



ICONOGRAPHISK POST
NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING
NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY

NR 2, 2021

INNEHÅLL / CONTENTS

Förord / Editorial	3
<i>Eva Maija Viljo</i> <i>LABOR</i> – A Statue Group in the Monument to Alexander II in Helsinki	7
<i>Bo Vabne</i> Hieroglyfiskt i Stockholms slott omkring 1900	21
<i>Lena Liepe & Sara Ellis Nilsson</i> Medieval Iconography in the Digital Age: Creating a Database of the Cult of Saints in Medieval Sweden and Finland	45
<i>Bo Ossian Lindberg</i> † Om innehåll och utehåll i bilder	65
<i>Lars Berggren</i> Bo Ossian Lindberg – ikonograf och polyhistor 1937–2021 <i>in memoriam</i>	84

ICONOGRAPHISK POST • NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING
NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY NR 2, 2021. ISSN 2323-5586
PP. 65–85.

Bo Ossian Lindberg (1937–2021)

Professor emer. in Art History, Åbo Akademi University, Finland

Om innehåll och utehåll i bilder

About content and ‘extent’ in pictures

Abstract: Despite the criticism levelled at it over the years, it is difficult to imagine a better tool for interpreting the meaning of images than Erwin Panofsky’s iconographic-
iconological method. However, it is far from infallible. Above all, one tends, like
Panofsky himself, to equate the results of interpretation with the content of the im-
age (“intrinsic meaning or content”). But the meaning of an image is not synonymous
with its content. Only that part of its meaning visible to the viewer can be described as
content, the rest is added by the viewer in the interpretation process. The meaning of
most images is actually inaccessible to pure observation. To denote those aspects of an
image that are not included in the work but which reside only in the viewer’s head, the
term ‘extent’ (Swedish: ‘utehåll’) is introduced, i.e. something that changes with time,
place, culture and prior knowledge. The article illustrates the consequences of not dis-
tinguishing between what can actually be seen in images and what the viewer brings
to them. It concludes with a critical examination of Panofsky’s own interpretation of
Michelangelo’s Moses in S. Pietro in Vincoli.

Keywords: Meaning of Images, Content, ‘Extent’, Iconography, Iconology, Interpreta-
tion, Erwin Panofsky, Michelangelo’s Moses



Fig. 1. Rafael, Transfigurationen, 1518–1520. Olja på pannå, 410 x 270 cm. Pinacoteca Vaticana, Rom. Foto Wikimedia Commons (CC BY).

Raphael, *The Transfiguration*, 1518–1520. Oil on panel, 410 x 270 cm. Pinacoteca Vaticana, Rome.

Om innehåll och utehåll i bilder

Bo Ossian Lindberg¹

Om rätt och fel i bildtolkning

I vissa kretsar har det varit på modet att anse att det inte finns någon ”riktig” tolkning av en bild. Men minsta eftertanke visar det orimliga i en sådan attityd. När studerande i konstvetenskap sätts att analysera motivet i Rafaels *Trasfigurazione* (fig. 1) händer det ofta att de föreslår *Jesu uppståndelse* eller *Himmelsfärden*. Även om en sådan tolkning vid första påseendet förefaller fullt rimlig är den inte desto mindre helt klart felaktig. Motivet är Kristi förklaring. En jämförelse med beskrivningen av *Kristi förklaring* hos Lukas (9: 28–35, se även Matt. 17:1, Mark. 9:2) förklarar alla detaljer i målningarna: Jesus på berget, hans upplyftande i en molnsky, hans vita kläder, uppenbarelsen av Mose och Elias vid hans sida, de tre lärjungarna Johannes, Petrus och Jakob på marken under honom. I Rafaels målning syns dessutom nedanför berget de övriga nio lärjungarna, som i Jesu frånvaro misslyckas med att bota en fallandesjuk pojke. Lukas (9: 37–43) beskriver denna scen. Nya testamentets skildringar av himmelsfärden passar inte ihop med bilderna (Mark. 16:19, Luk. 24:50, Apg. 1:9). Vad uppståndelsen angår, finns det ingen beskrivning av den i evangelierna, men eftersom ingen av Jesu lärjungar bevitnade uppståndelsen, återges de inte i de få bilder av uppståndelsen som är kända.

Det kan också finnas bilder som har en riktig tolkning som inte är tillgänglig



Fig. 2. Jan van Eyck, Ghent-altaret, detalj med Guds ansikte, 1432. Olja på pannå, altarpolyptikens höjd 412 cm. Sint-Baafs Kathedraal, Gent. Foto Wikimedia Commons (CC BY).

Jan van Eyck, *The Ghent altarpiece*, detail of the upper register's central panel, showing God's face, 1432. Oil on panel, total height of the altar polyptych 412 cm. Saint Bavo's Cathedral, Ghent.

för oss, oavsett om orsaken är bildens dåliga bevaringstillstånd eller källmaterialets otillräcklighet. Bilder kan också uppsåtligt ha gjorts obegripliga eller dubbel- eller mångtydiga. Exempelvis reklamaffischer och offentliga monument är ofta avsedda att avläsas olika av olika publiksegment.²

Det finns alltså riktiga och oriktiga identifikationer av bilders motiv. Eftersom en förutsättning för varje tolkning är identifikationen av motivet, är det klart att också djuptolkningar kan vara riktiga eller oriktiga. Men därmed är det inte sagt att varje bild måste ha en, och endast en, riktig tolkning. Gud på tronen i bröderna van Eycks Ghent-altare (fig. 2) ser ut som en Kristus, men beskrivs i samtida källor som Gud fader. Bägge identifikationerna kan vara riktiga. Enligt Johannes har ingen någonsin sett Gud Fader (Joh. 1:18), denne är till sitt väsen osynlig, men Sonen är synlig och har kungjort vem Gud är. Fadern kan inte ses annat än i form av Sonen. Alltså kan man säga att Gud i Ghent-altaret

är Fadern men *ser ut* som Sonen. Ännu en möjlighet finns. Gud har tre kronor och tredelad gloria: Alltså är han den Heliga Treenigheten, Fadern, Sonen och den Helige Ande i en gestalt. Vi har alltså tre möjliga tolkningar: figuren är Fadern, han är Sonen eller han är den Heliga Treenigheten. Alla tre tolkningarna kan vara sanna samtidigt; de står inte i strid med varandra och alla överensstämmer med den katolska tron. De tre personerna är ju en enda Gud, och var och en av personerna är hela Gud.

Innehåll och utehåll

I Erwin Panofskys *Studies in Iconology* (1939, 1962, 1972) nämner han som föremål för den ikonologiska interpretationen "intrinsic meaning or content".³ Här ligger han snubblande nära att likställa tolkningens resultat med bildens innehåll. Men bildens betydelse är inte liktydig med dess innehåll. Endast den del av betydelsen som ligger synlig i bilden kan betecknas som innehåll. Jämför med ett glas vatten: endast det vatten som finns i glaset betecknar vi som innehåll i glaset, inte vatten utanför i brunnar och vattenledningar.

Betydelsen av de flesta bilder är faktiskt oåtkomlig för rent betraktande, eftersom den inte innehålls i bilden. Den första som påpekade detta var Abbé du Bos 1719 i *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*.⁴ I en målning föreställande Cornelia som varnar Julius Caesar att han snart kommer att bli mördad, kan penseln enligt du Bos återge de avbildades känslor (*les sentiments*) – men den saknar förmåga att visa vad huvudpersonerna tänker eller säger. Han kunde ha tillagt att det inte ens syns vad de avbildade personerna heter eller vilken den avbildade händelsen är. Betraktaren måste känna till dem på förhand. I annat fall blir det en uppgift för ikonografen att spåra upp de texter som ger information om bildens motiv.

Panofsky tycks anse att resultatet av hans ikonografisk-ikonologiska metod är en formulering i ord av bildens innehåll ("content"). Problemet är att tolkningen normalt resulterar i formuleringar av sådant som inte syns i bilden och därför inte innehålls i den. Vad Panofsky förbiser är att i en bild av Julius Caesar saknas Julius Caesar. Caesar kan aldrig höra till innehållet i den bild som föreställer honom. Motivet ligger alltid utanför bilden.

De flesta av oss finner det svårt att föreställa sig att motivet ligger utanför bilden. Utan att tänka efter tycker vi att motivet ligger i bilden. Det är inte möjligt att här slutgiltigt utreda frågan, men det bör påpekas att bilden gör

det avbildade närvarande för oss, på ett sätt som texten inte gör. Bilden gör det avbildade så närvarande, att vi betvivlar René Magrittes text ”Detta är inte en pipa” (*Ceci n'est pas une pipe*, fig. 3) på en målning som föreställer en pipa. För vi se ett fotografi av en nära anhörig säger vi att det är denna, inte att det är pigmentkorn arrangerade i en gelatinhinna på papper, så att en gestalt lik denna släkting framträder för vår varseblivning.

För att förstå detta kan man använda termen *utehåll* som motsats till *innehåll*. Vissa kritiker har anmärkt att termen är obehövlig, eftersom det redan finns termer som *bakgrund* eller *kontext*.⁵ Men med utehåll avses här inte kontext, utan endast den del av kontexten som är nödvändig för att betraktaren skall kunna identifiera motivet. Termen diskriminerar alltså mellan den del av kontexten som behövs för en ikonografisk bestämning av motivet och den kontext som kan vara intressant för en ikonologisk tolkning. Det är nödvändigt att särskilja det som finns i bilden som synligt innehåll, det som finns utanför



Fig. 3. René Magritte, La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe), 1928. Olja på duk/Oil on canvas, 62,2 x 81 cm. Efter Louisiana Revy, René Magritte, 24. årg. nr 2, okt 1983, s.10.



Fig. 4. Adolf Hitler. Tuschteckning/ink drawing by Bo Ossian Lindberg, 2005. Privat ägo.

bilden, i betraktarens medvetande, och det som finns utanför bilden i samhället och i den historiska bakgrunden. När det gäller ikonografisk–ikonologisk analys fungerar begreppsparet innehåll–utehåll därför väsentligt bättre än de vanligtvis använda: text–kontext och denotation–konnotation.

Utehållet är alltså det som finns i betraktarens medvetande och som är nödvändigt för att identifiera motivet. För att känna igen en bild som ett porträtt av Hitler måste betraktaren ha en föreställning om hur Hitler såg ut – och det räcker med några få penn- eller penseldrag för att vi med automatik skall fylla i resten (fig. 4). I vår kulturkrets är det vanligt med sådan kunskap. Men ställd inför en bild från en främmande kultur kan betraktaren sakna kunskap om utehållet. I dylika fall blir det en uppgift för den ikonografiska forskningen att rekonstruera utehållet. Att rekonstruera övrig kontext hör emellertid till ikonologin. Utehållet är någonting så självklart och så ytligt att vi oftast inte märker det. Därför är det nödvändigt att ha ett namn på det.

En bilds betydelse kan vara avsedd av konstnären och/eller uppdragsgivaren, men den kan också vara oavsedd av dem. Betydelse kan finnas både i bilden och utanför den och det kan vara nödvändigt att känna till betydelsebärare utanför bilden för att förstå vad den handlar om. Betydelse kan också bli tillagd bilden av betraktarna, enskilt eller kollektivt. Ett exempel ger *Pasquino*, en fragmentariskt bevarad antik skulpturgrupp i Rom (fig. 5).⁶ Den har föreställt en soldat som släpar en sårad eller död kamrat från slagfältet. I dag återstår så lite av gruppen att de flesta betraktare inte ens märker den andra figuren. Den



Fig. 5. Pasquino. Fragmentariskt bevarad antik staty i Rom. Kopparstick i Antonio Lafrery, *Speculum Romanae Magnificentiae*, Rom 1550.

Pasquino. *Fragmentary preserved antique statue in Rome. Copperplate engraving in Antonio Lafrery, Speculum Romanae Magnificentiae, Rome 1550.*

ursprungliga ikonografin kan vara en episod i det trojanska kriget, som skildras i *Iliaden*: Akilles med Patroklos' lik. Strax efter år 1500 började romarna sätta upp anonyma lappar på statyn med kritik av det påvliga styret, oftast vitsigt och epigrammatiskt utformad. Om påvens säkerhetspolis förhörde någon om vem som hade satt ett förgräpligt yttrande i omlopp, kunde han svara: *Pasquino*. Så kallades nämligen figuren. Redan Leo X (1513–1521) lät sätta vakt vid *Pasquino* för att hindra uppsättande av nya lappar, men då kom lapparna upp på en massa andra skulptur- och arkitekturfragment, tills staden hade en armé av talande statyer. Pasquino fick nu en ny betydelse, som symbol för yttrandefrihet, en betydelse som han har behållit genom seklen. Ordet *pasquinad* har införts i de flesta språk.

Att sådana processer kan gå mycket snabbt visar vad som hände den uppburne fotbollsspelaren Zlatan Ibrahimovićs staty i Malmö. När det blev känt att denne köpt in sig i ett konkurrerande fotbollslag förvandlades bilden av honom bokstavligen över en natt, från den lokala fotbollsklubbens och fansens stora hjälte och förebild till den av en svekfull och föraktad förrädare. Statyn utsattes omedelbart för en serie attentat och störtades slutligen från sin piedestal (fig. 6).⁷

Det är ett misstag att uppfatta dylika tillagda betydelseförändringar som oegentliga. De är av största intresse mänskligt, politiskt, konstvetenskapligt och mentalitetshistoriskt. Ikonografin och ikonologin skall också befatta sig med de betydelser som publiken har lagt in i bilderna. Tänk på det kultiska bruket av heliga bilder! Fromma läppar och händer nöter bort fötterna på Petrus och Maria, bilderna och deras omgivningar pryds med gåvor, den undergörande

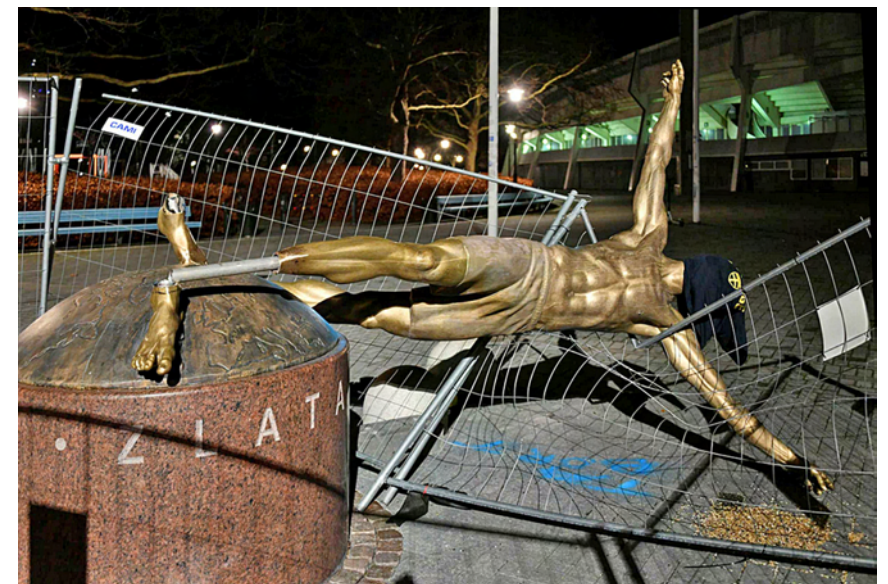


Fig. 6. Monumentet över Zlatan Ibrahimović, utfört av Peter Linde och invigt på Stadiontorget i Malmö 8/10 2019. Statyn avsågad och omkullvält 5/1 2020. Foto Sydsvenskan, Patrick Persson.

The monument to Zlatan Ibrahimović, by Peter Linde, inaugurated on Stadiontorget in Malmö 8/10 2019. The statue was sawn off at the ankles and toppled from its pedestal 5/1 2020.

bambinon i Aracoeli-kyrkan i Rom iförs präktiga kläder och hålls så uppstaf-ferad och skinande att det är svårt att tro att den är gjord på 1400-talet. Undergörande ikoner hedras genom att höljas i *rizzor*, d.v.s. en skyddande ”kläd-sel” av silver eller guld. Men det händer att fromma brukare tänder ett ljus för nära ikonerna, så att ytan sveds och svärtas. Fromheten kan alltså ändra bildens utseende. Bruket av bilden behöver emellertid inte framkalla synliga spår. Vi laddar foton av våra kärestor, barn och barnbarn med kärlek och tillgivenhet. Dessa känslor utgör ett i bilden osynligt utehåll, men är orsaken till att bilden har kommit till och förvaras skyddad mot åverkan. Försummande av dylika aspekter gör bilderna och deras bruk obegripliga för oss. De flesta människor är ointresserade av porträtt som föreställer okända personer, eftersom de inte kan få kontakt med det osynliga utehållet.

Bild och text

Bildtolkning på den ikonografiska nivån kräver enligt Panofsky ”knowledge of literary sources”.⁸ Man måste emellertid besinna att en bild kan visa sin betydelse för en betraktare som inte känner till den bakomliggande texten. Man kan då säga att texten har blivit synliggjord i bilden. I så fall är kännedom om den bakomliggande litterära källan inte nödvändig för tolkningen – även om den kan fördjupa bildupplevelsen och vara intressant ur vetenskaplig synpunkt. Ibland måste vi klara oss utan texten av den enkla anledningen att den har gått oåterkalleligen förlorad. Problemet blir då att utifrån en bevarad bild rekonstruera den förlorade litterära källan.

I många fall har det aldrig funnits någon text bakom bilden. Giorgio Vasari (1511–1574) beskriver Giorgiones (eg. Giorgio da Castelfranco, ca 1478–1510) sedan länge förlorade fresker i Fondaco de’ Tedeschi i Venedig. Målaren hade där målat figurer och historier ur sin egen fantasi, utan att det gick att tyda dem som framställningar av några kända personers historia, vare sig antika eller moderna.⁹ Det är kanske dags att sluta upp att försöka hitta en litterär förlaga till Giorgiones bevarade *Åskvädret* (fig. 7), och räkna med möjligheten att också det motivet är hämtat ur konstnärens fantasi. Många försök har gjorts att hitta en text som förklarar målningen. Enligt H.W. och A.F. Janson är ”the most persuasive” förslaget att figurerna på bilden är Adam och Eva med den nyfödde Kain.¹⁰ Adam skulle då vara iförd en samtida venetiansk dräkt, och istället för Edens lustgård ser vi i bakgrunden en venetiansk stad med en kupolbyggnad



Fig. 7. Giorgione, Åskvädret, ca 1505. Olja på duk, 92 x 72 cm. Galleria dell' Accademia, Venedig. Foto Wikimedia Commons (CC BY).

Giorgione, The Tempest, c. 1505. Oil on canvas, 92 x 72 cm. Galleria dell' Accademia, Venice.

och omgivande antika ruiner. Om detta skall föreställa de första människorna, före civilisationens begynnelse, måste man konstatera att målaren har gjort sitt bästa för att vilseleda betraktaren när det gäller motivet.

Det verkar också som om det bland Hieronymus Boschs motiv finns åtskil-liga som han själv har hittat på. De konsthistoriker – t.ex. Charles de Tolnay

– som tolkar *Gårdfarihandlaren* (fig. 8) som den förlorade sonen, föreslår ett motiv som står i strid med vad vi ser i bilden.¹¹ Hos Lukas (15: 12–32) kan vi läsa om den förlorade sonen: han sliter ont som svinaherde i främmande land, går utblottad hem, tas emot med öppna armar av sin far, som slaktar den gödda kalven för att fira hans återkomst. Men mannen i bilden är en gårdfarihandlare med varulagret i en ränsel på ryggen. Han har inte vaktat den magra suggan med griskultingarna i bakgrunden, för den utmärklade vakthunden skäller på honom som på en förbipasserande, och vägen han går på sträcker sig från utanför vänstra bildkanten till högermarginalen, där den kröker sig inåt i bilden. Han har en penningpung, försedd med varnande bjällror och skyddad av en kniv med trasig slida. Han är illa klädd, affärerna går dåligt, men han är inte medellös. Han är på väg till en grind bakom vilken vägen leder vidare mot en avrättningsplats i fjärran. Gårdfarihandlaren kommer aldrig att finna någon välkomnande fadersfamn. Efter ett liv i umbäranden och faror väntar honom galgen. Världen omkring honom är fylld av ondska och dårskap: dynghögen ligger mitt framför ingången till den förfallna bordellen, som av skylten att döma kallas ”Den vita svanen”. Ugglan lurar på talgoxen i trädet. Någon har stängt grinden om kon, men försummat att inhägna betesmarken.

Vi skall alltså fortsätta med att forska efter de texter som bilder återgår på. Ofta hittar man en text som kan förklara bildmotivet. Men vi måste räkna med att dessa texter ibland kan ha gått förlorade, förvanskats, eller aldrig har funnits. Och vi skall inte försumma att omsorgsfullt tolka alla betydelser och berättelser som syns i bilden. Den text som vi har funnit måste stämma överens med utseendet på den bild vi analyserar ikonografiskt.

Panofsky och Michelangelos Mose

För ikonologisk interpretation krävs enligt Panofsky ”synthetic intuition (familiarity with the essential tendencies of the human mind) conditioned by personal psychology and *Weltanschauung*”.¹² Till och med målningar som ytligt sett verkar sakna varje ikonologisk dimension, visar sig vid närmare granskning ha en koppling till psykologi och världsåskådning. Landskapsmåleriets dominans under 1800-talet hänger å ena sidan samman med den av nationalismen odlade kärleken till hembygdens natur, å den andra med den nostalgi som den av industrialismen alstrade miljöförstörelsen väckte. Hembygdskänsla och fosterländskhet kan betecknas som ”essential tendencies of the human mind”,



Fig. 8. Hieronymus Bosch, Gårdfarihandlaren, ca 1510. Olja på pannå, diam. 71,5 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Wikimedia Commons (CC BY 2.0)

Hieronymus Bosch, The Pedlar, c. 1510. Oil on panel, diam. 71,5 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

likaså mänskliga reaktioner på industrialismens framväxt. Men alldeles särskilt lämpar sig den ikonografisk-ikonologiska interpretationen för den italienska och italienskpåverkade historieberättande konsten från senmedeltiden, renässansen och barocken.

Låt oss se hur Panofsky själv behandlar Michelangelos *Mose*, utförd ca 1513–1515 som en del av påven Julius II:s gravmonument (fig. 9, 10). Först måste man fråga sig om Mosestatyn är en *ancona* eller en *istoria*, det vill säga framställs



Fig. 9. Michelangelo, Julius II:s gravmonument, 1505–1545. San Pietro in Vincoli, Rom. Foto Lars Berggren 2016.

Michelangelo, the Tomb of Pope Julius II, 1505–1545. S. Pietro in Vincoli, Rome.



Fig. 10. Michelangelo, Mose, 1513–1515. Marmor/marble, h. 250 cm. S. Pietro in Vincoli, Rom. Wikimedia Commons, I. Sailko (CC BY-SA 3.0).

Mose vid en obestämd tidpunkt eller vid ett visst moment i en berättelse? Om det senare är fallet, vilket tillfälle har Michelangelo valt?

De flesta kommentatorer är ense om att bilden är en *istoria*. Men det finns olika uppfattningar om vilken historia statyn återger. Guiderna i San Pietro in Vincoli i Rom, där Mose är uppställd, brukar berätta hur Mose kommer ned från Sinais berg med lagtavlor under armen, ser att Israels barn under hans frånvaro har avfallit från Herren, gjort sig en avgud i form av en guldkalv och dansar nakna kring den. Han ser sig vredgad över axeln på de trolösa israeliterna och griper i besinningslöst raseri efter Guds lagtavlor för att kasta dem i marken (2 Mos. 32: 19) – ”after having first sat down”, påpekar Panofsky, i insikt om att det är psykologiskt orimligt att en människa sätter sig ned omedelbart innan han i vredesmod slår sönder Guds lagtavlor.¹³ Det är klart att bilden inte visar Mose betraktande israeliternas dans kring Guldkalven.



Fig. 11. Michelangelo, Mose.
Wikimedia Commons,
Jörg Bittner (CC BY 3.0).

Ett trovärdigare scenario är detta: Mose har redan slagit sönder det första paret stentavlor. Han har därefter fått bekväma sig till att hugga ut två nya stentavlor och klättra upp på berget en andra gång. På de första lagtavlorna hade Gud med egen hand ristat in budorden, men nu måste Mose själv hugga in dem på de nya tavlorna – ingenting finns ännu inskrivet på de tavlor som han håller under armen. Han ser Gud stiga ned i en molnsky och ”ställa sig nära honom” (2 Mos. 34:5), fingrar nervöst på sitt skägg och ser sig om med uppspärrad blick och överväldigad uppsyn. Han gör sig beredd att teckna upp lagen på de nya tavlorna efter Guds diktamen. Den ikonografiska analysen visar att motivet är 2 Mos. 34: 5 och/eller 27, *inte* 2 Mos. 32:19.¹⁴

Mose var på berget i fyrtio dagar och fyrtio nätter. Han varken åt eller drack, utan hölls vid liv av Guds kraft, något som också påverkade hans utseende (2 Mos. 34: 28). När han hade kommit ned igen, tyckte israeliterna att hans an-

sikte var hemskt att se, och bad honom dölja det under en duk, som han behöll tills ansiktet hade blivit normalt igen. Enligt *Versio Vulgata* från år 405 var det hornen i pannan som störde, enligt nyare biblar den starka glansen av Guds härlighet.

Michelangelo har försett Mose med horn (fig. 11), de var i äldre tid Moses normala attribut. Dessa märkliga utväxter härrör från ett översättningsfel i *Vulgata* (2 Mos. 34: 29), den av kyrkofadern Hieronymus verkställda latinska bibelöversättningen, som fram till 1979 var katolicismens officiella Bibel. Det hebreiska ordet ”*qrn*” kan tydas antingen som horn eller som ljus.¹⁵ Texten lyder enligt *Vulgata*: ”*Cumque descenderet Moyses de monte Sinai ... ignorabat quod cornuta esset facies sua ex consortio sermonis Domini*” (2 Mos. 34:29). Protestantiska biblar, som 1917 års svenska, skriver att Mose ”visste icke att hans ansiktes hy hade blivit strålande av att han hade talat med Honom”. Den bibelversion som gällde för Michelangelo var *Vulgata*, och därför försåg han sin Mose med horn. Men han visste också att Mose var en visionär, en som kunde se Gud, och att Moses ansikte lyste av återskenet av Guds strålgans.

Panofskys uppsats i *Studies in Iconology* heter ”The Neoplatonic Movement and Michelangelo”. Den nyplatoniska – men flagrant antiplatoniska – idén om att det gudomliga nedstiger i skapelsen och meddelar sig med människorna i visioner och drömmar, får Panofsky att tolka Mose som en nyplatonisk visionär. Han ignorerar däremot Vasaris samtida vittnesmål om Mosestatyn.¹⁶ Vasari skriver att Moses ansikte

... ha certo aria di vero santo e terribilissimo principe, pare che mentre lo guardi, habbia voglia di chiedergli il velo per coprirlgli la faccia, tanto splendida e tanto lucida appare altrui, ed ha sì bene ritratto nel marmo la divinità che Dio haveva messo nel santissimo volto.”

[... har ett visst uttryck av sant helgon och respektingivande furste, så att när man betraktar honom, vill man be honom att med en duk täcka ansiktet, så strålande och så lysande tycks det en, och så väl har han [Michelangelo] i marmorn avbildat den gudomlighet som Gud har förlänat det heliga ansiktet.]

Med all sannolikhet visste således Michelangelo och hans samtida att Moses ansikte blev lysande av att han hade sett Gud, trots att det i deras Gamla testamente istället stod att det blev behornat.

Nu har vi att besvara en fråga som Panofsky aldrig ställde sig: var hade det tidiga femtonhundratalets människor lärt sig att Moses ansikte blev strålande?

Svaret finns i Paulus' brev till korintierna (2 Kor. 3: 7–18). Där citerar han 2 Mos. 34: 29, och översätter korrekt ”*qrn*” som ljus (hans hebreiska var alltså bättre än Hieronymus') och skriver att israeliterna hängde en duk över Moses huvud, för att de inte tålde att se hans ansiktets strålgans – ja, ”ännu i denna dag hänger den slöjan kvar när det gamla förbundets skrifter [om Mose] läses upp, och den lyfts inte bort eftersom det är genom Kristus den försvinner”.

Paulus fortsätter: ”Men vi alla som med ohöljt ansikte återspegla Herrens härlighet, vi förvandlas till hans avbilder” (2 Kor. 3: 18). I *Vulgatas* version återges passagen som: ”*Nos vero omnes, revelata facie gloriam Domini specularantes, in eandem imaginem transformamur*”. I sin kommentar till just detta citat skriver kyrkofadern Irenaeus (ca 130–202) att syftet med Guds mänskoblivande är mänskosläktets frälsning: Genom att Gud gör sig lik oss blir vi lika Gud.¹⁷ Vad Michelangelo avbildar i sin Mose är inte en nyplatonisk visionär, utan en siare som bevittnar det centrala mysteriet i kristendomen, inkarnationen: ”Och Ordet vart kött och tog sin boning ibland oss” (Joh. 1: 14). Eftersom Gud fader är osynlig, är enligt den katolska uppfattningen alla gudauppenbarelsen i Gamla Testamentet visioner av Gud sonen, som är synlig. Det är alltså Kristus som på Sinai visar sig för Mose, och det är Kristi härlighet som återspeglas i Moses ansikte. På samma sätt återspeglar varje enskild kristen Guds strålgans. Drömmen om enhet mellan Gud och människa kan med fog kallas en ”essential tendency of the human mind”. Panofsky har i sin ikonografiska analys korrekt identifierat motivet som Mose för andra gången på Sinai.¹⁸ Men i sin ikonologiska syntes har han gått över ån efter vatten, och hittat en nyplatonisk siare, trots att bevismaterialet tyder på en kristen visionär som återspeglar Kristi strålgans.

Enligt Platon (428–348) är det omöjligt att från fenomenvärlden få kontakt med idévärlden. Eftersom bildkonsten grundar sig på och avbildar fenomenvärldens utseende ligger den ännu längre från idévärlden än fenomenvärlden, och måste förkastas. I Platons idealstat får det varken finnas bildkonstnärer eller diktare, de är alla taskspelare och lögnare. Men enligt nyplatonismen kunde konst och dikt överbrygga skillnaden mellan fenomenvärlden och idévärlden, den senare uppfattad som ett andligt rike. Redan den antika nyplatonismen hos Plotinos (204–270) och Porfyrios (233–304) har absorberat idéer som står kristendomen nära, särskilt föreställningen att det eviga (idévärlden) via under varandra ordnade makter nedstiger till de dödliga i drömmar, visioner – och konstverk. Kyrkofäderna, särskilt Augustinus (354–430), ville harmonisera Pla-

tons filosofi med kristendomen, och byggde då på Plotinos. Under medeltiden dominerade intresset för Aristoteles, men platonismen levde vidare som en underström.

Vid mitten av 1400-talet ökade åter intresset för Platon. Marsilio Ficino (1433–1499) grundade i Firenze en informell sammanslutning, kallad den Platonska akademien (*Accademia platonica*), sponsrad av Cosimo ”il Vecchio” de' Medici (1389–1464). Ficino översatte både Platon och Plotinos till latin. Han framhöll överensstämmelsen mellan Platons filosofi, omtolkad enligt Plotinos, och en renlärig katolicism – till yttermera visso var Ficino prästvigd, precis som den samtida Nicolaus Cusanus (1401–1464), nyplatonisk filosof och katolsk kardinal, presbyter vid San Pietro in Vincoli, den kyrka där Michelangelo senare ställde upp sin Mose.

I över tusen år hade nyplatonismen gjorts alltmera lik kristendomen. Det är sällan som skillnaderna mellan dem syns i bild. I varje fall kan man inte, som Panofsky gör, betrakta visioner i sig som nyplatoniska. Både kristendomen och judendomen är uppenbarade religioner, och kärnan i sådana är gudsuppenbarelsen. I Michelangelos Mose förefaller det klart att hans ansikte återspeglar Kristi strålgans. Uppenbarelsen är alltså specifikt kristen. Att Michelangelo växte upp i Lorenzo il Magnifico (de' Medici, 1449–1492) hem, i ungdomen hade träffat Marsilio Ficino och i sina dikter visar bekantskap med nyplatonisk filosofi, är irrelevant för tolkningen av Mosestatyn. Ingen nyplatonism syns i Michelangelos Mose, den tillhör inte statyns innehåll. Den hör inte heller till dess utehåll; betraktaren behöver inte känna till nyplatonismen för att förstå vad skulpturen handlar om.

Noter

- 1 Termen ”utehåll” lanserades i Lindberg 1993, 4–11 och utvecklades därefter i dialog med kollegerna i Åbo. Artikeln är en för ICO redigerad och uppdaterad version av ett kompendium för studerande i konstvetenskap vid Åbo Akademi. Lindberg påbörjade själv arbetet, som efter hans frånfälle slutfördes av redaktionen; bl.a. infogades noter och litteraturförteckning; bilder framtoogs och bearbetades.
- 2 Ett bra exempel är monumentet till Giordano Bruno, rest i Rom 1889, som beroende av betraktarens tro, politiska tillhörighet, förkunskaper och socio-ekonomiska status kan avläsas på en rad olika sätt: som hyllning av en tankefrihetens martyr eller en stor filosof och vetenskapsman; som kättare och antiklerikal styrkedemonstration, m.m. Se Berggren 1991, *passim*.
- 3 Panofsky 1939, 14–15. Ett tolkningschema liknande Panofskys föreslår emellertid Josef Strzygowski redan 1923 och 1931 föreslog G. J. Hoogewerff att ikonografi skall förhålla sig till ikonologi som geografi till geologi eller etnografi till etnologi. De förra beskriver fakta och ytfenomen, de senare förklarar ytfenomenen genom att studera de krafter som har frambragt dem. Inte i någon av sina böcker nämner Panofsky Hoogewerffs förslag, men i *Meaning in the Visual Arts* (1939) lägger han fram sin metod som kommer Hoogewerffs mycket nära.
- 4 du Bos 1733, 81–82.
- 5 Termen ”utehåll” diskuteras bl.a. i von Bonsdorff 2003, 15–19.
- 6 Se Haskell & Penny 1981.
- 7 Berggren 2019, 60–83.
- 8 Panofsky 1939, 14–15.
- 9 Giorgio Vasari 1568, del III, vol. I, 14.
- 10 Janson 2001, 478 f.
- 11 Tolnay 1966, 369.
- 12 Panofsky 1939, 14–15.
- 13 Panofsky 1939, 193.
- 14 Huruvida Mose kunde se Guds ansikte är omdebatterat. Bibeltexterna är motstridiga. I 2 Mos 33:11 står det att ”Herren talade med Mose, ansikte mot ansikte, såsom en man talar med sin vän”, och sak samma konstateras i 5 Mos 34:10. Ett par verser längre fram står det i de gamla översättningarna ”Mitt ansikte warder gåendes, dermed will jag leda dig” (och i vulgatan används ”facies”) – vilket borde betyda att ansiktet kunde ses. Men ytterligare ett par verser längre fram heter det att ”Mitt ansikte kan du dock icke få se, ty ingen människa kan se mig och leva” (33:20) – och i sista versen (33:23) står det ”men mitt ansikte kan ingen se”. Motsättningen ligger alltså i själva bibeltexten. Redaktionens anmärkning.
- 15 Ruth Mellinkoff, 1970. Se även Elon Gilads artikel ”Why even some Jews once believed Moses had Horns” i *Haaretz* 27/3 2018 (läst av red. 3/10 2021).

- 16 Giorgio Vasari 1568, del III, vol. II, 727.
- 17 *Adversus haereses*, V, pref.; se Jacques Paul Migne, *Patrologia Graeca*, 7, col. 1120.
- 18 Panofsky 1939, 193.

Litteratur

- Berggren, Lars. *Giordano Bruno på Campo dei Fiori. Ett monumentprojekt i Rom 1876–1889*. Diss. Lund: Artifex, 1991.
- Berggren, Lars. ”Zlatan-statyns uppgång och fall. Om förstörelsens ikonografi”, *ICO Iconographisk Post. Nordisk tidskrift för bildtolkning – Nordic Review of Iconography* nr 3/4 (2019): 60–83.
- Bonsdorff, Jan von. ”Några reflexioner kring Bo Ossian Lindbergs begreppspar ’innehåll’ och ’utehåll’”, *Songs of Ossian. Festschrift in Honour of Bo Ossian Lindberg*, ed. Åsa Ringbom & Renja Suominen-Kokkonen, 15–19. Taidehistoriallisia tutkimuksia 27/Konsthistoriska studier 27. Helsinki: Taidehistorian seura/Föreningen för konsthistoria, 2003.
- du Bos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, I. Paris 1733.
- Haskell, Francis & Nicolas Penny. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- Hoogewerff, Godfridus Johannes. ”L’iconologie et son importance pour l’étude systematique de l’art chrétien”, *Rivista Archaeologica Cristiana* VIII (1931): 53–82.
- Janson, Horst Woldemar & Anthony F. Janson. *History of Art*. London: Thames & Hudson, 2001.
- Lindberg, Bo Ossian. *William Blake’s Illustrations to the Book of Job*. Diss. Acta Academiae Aboensis, Ser. A, Humaniora. Åbo: Åbo Akademi, 1973.
- Lindberg, Bo Ossian. ”Om innehåll och utehåll i bilder”, *Bildterapi* 1–2 (1993): 4–11.
- Mellinkoff, Ruth. *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*. California Studies in the History of Art. Berkeley, 1970.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939, 1962, 1972).
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Garden City, N.Y. Doubleday, 1955.
- Strzygowski, Josef. *Die Krisis der Geisteswissenschaften: Vorgeführt am Beispiel der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch*. Wien 1923.
- de Tolnay, Charles. *Hieronymus Bosch*. London: Methuen, 1966.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, e architettori (=Vite)*. Firenze 1568 [1550], parte III, vol. I.