

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 03.04.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/bildeanalyse.pdf>

Bildeanalyse

Mennesker får svært mye informasjon gjennom synet: “More than eighty per cent of our sensory input is visual” (Porteous 1996 s. 31). I den moderne virkelighet er vi omgitt av bilder: bilder på skjerm, bilder i bøker og blader, reklamebilder på vegger, trafikkskilt osv.

Gudmund Hummelvold og Nils Klevjer Aas oppsummerer på denne måter hva som tiltrekker en seers oppmerksomhet:

- Store flater tiltrekker seg mer oppmerksomhet enn små.
- Gjenstander som er klart og skarpt tegnet (“ligger i fokus”) ses lettere enn uskarpe.
- Vi legger mer merke til rene, klare farger enn til duse og blandete.
- Lyse gjenstander trer klarere fram enn mørke.
- Menneskefigurer, og særlig ansikter, tiltrekker seg mer oppmerksomhet enn andre gjenstander i et bilde.
- Bevegelser og handlinger trer tydeligere fram enn det som er i ro.

(Hummelvold og Aas 1984 s. 46)

“Framtreden” dreier seg bl.a. om hva som er forgrunn og bakgrunn på et bilde og hva som først fanger betrakterens oppmerksomhet. Intuitivt vil framgrunnen være viktigere for oss enn det som er plassert lenger bak. Det er også avgjørende hva som er den relative størrelsen til hver komponent, sett i sammenheng med skarphet og kontraster. Kress og Leeuwen påpeker det relative i bruken av bildekomponenter når det gjelder framtreden: “This salience again, is not objectively measurable, but results from complex interaction, a complex trading-off relationship between a number of factors: size, sharpness of focus, tonal contrasts (areas of high tonal

contrast, for instance borders between black and white, have high salience), colour contrasts (for instance the contrast between strongly saturated and ‘soft’ colours, and the contrast between red and blue), placement in the visual field (elements not only become ‘heavier’ as they are moved towards the top, but also appear ‘heavier’ the further they are moved towards the left, due to an asymmetry in the visual field), perspective (foreground objects are more salient than background objects, and elements that overlap other elements are more salient than the elements they overlap [...]), and also quite specific cultural factors, such as the appearance of a human figure or a potent cultural symbol.” (Kress og Leeuwen 2000 s. 212)

Lyse gjenstander virker nærmere betrakteren enn mørke selv om avstanden er den samme, og gjenstander som har samme farge som bakgrunnen virker lenger unna enn de er (Aumont 2005 s. 27). Gjenstander med skygge virker mer solide enn de som ikke har skygge (Aumont 2005 s. 27).

Det fysisk nære får vanligvis vår oppmerksomhet (eventuelt et utforskende blikk). Og jo nærmere noe er, desto flere detaljer oppdager vi. At en gjenstand nærmer seg i synsfeltet, betyr at det blir mindre plass til andre gjenstander. “Size and distance are interrelated. You cannot judge one without the other. Perception is relative: We see relationships.” (Zakia 1997 s. 146)

Hvis vi ser et individ eller en gruppe mennesker fra en distanse på mer enn ca. fire meter (13 fot), er det en tendens til at disse personene ikke angår oss, at de blir tingliggjort (Kress og Leeuwen 2000 s. 131). Jo nærmere personene kommer oss, desto mer menneskelige blir de, dvs. fulle av sjel og intimitet. En “disinterested observation” er nesten umulig ved nærmere avstand enn ca. én meter (3 fot) mener Kress og Leeuwen (s. 131). Det kan innvendes at spørsmålet om interesse ikke kun avhenger av romlig avstand, men også av situasjon og mental innstilling. Et menneske kan “overse” tusenvis av personer som passerer svært tett forbi henne/han.

En maler har ifølge Leonardo da Vinci ti faktorer som må tas stilling til: “light, shade, colour, body, shape, position, distance, nearness, motion and rest” (siteret fra <http://www.universalleonardo.org/essays.php?id=575>; lesedato 10.11.16). Noen av de “effektene” som et bilde oppnår, kan karakteriseres som linje-effekt, form-effekt, farge-effekt, overflate-effekt, volum-effekt, lys-effekt, bevegelses-effekt, perspektiv-effekt, relieff-effekt, effekt av opphopning, deforming, fragmentering, overlapping osv. (Garnier 1984 s. 41).

Stikkord for analyse av stil og estetisk uttrykk i et bilde (bildeskaperens stil og “strek”, fargebruk, komposisjon m.m.):

tynt – bredt	abstrakt – konkret	lukket – åpent
--------------	--------------------	----------------

røft – pent	lystig – skummelt	varmt – kaldt
skissepreget – fotorealistisk	innbydende – frastøtende	konvensjonelt – avantgardistisk
naivt – sofistisert	rent – skittent	balansert – ujevnt
lyst – mørkt	statisk – dynamisk	dypt – flatt
realistisk – urealistisk	emosjonelt – intellektuelt	originalt – konvensjonelt
hardt – mykt	komisk – alvorlig	ekspressivt – saklig

Vi legger merke til kontraster og forandringer. “Change demands attention. A number of studies have shown that the eye is attracted by change: change in contrast, color, texture, shape, line, position – change in direction.” (Zakia 1997 s. 54-55)

Bilder gir oss mye informasjon, men de kan også:

- være gåtefulle, uforståelige, virke meningsløse
- ufrivillig skape et feilaktig sanseinntrykk på grunn av optiske effekter eller tekniske problemer
- brukes til å utløse en forveksling, en feilaktig kontekstualisering eller en tvilsom tolkning
- være forfalsket med hensikt, noe som blir stadig enklere å gjennomføre i digitale medier

(Niney 2012 s. 168-169)

Realismegrad gjelder hvordan vesener og gjenstander blir gjengitt på bilder, uavhengig av om det som er avbildet finnes i virkeligheten eller ikke (en drage eller et spøkelse kan framstilles mer eller mindre “realistisk”). Realisme kan fremmes ved bl.a. nyansert fargebruk og ved detaljmengde. En rekke andre faktorer vil også spille inn: dybde i bildet, skyggevirkinger (ved svak belysning i et bilde vil en kraftig skygge virke lite realistisk), bevegelse/dynamikk, samsvar mellom forgrunn og bakgrunn i bildet, og leserens kunnskaper og tidligere erfaringer. Uten en bakgrunn som er like realistisk som framgrunnen, vil figuren i framgrunnen framtre som et eksempel eller en representant (et symbol) for noe (Kress og Leeuwen 2000 s. 165-166), ikke som en unik figur i en konkret kontekst. Uten at en stor mengde detaljer er synlige i figuren, vil samme abstraksjonseffekt oppstå, slik at figuren på

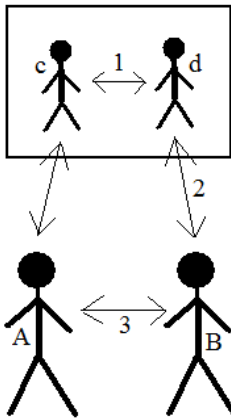
bildet blir allmenngjort som en synliggjort idé. Lav grad av realisme kan være hensiktsmessig f.eks. for å eksemplifisere. Høy grad av realisme og slående likhetsvirkninger kan oppleves som positivt ved å være virkelighetsnært, eller negativt ved å være falskt illuderende. Bildekomposisjonen kan likevel undergrave en høy realismegrad.

Ifølge Kress og Leeuwen kan komposisjoner av enkeltelementer uttrykke “deep affective meanings [...] profoundly metaphysical orientations to the world [...] aspects of affective states, ways of being in the world [...] a sense of permanence and solidity or impermanence and fragility” (Kress og Leeuwen 2000 s. 201).

“What can be ‘said’ and ‘done’ with images (and with language) does not derive from intrinsic and universal characteristics of these modes of communication” (Kress og Leeuwen 2000 s. 129). Et vakkert landskapsbilde kan i en bestemt sammenheng fungere som propaganda. Et foto av en dramatisk situasjon under en streik kan ses på med et estetisk blikk og henge i et kunstgalleri.

“[T]here are two kinds of participants involved in every semiotic act, *interactive participants* and *represented participants*. The former are the participants in the act of communication – the participants who speak and listen or write and read, make images or view them, whereas the latter are the participants who constitute the subject matter of the communication; that is, the people, places and things (including abstract ‘things’) represented in and by the speech or writing or image, the participants *about* whom or which we are speaking or writing or producing images.” (Kress og Leeuwen 2000 s. 46)

Det foregår en “interaction between the producer and the viewer of the image. Another way of saying this is that images (and other kinds of visual) involve two kinds of participants, *represented participants* (the people, the places and things depicted in images) and *interactive participants* (the people who communicate with each other *through* images, the producers and viewers of images), and three kinds of relations: (1) relations between represented participants; (2) relations between interactive and represented participants (the interactive participants’ attitudes towards the represented participants); and (3) relations between interactive participants (the things interactive participants *do* to or for each other through images).” (Kress og Leeuwen 2000 s. 119)



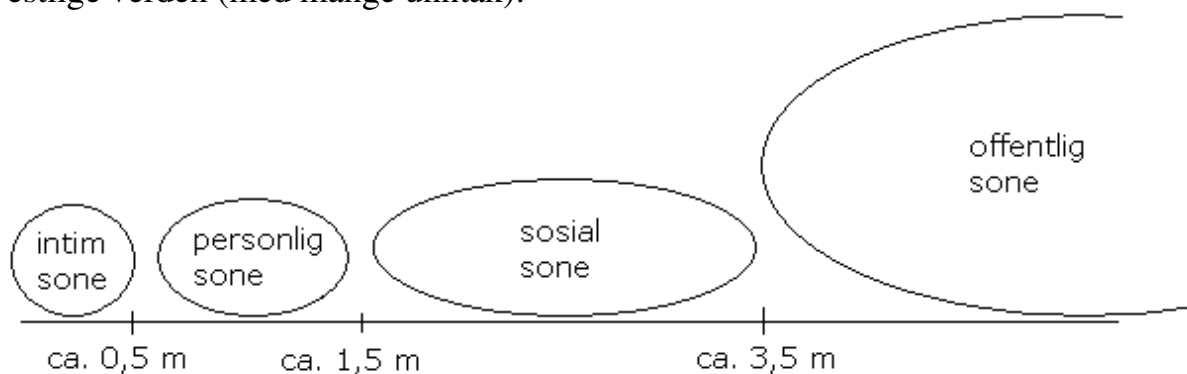
Forholdet mellom en person som betrakter et bilde (f.eks. A i figuren) og en person i bildet (f.eks. c i figuren) kan skape mange typer mening. Noen eksempler: “The difference between the oblique and the frontal angle is the difference between detachment and involvement. [...] The frontal angle says, as it were, ‘What you see here is part of our world, something we are involved with.’ The oblique angle says, ‘What you see here is not part of our world; it is their world, something we are not involved with.’ ” (Kress og Leeuwen 2000 s. 143) “The body of a represented participant may be angled away from the plane of the viewer, while his or her head and/or gaze may be turned towards it [...] – or vice versa. The result is a double message: ‘although I am not part of your world, I nevertheless make contact with you, from my own, different world’; or ‘although this person is part of our world, someone like you and me, we nevertheless offer his or her image to you as an object for dispassionate reflection.’ ” (Kress og Leeuwen 2000 s. 144)

Vi kan utlede mye om de menneskene vi ser i et bilde. Deres kropper, klær, ansiktsuttrykk, gester osv. spiller inn for hvordan vi oppfatter dem. Vi kan også anta mye om hva slags sosiale relasjoner det er mellom personene på et bilde og hvordan de kommuniserer med hverandre. Og vi kan – på grunnlag av egne erfaringer og historiske kunnskaper – danne oss forestillinger om personenes yrke, mentalitet, sinnsstemning osv.

Hvis “a represented participant is seen from a high angle, then the relation between the interactive participants (the producer of the image, and hence also the viewer) and the represented participants is depicted as one in which the interactive participant has power over the represented participant – the represented participant is seen from the point of view of power. If the represented participant is seen from a low angle, then the relation between the interactive and represented participants is depicted as one in which the represented participant has power over the interactive participant. If, finally, the picture is at eye level, then the point of view is one of equality and there is no power difference involved.” (Kress og Leeuwen 2000 s. 146) Personer kan dessuten være overdimensjonerte (monumentale) eller forminsketete.

Det er en “psykisk distanse” mellom personene på et bilde og betrakterne av bildet som kan synes kortere eller lengre enn den reelt er (Aumont 2005 s. 80). Det finnes også sosiale avstander som vi kan oppdage i et bilde, og som gjelder mellom betrakterne av et bilde. Vi gjør områder eller soner til “våre” i konkrete situasjoner. Hvis en person står foran en statue og skal ta et fotografi av den, vil mange oppfatte området mellom kameraet og statuen som fotografens område som man ikke bør tre inn i. I den tiden det tar å ta bildet, har fotografen en slags sosial rett til et visst område som er “reservert” for han eller henne (Salins 1992 s. 179). Hvis noen står foran et maleri i et galleri, vil mange unngå å gå eller stå mellom maleriet og betrakteren.

Mer generelt gjelder disse avstandsmålene for psykiske og fysiske avstander i den vestlige verden (med mange unntak):



“In principle the viewer can decide whether to see the object from close up or from a distance, frontally (hence with ‘involvement’) or from an oblique angle (hence with ‘detachment’); from above (hence from a position of power over the object) or from below (hence from a position in which the object has power over the viewer).” (Kress og Leeuwen 2000 s. 254)

“[A]ny image must either be a ‘demand’ or an ‘offer’ *and* select a certain size of frame *and* select a certain attitude.” (Kress og Leeuwen 2000 s. 153) “One can, and perhaps should, always ask, ‘Who could see this scene in this way?’, ‘Where would one have to be to see this scene in this way, and what sort of person would one have to be to occupy that space?’ ” (Kress og Leeuwen 2000 s. 149)

Noen bilder har tydelige rammer, andre ikke. “The absence of framing stresses group identity, its presence signifies individuality and differentiation.” (Kress og Leeuwen 2000 s. 215) Kress og Leeuwen skiller mellom disse tre kategoriene:

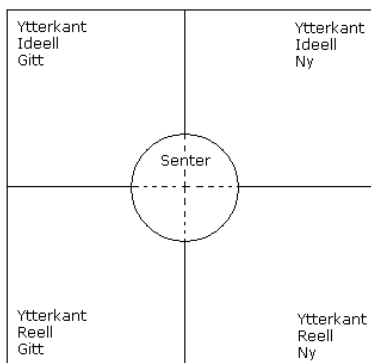
“Salience[:] The degree to which an element draws attention to itself, due to its size, its place in the foreground or its overlapping of other elements, its colour, its tonal values, its sharpness or definition, and other features.

Disconnection[:] The degree to which an element is visually separated from other elements through framelines, pictorial framing devices, empty space between elements, discontinuities of colour and shape, and other features.

Connection[:] The degree to which an element is visually joined to another element, through the absence of framing devices, through vectors and through continuities or similarities of colour, visual shape, etc.” (2000 s. 225)

Bildekomposisjon rommer også en rekke betydninger. Den italienske renessanse-kunstneren Michelangelo “in his famous painting *The Creation of Adam* on the ceiling of the Sistine Chapel, placed God on the right, in keeping with the new, humanistic spirit of the Renaissance. In this period God suddenly became New, and problematic. Generations of philosophers were to attempt to redefine Him in ways commensurate with the new science, and to try to prove His existence by the use of logic. In this picture the movement is no longer from God to ‘Man’, but from ‘Man’ to God. ‘Man’ reaches out, aspiring to divine status, and almost achieving it – but not quite.” (Kress og Leeuwen 2000 s. 189)

Kress og Leeuwen hevder at det følgende er en vanlig måte å organisere elementer på i et bilde. Det som er det gitte, selvfølgelig og/eller trygge, plasseres til venstre. Det nye, ukjente plasseres til høyre. Det åndelige plasseres høyt oppe i bildet, mens det ikke-åndelige (det fysiske, materielle) plasseres nede. Bildet har et sentrum, men altså også en sideordning (gitt – nytt ordnet horisontalt) og en underordning (ideelt – reelt ordnet vertikalt).



Figuren er hentet og oversatt fra Kress og Leeuwen 2000 s. 208

“The upper section tends to make some kind of emotive appeal and to show us ‘what might be’; the lower section tends to be more informative and practical, showing us ‘what is’. [...] The information value of top and bottom, then, can perhaps be summarized along the following lines. If, in a visual composition, some of the constituent elements are placed in the upper part, and other different elements in the lower part of the picture space or the page, then what has been placed on the top is presented as the Ideal, and what has been placed at the bottom is put forward as the Real.” (Kress og Leeuwen 2000 s. 193) Midten av bildet er

ofte et kompositorisk samlingspunkt, og det som plasseres i midten får vanligvis størst betydning. “A sense of permanence goes with the central position.” (Rudolf Arnheim sitert fra Kress og Leeuwen 2000 s. 203) “For something to be presented as Centre means that it is presented as the nucleus of the information to which all the other elements are in some sense subservient. The Margins are these ancillary, dependent elements.” (Kress og Leeuwen 2000 s. 206) Også “when the Centre is empty, it continues to exist *in absentia*” (s. 207).

“Thus this syntagm reveals a number of social facts: what is regarded as established and Given; what the cultural classification system is with respect to a certain feature; and whether the system is progressive or reactionary.” (Kress og Leeuwen 2000 s. 197)

Susanne Wehde hevder i boka *Typografisk kultur* (2000; på tysk) at dette er en generell regel:

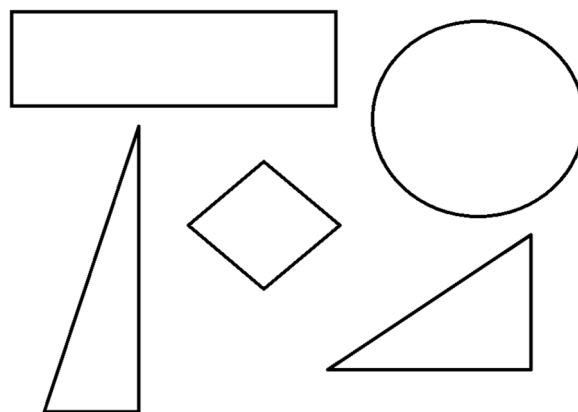
Til venstre:

passiv
innadvendt
subjekt
jeg
fortid

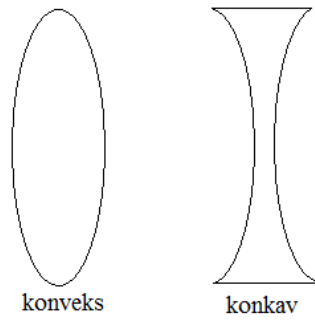
Til høyre:

aktiv
utadvendt
objekt
du
framtid

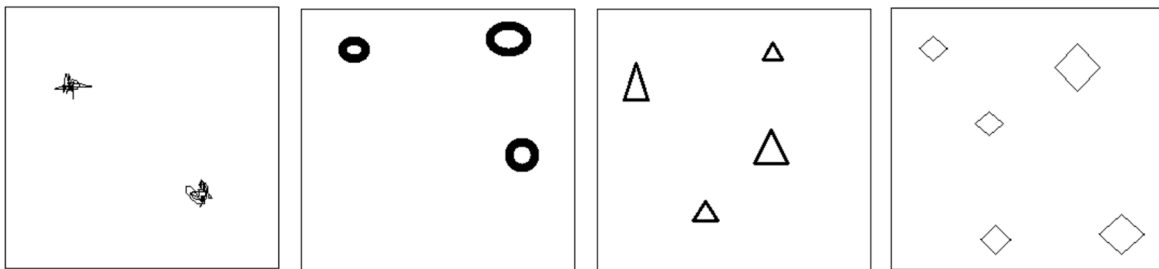
Former bærer også mening. “The square has associated to it dullness, honesty, straightness, and workman-like meaning; the triangle, action, conflict, tension; the circle, endlessness, warmth, protection. Shapes, then, by themselves, have the power to generate certain feelings and responses.” (Berger 1998 s. 53)



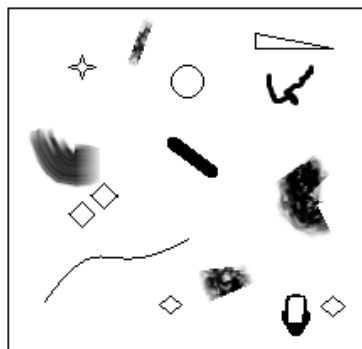
“Generally speaking, concavity is seen as receptive, nurturing, and feminine, while convexity is seen as masculine and aggressive. Concave seating arrangements in theaters, classrooms, and houses of worship tend to give the gathering a sense of participation and togetherness.” (Zakia 1997 s. 103)



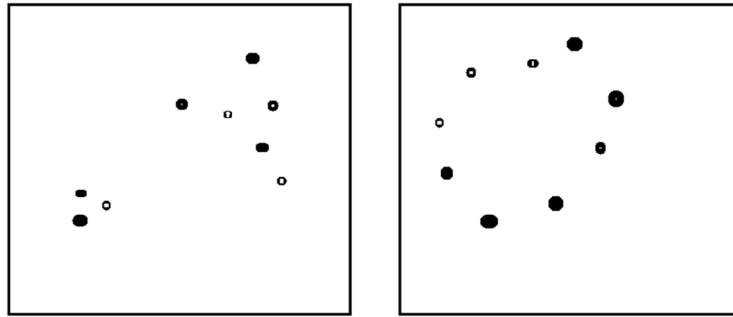
Bilder kan forteller historier eller vise noe statisk. Uansett hvor stillestående og lite dynamisk det vi ser på et bilder er, kan vi vanligvis ikke se alt på bildet samtidig. Blikket beveger seg, og vi ser bildets elementer i en rekkefølge. Synet “vandrer” over bildeflaten. Noe ses først, annet ses senere, for vi kan ikke holder en stor mengde komponenter i blikket samtidig. Vanligvis kan vi bare se 3-4 komponenter momentant/samtidig, med flere komponenter i bildet ser dem i en rekkefølge. Men avstanden mellom komponentene og hvor like eller forskjellige de er og hvor kraftig de er markert spiller også inn. I figuren nedenfor blir det stadig vanskelige å holde alle komponentene i blikket samtidig (fra to til fem komponenter):



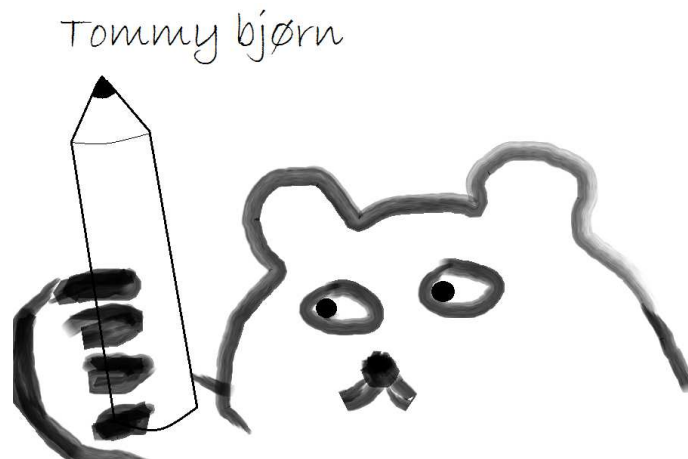
Her blir det umulig å se like konsentrert på alt samtidig:



Mennesker har en tendens til å se mønstre og fylle inn “manglende” deler for å kunne se figurer. Vi avslutter for vårt indre blikk det som er uavsluttet i bildene, dvs. fullstendigjør dem, for “the need to form closure is a basic perceptual need” (Zakia 1997 s. 124). I firkantene nedenfor vil mange se to trekantlignende figurer til venstre og en slags runding til høyre.



En vektor er en komponent som har en retning og en “kraft” (styrke, vekt, mengde). En utstrakt pekefinger fungerer som en vektor (Eco 1992 s. 71). Blikkretninger kan også fungere som vektorer ved at vi oppfatter blikket som peking mot noe. I tegningen nedenfor vil mange først se på bjørnen (dens hode og øyne), så følge bjørnens øyne til blyanten. Både øynene og blyanten fungerer som vektorer, og blyant-vektoren peker opp til skriften øverst i bildet.



Blikkretninger og pekende gjenstander skaper altså enten usynlige eller synlige linjer i et bilde, og disse linjene styrer oppmerksomheten og strukturerer bildet som helhet.

Linjer kan være omrisslinjer (som viser en form), retningsgivende linjer (f.eks. med vektor-funksjon) eller perspektivlinjer (som viser avstander og dybde). Linjer kan dessuten være ekspressive (uttrykke følelser, f.eks. aggresjon), dynamiske, harmoniske osv. De kan være buete, kantete, tydelige eller uklare, tynne eller tjukke, vertikale, horisontale eller diagonale, osv.

Fargedominansen i et bilde kan være varm (f.eks. med mye rødt), kald (f.eks. med mye blått), lys, mørk m.m. Det skilles dessuten mellom symbolske farger, naturalistiske farger og ekspressive farger. Fargene kan øke eller minke et inntrykk av harmoni eller disharmoni. Lyset i bildet kan fungere kontrastskapende,

stemningsskapende, naturalistisk beskrivende, psykologiserende, romskapende, form- og romopløsende m.m.

“Color add to the illusion – warm colors moving forward and cold colors receding.” (Zakia 1997 s. 144) “Every time the background of a color changes the color changes; it is an interdependent and interactive figure-ground relationship.” (Zakia 1997 s. 108)

Et bilde kan tolkes som didaktisk/belærende, informativt, stemningsskapende, samfunnskritisk, ideologisk, systembekreftende, underholdende osv. Bilder er mer eller mindre estetiske, og det brukes ulike teknikker for å oppnå estetiske effekter. Noen av disse teknikkene er svært gamle. I renessansen (1400- og 1500-tallet) var det “4 most famous techniques of painting, which could be called the prominent techniques apart from the perspective technique. Those are called the Four Canonical Painting Modes of the Renaissance.

1. Sfumato
2. Unione
3. Cangiante
4. Chiaroscuro

These techniques are important for their roles in enhancing the art of painting. [...]

1. Sfumato

[...] It is a renowned technique of using colors in a way to blur the clear hard lines and deliver a smooth picture. Thus, there won't be any hard lines in the painting, thus, creating a blurry effect at the edges. It was developed by Leonardo Da Vinci. The technique was a revolution and got its impressions on the mind of the seventeenth century artist Caravaggio. The bright colors get mild by the mixture of dark or white pigment. That's why a painting using Sfumato has a subtle consistency all over the painting. Any particular area doesn't strikes out on first glance, because there are no bright, eye-catching spots in the painting. Leonardo said about the technique that it aims to blur the hard lines of painting just like smoke in the air. You can't find a clear outline of smoke in open air. That's why the technique is also called “Leonardo's Smoke”. [...] This, no-hard-lines technique was used to describe the Mona Lisa and as her lips don't have clear lines, a human mind gets confused if she is smiling or not. That's the secret behind the secret smile.

2. Unione

Unione is very similar to Sfumato. It similarly emphasis the smooth transformation of colors without leaving a trace of hard lines. But the difference is about the intensity of the colors. When Sfumato focuses on smoothing colors by light or dark pigment which makes the painting lose the intense colors in it, Unione technique takes care about the intensity. It doesn't let lose the bright eye-soothing spots in the

painting which makes the picture more vibrant. That's the only significant difference between Sfumato and Unione. [...] The painting is from the inordinate oeuvre of renaissance artist Raphael. He was said to be a leading practitioner of the technique. [...] the painting consist plenty of bright and intense colors. [...]

3. Cangiante

Cangiante also focuses on transformation of colors from one to another. But, here the importance is on which colors are used instead the intensity of colors. In Sfumato and Unione, the weight was on the colors. The intensity of colors defined them apart. In Cangiante, it is all about replacing a color for another color. Like, if you use a dark color like red, brown or mauve or whichever fits in your picture for shadows instead of black, which usually represents shadows, then you are using the Cangiante technique. Cangiante gives the freedom of choices. You can use whichever color you like, no matter what the thing looks like in real world. [...] The Virgin Mary with the Apostles and Other Saints by Fra Angelico. The characters have shadows on their back as it would generally happen. But the bizarre thing here is the colors of shadows. [...] It is more about aesthetics than the factual details. [...] The technique is as old as Michelangelo as he was one of the prominent practitioner of the cangiante technique.

4. Chiaroscuro

Chiaroscuro is all about playing with lights and shadows. It is the intense representation of light and dark parts. [...] In a chiaroscuro painting, there is generally only one light-source which helps to keep the scene a balance between light and dark parts. The dark parts of the painting are shown almost black while the bright parts are generally very bright. Thus, the framing given by the dark parts to brighter parts of the painting make the viewer's mind automatically focus on the bright parts. [...] Chiaroscuro was heavily used by the renaissance artist Caravaggio. In fact, he used it so well, that his style of Chiaroscuro got its own name "Tenebrism". Tenebrism had more contrast than chiaroscuro and the darkness was more prominent." (<http://artpaintingartist.org/the-four-canonical-painting-modes-of-the-renaissance/>; lesedato 06.02.15)

Den franske semiotikeren Roland Barthes' termer "relais" og "ancrage" gjelder to ulike sammenhenger mellom bilde og ord (Barthes 1993 s. 1421) – avløsningsprinsippet og forankringsprinsippet. Det verbale kan fungere som "avløsende" ("relais"): Verbalteksten og bildet har da komplementært innhold, som f.eks. i vitsetegninger og tegneserier der vi må få med oss både verbalskrift og bilde for å forstå. Ved styring eller forankring ("ancrage") derimot, er bildet det primære, med en påfølgende verbaltekst som presiserende "gjentakelse". "Ancrage" fungerer som en kontroll ifølge Barthes, ved at det verbale undertrykker en lang rekke tolkningsmuligheter ved bildet (s. 1422). I avisfotografier og reklamer er det ofte et slikt underbyggende forhold mellom verbaltekst og bilde. I film er derimot oftest dialogen svært viktig og gir mye informasjon som ikke bildene gir ("relais").

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>