diskussioner eller historiska och sociopolitiska förhållanden. Detta videoverk är ett typexempel på en samtida konstnärlig praktik som bearbetar och re-kontextualiserar existerande bilder och filmfragment, i det här fallet varvat med konstnärens nyfilmade material. Även om texten inte uppehåller sig vid rumsligheter i bemärkelsen utställningsrum, resonerar den ingående en rad rumsligheter som genomsyrar verkets egen tematik; t.ex. kameran som ett ljust (eller mörkt) rum, historiska museers utställningspraktiker, samt utpekandet av olika rumsligheter, representationer och medierande skärmar.

Noter

1. Se "Kontext", *Svenska akademins ordbok*, band 14, Lindstedts universitetsbokhandel, Lund 1937, Spalt K 2248.
2. Alessandro Duranti & Charles Goodwin (ed.), *Rethinking Context. Language as an Interactive Phenomenon*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, s. 3.
3. https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/trafikforordning-19981276_sfs-1998-1276 (2017-04-12)
4. <http://www.mittitrafiken.se/upload/bnring/document/36454-Barometer-100year.pdf> (2017-04-12)

5. <https://www.transportstyrelsen.se/sv/vagtrafik/statistik-och-strada/Vag/Olycksstatistik/> (2017-04-12)
6. Se Johann Joachim Winckelmann, *The History of the Art of Antiquity*, (transl. Harry Francis Mallgrave), Getty Publications, Los Angeles 2006 (1764). För en omfattande analys av Winckelmanns konstvetenskapliga gärning, se Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, New Haven 2000.
7. Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, (transl. S. G. C. Middlemore, with an introduction by Peter Burke), Penguin Classics, London 1990 (1860). En ingående analys av Burckhardt som historiker och politisk tänkare finns i Richard Sigurdson, *Jacob Burckhardt's Social and Political Thought*, University of Toronto Press, Toronto 2004.
8. Heinrich Wölfflin, *Konsthistoriska grundbegrepp. Stilutvecklingsproblem i nyare tidens konst*, (övers. Bengt G. Söderberg, med förord av Ragnar Josephson), Scandinavian University Books, Stockholm 1957 (1915).
9. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Thames and Hudson, London 1990 (1985), s. 79-146.
10. Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London & New York, 1988, s. 50-90. Se särskilt s. 54 för en analys av *Olympia*.
11. Erwin Panofsky, "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait" *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 64, No. 372 (Mars 1934), s. 117-119 och 122-127.
12. Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Penguin, London 1989 (1983), s. 179.
13. Lorne Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, National Gallery Catalogues, London 1998, s. 193.

14. Margaret L. Koster, "The Arnolfini Double Portrait: A Simple Solution", *Apollo*, Vol. 157, no. 499 (September 2003), s. 3-14.
15. Ernst H. Gombrich, *In Search of Cultural History*, The Philip Maurice Deneke Lecture 1967, Clarendon Press, Oxford 1974 (1969), s. 10.
16. Friedrich Hegel, *Lectures on the Philosophy of History*, (transl. J. Sibee), George Bell & Sons, London 1902 (1861/1840), s. 66 f.
17. Keith Moxey, "Art History's Hegelian Unconscious: Naturalism as Nationalism in the Study of Early Netherlandish Painting", *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*, Ithaca & London 2001, s. 40. Moxey räknar upp en rad prominenta föreläsare för den marxistiska traditionen som t.ex. Frederick Antal, Max Raphael, Arnold Hauser och T.J. Clark. Jag skulle dock vilja hävda att just Clark är en av de främsta föreläsarna för en förnyad marxistisk konsthistoria och humaniora, som sedan 1960-talets slut problematiserat och förfinat de analytiska begreppen genom en kritik av tidigare marxistiska traditioner. Här vore det i högsta grad felaktigt att tala om en sekulariserad hegelianism.
18. Karl Popper, *The Poverty of Historicism*, London 2002 (1957), s. 138.
19. Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven & London 1985, s. 14 f.
20. Keith Moxey, "Nostalgia for the Real. The Troubled Relation of Art History to Visual Studies", *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*, Cornell University Press, Ithaca and London 2001, s. 106.
21. Nicholas Mirzoff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London and New York 1999, s. 13.

22. Målningens hela proveniens finns beskriven i Lorne Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, Yale University Press, New Haven 1998, s. 175 ff.
23. Anders Palm, "Kontext", i Hans-Olof Bodström (red.), *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, Carlsson, Stockholm 2000, s. 266.
24. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1980, s. 284.
25. Jonathan Culler, *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*, Oxford University Press, Oxford 1988, s. ix.
26. Culler, s. ix
27. Mieke Bal & Norman Bryson, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, vol 73, No. 2, 1991s. 175.
28. Den genusteoretiska konstvetenskapens historio-
grafi är idag oerhört omfattande. Ett uppdaterat och
problematiserande förhållningssätt till genusteorins
relation till konstvetenskap och museipraktiker, se
Malin Hedlin Hayden & Jessica Sjöholm Skrubbe
(red.), *Feminisms is Still Our Name. Seven Essays on
Historiography and Curatorial Practices*, Cambridge
Scholars Publishing, Cambridge 2010.
29. Donna Haraway, "Situated Knowledges: The
Science Question in Feminism and the Privilege of
Partial Perspective", *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3.
(Autumn, 1988), s. 589.

Referenser

Elektroniska referenser

<http://www.mittitrafiken.se/upload/bnrimg/document/36454-Barometer-100year.pdf> (2017-04-12)

https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/trafikforordning-19981276_sfs-1998-1276 (2017-04-12)

<https://www.transportstyrelsen.se/sv/vagtrafik/statistik-och-strada/Vag/Olycksstatistik/> (2017-04-12)

Tryckta referenser

Alpers, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Penguin, London 1989 (1983)

Bal, Mieke & Bryson, Norman, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, vol 73, No. 2, 1991

Baxandall, Michael, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven & London 1985

Burckhardt, Jacob, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, (transl. S. G. C. Middlemore, with an introduction by Peter Burke), Penguin Classics, London 1990 (1860).

Campbell, Lorne *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, Yale University Press, New Haven 1998

Campbell, Lorne, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, National Gallery Catalogues, London 1998

Clark, T. J., *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Thames and Hudson, London 1990 (1985)

Culler, Jonathan, *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*, Oxford University Press, Oxford 1988

Duranti, Alessandro & Goodwin, Charles (ed.), *Rethinking Context. Language as an Interactive Phenomenon*, Cambridge University Press, Cambridge 1992

Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1980

Gombrich, Ernst H., *In Search of Cultural History*, The Philip Maurice Deneke Lecture 1967, Clarendon Press, Oxford 1974 (1969)

- Haraway, Donna, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3. (Autumn, 1988)
- Hedlin Hayden, Malin & Sjöholm Skrubbe, Jessica (red.), *Feminisms is Still Our Name. Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2010
- Hegel, Friedrich, *Lectures on the Philosophy of History*, (transl. J. Sibee), George Bell & Sons, London 1902 (1861/1840)
- Koster, Margaret L., "The Arnolfini Double Portrait: A Simple Solution", *Apollo*, Vol. 157, no. 499 (September 2003)
- Mirzoff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London and New York 1999
- Moxey, Keith, *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*, Ithaca & London 2001
- Palm, Anders, "Kontext", i Hans-Olof Bodström (red.), *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, Carlsson, Stockholm 2000
- Panofsky, Erwin, "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait" *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 64, No. 372 (Mars 1934)
- Pollock, Griselda, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London & New York, 1988
- Popper, Karl, *The Poverty of Historicism*, London 2002 (1957)
- Potts, Alex, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, New Haven 2000.
- Sigurdson, Richard, *Jacob Burckhardt's Social and Political Thought*, University of Toronto Press, Toronto 2004

Svenska akademiens ordbok, "Kontext", band 14, Lindstedts universitetsbokhandel, Lund 1937, Spalt K 2248.

Winckelmann, Johann Joachim, *The History of the Art of Antiquity*, (transl. Harry Francis Mallgrave), Getty Publications, Los Angeles 2006 (1764)

Wölfflin, Heinrich, *Konsthistoriska grundbegrepp. Stilutvecklingsproblem i nyare tidens konst*, (övers. Bengt G. Söderberg, med förord av Ragnar Josephson), Scandinavian University Books, Stockholm 1957 (1915)

