

5. Den omplacerade koden: Om Edgar Degas *Interiör*

Hans Hayden

När en bilds innebörd djupnar för oss är det ingenting som händer under dukytan, bakom dukytan. Det är hos oss något händer, det är vi som kommit på någonting. [...] Sedan är det en annan sak att fantasin inte är någon helt fri fågel. All bildtydning vilar på bestämda spelregler. Och utan sådana grepp och chiffernycklar skulle vi ingenting se.¹ (Ulf Linde)

A code is not only a rule which closes but also a rule which opens. It not only says "you must" but says also "you may" or "it would also be possibly to do that". If it is a matrix, it is a matrix allowing for infinite occurrences, some of them still unpredictable, the source of a game.² (Umberto Eco)

En bilds betydelse regleras alltid av den kontext den uppträder i. Ingen kontext är absolut och kontexter förändras över tid: sammanhang tillkommer, ny kunskap ger nya infallsvinklar, kunskap förskingras eller glöms bort. Konstvärlden i vår tid är en kontext där bilders mångtydighet och betydelser föränderlighet utgör en viktig del av dess särart, själva dess *raison d'être*. En konstvetenskaplig tolkning innebär ofta ett försök att förstå bilden i dess historiska sammanhang, men det kan också handla om att spåra ett motiv genom historien eller att förstå bilden i ett nutida sammanhang. Oavsett vilket perspektiv man intar så bidrar nya frågeställningar och teoretiska perspektiv till att ny kunskap genereras.

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Hayden, Hans, "Den omplacerade koden: Om Edgar Degas *Interiör*", *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 3, Stockholm, Stockholm University Press, 2022, s. 107–128. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv.e>. Licens: CC BY 4.0.

Med historisk kunskap är det oftast möjligt att peka ut motiv och attribuera personer och symboler i äldre konst därför att det finns en överenskommelse – *en kod* – som klargör vad som betyder vad. Koden är det system som reglerar vad varje tecken betyder. Frågan hur man sedan kan tolka bilden och dess tecken varierar beroende på vilka teoretiska perspektiv konstvetaren har och vilka historiska källor hon eller han har tillgång till.

Det finns vissa bilder i konsthistorien vars motiv har förblivit gäckande, där man gång på gång har framkastat och avvisat olika försök att förstå deras motiv och betydelse. Edgar Degas genremålning *Interiör* är onekligen ett exempel på ett sådant verk (bild 5:1). Frågan är om det alls finns en bestämd betydelse, om det går att fixera ett specifikt innehåll som en gång för alla löser dess gåta – och om svaret ligger i att undersöka konstnärens avsikter? Givetvis är det alltid viktigt att ta in olika typer av fakta och kunskap i en tolkning. Man kan exempelvis söka efter konstnärens intentioner i den mån de finns dokumenterade – men då måste man samtidigt vara källkritisk och fråga i vad mån konstnärens berättelse om verkets tillkomst och betydelse verkligen utgör nycklar till dess betydelse. För varje tolkning ger konstnärens utsaga möjlig information, men definitivt inget absolut svar.

Man skulle här kunna citera en av konstvetenskapens mest inflytelserika företrädare, Erwin Panofsky, som in sin tur refererar till en av den moderna semiotikens grundare, Charles Sanders Peirce:

Content, as opposed to subject matter, may be described in the words of Peirce as that which a work betrays but does not parade. It is the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion – all this unconsciously qualified by one personality, and condensed into one work.³

Huruvida det går att utröna *den* grundläggande attityden hos vare sig en nation, en period, en klass eller en religiös eller filosofisk övertygelse kan definitivt ifrågasättas. Varje grupp av människor kan, oavsett hur och varför de befinner sig i en social förbindelse med varandra, rymma



Bild 5:1. Edgar Degas, *Interiör*, 1868–69. Olja på duk, 81 × 114 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Källa: Wikimedia Commons. Licens: CC PD.

flera olika grundläggande attityder. Vad Panofsky med hjälp av Peirce vill säga är att vissa betydelser är sådana som konstnären avsett, medan andra är sådana som verket avslöjar oavsett konstnärens intentioner – som vi, kanske långt senare, kan uttyda och förstå med hjälp av våra teoretiska perspektiv. Därmed inte sagt att Panofsky var en semiotiker i strikt mening, snarare ingick han i det sammanhang som den italienske historikern Carlo Ginzburg i övergripande termer har beskrivit som ett teckentydande paradigm inom västerländsk vetenskap från och med slutet av 1800-talet.⁴ Men vad skildrar Degas målning?

Motivet är i sig inte särskilt komplicerat. Två gestalter, en kvinna och en man, befinner sig i ett rum där det finns ett bord med en öppen väska, en säng, blommiga tapeter, tre tavlor, en spegel ovanför en öppen spis och en matta på golvet. Mannen står lutad mot en dörr medan kvinnan sitter på en stol och lutar sig framåt mot ryggstödet. Det är, som titeln anger, en realistisk skildring av en interiör.

Men det är något som inte stämmer, den stilla interiören tycks ruva på något svårförklarligt och kanske obehagligt. Om bilden gestaltar en stämning eller ett psykologiskt innehåll, så bygger det på relationen mellan olika typer av tecken: relationen mellan mannen och kvinnan, saker som finns utspridda i rummet, rummets uppbyggnad och spelet med ljus och skugga.

Ur ett semiotiskt perspektiv utgör Degas målning en ansamling av tecken vars olika delar bildar en meningsbärande helhet. Man kan utifrån Peirce tala om tre typer av tecken: *symboliska* (godtyckliga tecken som relaterar till referenten genom det skrivna eller talade språket), *ikoniska* (tecken som relaterar till sin referent via strukturell överensstämmelse) och *indexikala* (tecken som pekar ut en relation till referenten genom fysisk eller metaforisk närhet).⁵ Hur kan vi utifrån detta förstå bildens olika tecknen? Hatten är ett ikoniskt tecken som denoterar hatt. Men har den också andra betydelser och konnotationer? Kläderna på golvet, väskan på bordet, sängen: vad betyder dessa ting och varför finns de alls där? Utgör relationen mellan gestalterna, rummets uppbyggnad och alla spridda föremål indexikala tecken som pekar mot en utanför bilden existerande berättelse? Eller är det frågan om någon form av allegori där hatten också utgör ett symboliskt tecken? Alla delar i bilden – det vill säga alla är tecken – tycks signalera att någonting har hänt. Och frågan är vad?

Bild och berättelse

I essän *Bildens retorik* (2016; "Rhétorique de l'image", 1964) gör Roland Barthes en distinktion mellan bildens analoga kod och det verbala språkets digitala (enskilda, diskreta enheter som regleras av en grammatik).⁶ Där skriftspråket etablerar en lineär serie av tecken som ska läsas i en bestämd ordning, består bilden av diskontinuerliga tecken som kan uppfattas och därmed "läsas" i vilken ordning som helst. Och där själva läsaktens innebär en rörelse från vänster till höger genom texten, där läsaktens

temporal rörelse motsvaras av berättelsens, medför betraktandet av en målad bild ett helt annat rörelse- och tidsmoment. För Barthes innebar denna skillnad en distinktion mellan två olika språkliga former, och genom att acceptera bildens strukturella särart som ett språkssystem lades själva grunden för det vi idag kallar bildsemiotik.

Barthes hämtade en del av sitt förhållningssätt från antropologen Claude Lévi-Strauss, och menade att bildens teckenstruktur var *polysemisk* (mångtydig) och måste förstås och läsas i termer av "en 'flytande kedja' av signifikat".⁷ Bilden består av överlagringar av olika betydelser (ikoniska och plastiska) där titeln tillför ytterligare ett betydelseskikt (det symboliska) och betraktaren kan välja att fokusera vilken del av bilden som helst.

Fyller den neutrala titeln *Interiör* någon funktion? Det har förvisso gjorts en hel del försök att knyta motivet till mer specifika innehåll. Vissa har hävdat att målningen i själva verket har titeln *Våldtäkten*, något Degas själv aldrig tycks ha velat kännas vid.⁸ Andra har försökt hitta litterära förlagor till motivet, vilket har varit en återkommande aspekt hos de tolkningar som gjorts under 1900-talet.⁹

Ett mer sentida exempel på detta är då Theodore Reff slog fast att den litterära förlagan är en scen ur Émile Zolas roman *Thérèse Raquin* från 1867. I korthet handlar romanen om Thérèses olyckliga äktenskap med Camille – en relation som sedermera Laurent kommer in i. Detta leder sedan vidare till ett passionerat otrohetsdrama där Camille står i vägen och måste undanröjas. Med tiden iscensätter Laurent en olycka i en roddbåt varvid Camille drunknar. Thérèse och Laurent är nu fria att inleda ett förhållande och de gifter sig därefter. Men ångestladda skuldkänslor skapar en klyfta mellan dem och på själva bröllopsnatten inser de att deras relation förgiftats på ett sätt som aldrig går att övervinna.¹⁰ Och det är detta moment och denna insikt som Reff menar att Degas målning skildrar. Denna tolkning har vunnit omfattande acceptans och onekligen finns det likheter mellan Zolas berättelse och Degas bild. Men också många frågetecken.

Hur kommer det sig att den äktenskapliga sängen är så oerhört smal? Varför sitter kvinnan halvklädd, med enbart korsett, och kläder spridda på golvet och hängande över sänggaveln, vänd bort mannen? Varför får en öppen väska en så framskjuten plats i bilden? Som illustration till Zolas berättelse framstår *Interiör* inte bara som tafatt utan även som direkt missvisande.

Konstvetaren Susan Sidlauskas har övertygande argumenterat för avsaknaden av någon bestämd berättelse och menar att målningen snarare kan ses som en kritik mot det vid tiden så vanliga förekommande moraliserande eller anekdotiska genremåleriet:

Interior is singular in its period for simultaneously inviting and deflecting the expectation that a narrative solution is forthcoming. In terms of the kind of reception it inspires, the painting could be said to be "anti-narrative" for the work does not simply depart from narrative expectations, it defies them.¹¹

Man skulle kunna säga att Degas har gillrat en hermeneutisk fälla som lockar betraktaren att söka efter svaret på frågan vad som har hänt, men där bilden undflyr varje försök att specificera ett svar.

Hos Reff aktiveras en vanlig tankefigur inom konstvetenskapen: genom att härleda ett motiv bakåt, mot en ursprunglig källa (visuell eller litterär), så anser man sig ha förklarat det. Här aktiveras också en i grunden ikonografisk tolkningsmodell som kan förstås på följande sätt. Saker och ting är inte vad de synes vara ($a \neq a$), det finns en dold betydelse ($a = x$). Genom att identifiera x så besvaras frågan *vad* bilden betyder. Sätter man x i ett historiskt sammanhang så ges ett möjligt svar på frågan varför bilden är utförd på detta sätt. Här har man så att säga knäckt den kod som relaterar a till x . Och Reff och alla andra som försökt härleda motivet i *Interiör* till olika litterära och visuella källor har utfört precis detta och därigenom trott sig ha hittat lösningen på motivets innebörd.

Här kommer i så fall bildens tecken att få en dubbel funktion: de är *både* ikoniska tecken som representerar föremål, gestalter, ljus och rum *och* indexikala tecken som

pekar mot en specifik berättelse som finns bortom bilden. Det är förstås omöjligt att bevisa att en sådan relation inte finns. Men att tro att *Interiör* bara är en illustration till en litterär förlaga vore att missa en central aspekt av bildens innebörd. För x kan i själva verket vara någonting helt annat än en (dold) litterär källa: x kan i själva verket relatera till bildens språkliga och kommunikativa funktion, där frågan *vad* bilden betyder måste relateras till *hur* den betyder.

Kommunikation och kod

I vardagstal förstås kod förmodligen som en kombination av siffror och bokstäver som gör att man kommer in genom ytterdörren eller får tillgång till en mobiltelefon eller en app. En annan betydelse utgör det som kallas chiffer, en medveten förvrängning av språket som det behövs en nyckel för att återställa. Samma princip gäller även i vardaglig kommunikation; för att delta i ett samtal måste man kunna den gemensamma koden, det vill säga förstå det språk som samtalet förs i. I ett semiotiskt sammanhang innebär *kod* det språkssystem inom vilken mening kommuniceras. Språk betyder här inte enbart tal och skrift utan kan omfatta alla former av kommunikation, exempelvis bildkonst. Den rysk-amerikanska lingvisten Roman Jakobson har beskrivit den poetiska texten utifrån en grundläggande kommunikationsmodell, som här kan tjäna som en principiell modell för att förstå konstverkets kommunikativa funktion (bild 5:2).¹²

Avsändaren skickar ett *meddelande* till *mottagaren*. För att vara begripligt måste meddelandet referera till ett sammanhang, det vill säga det måste finnas i en *kontext*. För att meddelandet ska nå fram behöver *kontakt* upprättas i någon form av fysisk och psykologisk förbindelse mellan avsändare och mottagare. Och, slutligen, för att meddelandet ska vara avläsbart och begripligt behöver avsändare och mottagare ha tillgång till ett gemensamt språkssystem: en *kod*. Som grundläggande princip i alla kommunikativa system – oavsett genre, bildkonvention, språknivå eller

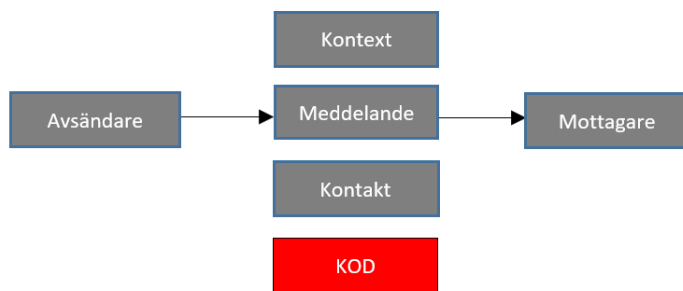


Bild 5:2. Grafisk framställning av Roman Jakobsons kommunikationsmodell. Licens: CC BY 4.0.

medialitet – är det själva koden som möjliggör förbindelsen mellan avsändare och mottagare och som därmed utgör nyckeln för att förstå hur mening kommuniceras.¹³

Inom det konstvetenskapliga fältet finns en rad olika företeelser som bygger på existensen av en gemensam kod. Ett exempel är ikonografi, där den visuella gestaltningen får en specifik mening bortom den mimetiska avbildningen. Detta kan man inte minst se i allegoriska framställningar, där bildens olika delar ska bidra till att framställa ett abstrakt eller idémässigt innehåll. Det mest berömda exemplet på detta är Cecare Ripas *Iconologia* från 1593. Det var ett slags mönsterbok både för konstnärer och betraktare, som till en början publicerades med enbart text men i senare utgåvor också med åskådliga illustrationer som visade *hur* olika abstrakta begrepp skulle gestaltas. Här kommer bildens element alltså både att fungera som *ikoniska* och *symboliska* tecken; bilden kan läsas både som en visuell representation och som text. För att kunna läsa bilden och förstå dess innehåll måste det alltså finnas en överenskommelse mellan konstnär och betraktare om hur de visuella koderna ska tolkas.

Koder kan också, som semiotikern Daniel Chandler visat, verka på olika nivåer. Han skiljer mellan tre typer av koder, som visserligen överlappar varandra men som alla kan studeras: *koder för tolkning av omvärlden* (perception,

ideologi), *sociala koder* (verbalt språk, kroppsspråk, beteenden, varor) och *koder för representation* (vetenskap, estetik, stilar, genrer, mediala former).¹⁴ På varierande sätt finns dessa olika koder för att etablera sammanhang som skapar mening. Om vi tar klädkoder som ett exempel, så tydliggör de vad som är passande i en viss situation, de kan skapa tecken för samhörighet (vi i gruppen) såväl som skillnad (vi gentemot de andra). Det är i synnerhet Degas *representationskoder* som är intressanta här, just för att sådana koder inkluderar estetiska förhållningssätt.

Interiör betraktas som ett av Degas första *realistiska* verk. Som konstnärlig och litterär strömning uppstod den franska realismen i efterdyningarna av 1848 års revolution i opposition mot Akademiens idealiserade klassicism och mot de narrativa strukturer som hade dominerat både inom klassicistiskt historiemåleri och moraliserande genremåleri. I stället ville man sakligt skildra vardagens liv utan att väja för det fula, obehagliga eller banala. Konstvetaren Griselda Pollock har beskrivit realisternas motivvärld som en slags kartläggning av de platser som konstnärerna rörde sig mellan: hemmet, arbetsplatser, boulevarder, barer, caféer, balkonger, teatrar och Parisoperan, bordeller, parker, utflyktsorter utanför staden och så vidare.¹⁵ Konstvetaren Linda Nochlin har framhållit att realismen inte ska förstås som en stil utan som ett krav på att konsten enbart skulle behandla den iakttagbara samtiden, vilket var något som skilde realismen både från klassicismen och romantiken.¹⁶ Men som vi kommer att se innebar detta inte någon entydig materialism, utan det kunde även innefatta social interaktion, psykologi, optiska fenomen och andra mer eller mindre svårfångade företeelser.

Realismen var också en del av en mycket omfattande och omvälvande förändring vid 1800-talets mitt. Charles Baudelaire definierade *modernitet* som ”det förgängliga, det flyktiga, det tillfälliga, den del av konsten vars andra hälft är det eviga och beständiga”.¹⁷ Här fanns ett krav på att konsten skulle vara ett uttryck för sin egen tid (”il faut être de son temps”) snarare än att reproducera (och

möjligen vitalisera) förflutna tiders ideal.¹⁸ Att ”vara med sin tid” innebar också en förändrad syn på konstverket: från att såsom den klassicistiska och akademiska traditionen förstå verket som reflexionen av ett metafysiskt ideal (en bortomliggande sanning/skönhet) till att bli en skapelse som i sig själv förkroppsligar sanningen och bara kan bedömas utifrån sina egna premisser. I den västerländska konstvärlden etablerades sålunda en alternativ diskursiv ordning under 1800-talet som präglades av idéer om kreativitet, unicitet, originalitet, autenticitet och integritet.¹⁹ Denna förskjutning i synen på konstens ontologi hänger samman med en grundläggande förändring i förståelsen av konstens kommunikativa funktion.

Degas ingick i samma intellektuella och konstnärliga kretsar som Zola och de kände utan tvekan till varandras verk och delade centrala estetiska preferenser. För det realistiska måleriet innebar detta en strävan bort från de litterära och anekdotiska referenserna i tidigare bildkonst. Degas offrade således berättelsens tydlighet och läsbarhet för att kunna utveckla måleriets bildmässiga egenskaper och dess psykologiska innehåll. I denna ambition kan man se en överensstämmelse med Zola, som förmodligen inte såg *Thérèse Raquin* som en uppbygglig moralitet utan som ett psykologiskt experiment; det är inte handlingen och tidsförloppet som skildras utan ett *nu*, själva pausen mellan två händelser.²⁰ Men överensstämmelsen mellan Zola och Degas berör inte primärt själva motivet utan snarare *metoden*: synen på författaren eller konstnären som en saklig observatör, vars uppgift är att iaktta och skildra vardagliga händelser och interiörer. Det handlar i Degas fall inte bara om att motivet på ett rakt och icke förmildrande sätt skildrar någonting förmodat obehagligt i den urbana samtiden, utan även om sättet som bilden kommunicerar detta på. Detta kan man förstå som *den kod som reglerade* realismen som rörelse och estetiskt förhållningssätt: det vill säga den kod som vi måste uppfatta för att förstå vad och hur *Interör* betyder.

Att överträda koden

Interiör lockar till en tolkning som hela tiden riskerar att bli en övertolkning. Det är därför viktigt att noggrant beskriva vad som faktiskt går att iaktta. Ett rum med två individer, en man som lutar sig mot en dörr och en kvinna som sitter på en stol bortvänd från mannen – och från oss betraktare. Relationen dem emellan pekar på uppenbara skillnader som inte bara handlar om deras olika kroppspositioner utan också om att han är påklädd medan hon delvis är avklädd. Mannen står avspänd, vilandes på båda benen och tittar rakt fram med tom blick. Samtidigt blockerar han dörren och bakom honom skapar skuggan vad som kan uppfattas som en hotfull spökgestalt. En hatt längre in i bilden antyder att mannen rört sig i rummet, den finns som ett tecken av hans tidigare närvaro precis invid hennes huvud. Vi ser inte kvinnans ansikte som ligger i skugga, däremot hennes rygg och bara axel. Hon håller i ett svart tygstycke, förmodligen hennes klänning. På golvet ligger hennes vita korsett och på sänggaveln hänger olika svarta klädesplagg.

Här finns några av de tecken utpekade som skapar bildens mening. Om vi tar hatten som ett exempel utgör den ett *ikoniskt* tecken som kan betyda alltifrån ”hatt” till ”social genuskodad markör”. Men hatten kan också förstås som ett *indexikalt* tecken som pekar ut en händelse: att mannen tidigare har rört sig i rummet och lagt ifrån sig hatten på ett bord. Denna teckenmässiga dubbelhet är genomgående i bilden: vi kan iaktta en rad faktiska föremål och alla pekar mot en händelsekedja – men alltså inte mot en bestämd berättelse.

Även struktur, komposition och ljus är betydelsebärande tecken. Känslan av obehag är något som underbyggs av bildens komposition. Mitt i bilden finns en fotogenlampa som sprider ljus och skapar skarpa skuggor. Ljuset förstärks av väskans upplysta röda foder. Men om vi tittar på spegeln i rummet bortre del så syns även en ljuskälla från taket. Förhållandet mellan ljus och skugga är inte helt logiskt utan skapar ett osäkert intryck. Slagskuggan bakom

mannen skapar inte bara en hotfull stämning, den når till bildens överkant och gör så att han ser väldigt stor ut. Men om kvinnan reste sig och gick fram till mannen så skulle hon vara nästan lika lång. En annan märklig detalj är att sängen verkar vara påfallande lång och smal. Den är oklanderligt bäddad. Sängen och mattan förmedlar samtidigt intrycket av djup i bilden.

De bevarade förstudierna till målningen är alla utförda med ett väl genomtänkt centralperspektiv, vilket Degas uppenbarligen frångått i den färdiga målningen. Markplanet verkar vara något uppvinklat, vilket gör att scenen pressas mot betraktaren. Bilddjupet har med andra ord manipulerats, förmodligen för att förstärka känslan av osäkerhet, instabilitet, obehag och av att någonting inte stämmer. Som betraktare finns ingen plats i bildrummet där man kan känna sig säker och så att säga vila med blicken.

Susan Sidlauskas menar att Degas i sitt måleri anslöt sig till en programförklaring som hans vän, författaren och konstkritikern Louis-Edmond Duranty publicerade i sin kortlivade tidskrift *Réalisme* i mitten av 1850-talet. Han karakteriserade vad han kallade "Det nya måleriet" i opposition till det akademiska historiemåleriet och dess kompositionsprinciper: symmetri, triangelkomposition, balans, tydlig läsbarhet.²¹ Det som Degas samtida kritiker såg som inkonsekvenser, bristande förmåga eller teknisk ofärdighet, var snarare del i en medveten estetisk strategi.

Men vad kan vi säga om själva scenen? Det är mannen som kontrollerar skeendet – han står upp, han är påklädd och vi ser hans ansikte. Men att döma av hans ansiktsuttryck och hållning är han varken vred eller aggressiv utan snarare avmätt eller loj, i stilla förvisning av att han är den som kontrollerar situationen. Kvinnan döljer ansiktet i klädstycket. Det finns inget samspel dem emellan utan avståndet visualiserar snarast en stum tystnad. Skillnaden mellan dem båda antyder inte bara en diskrepans i maktförhållande utan pekar också på en underliggande obehaglig, kanske stötande sexuell dynamik. Kläderna antyder att det vi ser är *after* att någonting har

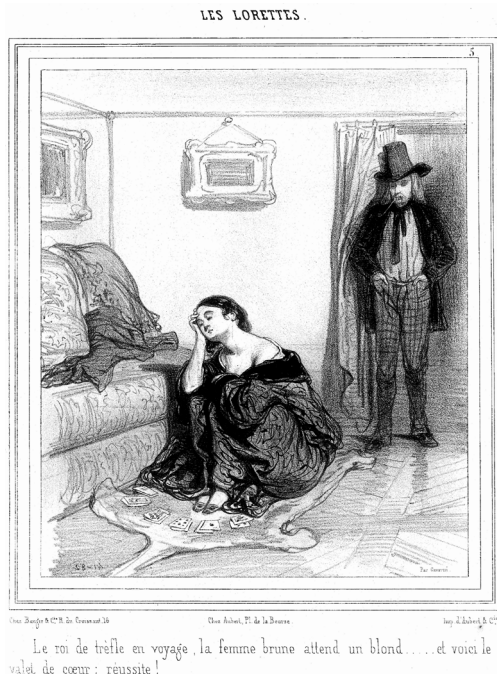


Bild 5:3. Paul Gavarni, *Les Lorettes* no. 5, 1841. Litografi, 35 × 26,5 cm. Copyright: Haus der Stadtgeschichte, Offenbach. Ursprungligen publicerad i *Le Charivari*, Paris, 2 oktober 1841. Licens: CC BY-NC-ND.

hänt – men vad? Rummet i sig är också svårt att precisera. Är det ett hem eller ett hotellrum? Degas ger oss ledtrådar som sängen, eldstaden och spegeln. Men de ger inget direkt svar. Men kanske kan vi bättre förstå om inte själva händelseförloppet så åtminstone det sociala sammanhanget. Konstvetaren Felix Krämer menar att motivet kan härledas till en specifik visuell förlaga, en litografi av Paul Gavarni (bild 5:3).

Liksom Honoré Daumier och Constantin Guys tog sig Gavarni tidigt an uppgiften att skildra sociala förhållanden i det framväxande moderna Paris. Degas var en hängiven samlare av Gavarnis litografiska blad och han hade med all sannolikhet sett bilden och tagit vissa intryck. Möjligen finns det detaljer i titeln till Gavarnis

bildsvit som kan ge en nyckel till platsen för Degas interiör. I en studie av Maurice Alhoy från 1841 utpekades Notre-Dame de la Lorette som en stadsdel där många av Paris allra fattigaste prostituerade levde. De bodde oftast i ytterst enkla hotell, då deras stigmatiserande rykte gjorde att de flesta hyresvärdar inte vill befatta sig med dem. I en tillvaro där de tvingades flytta runt i jakten på tillfälliga bostäder, var deras attribut små väskor med få tillhörigheter, bland annat nål och tråd för att kunna lappa och laga kläderna.²² Detta skulle kunna förklara väskan och de sytillbehör som ligger på bordet.

Om vi betraktar detta utifrån Jakobsons kommunikationsmodell så handlar det om ett tecken för sociala förhållanden vilka i relation till Gavarnis respektive Degas bilder utgör en möjlig kontext som preciserar tecknets betydelse. Mannen i Gavarnis bild motsvarar en karaktär som Alhoy kallade en "Arthur": en tvivelaktig gestalt som ofta besökte barer, bordeller, spelhålor och andra mer eller mindre ljusskygga tillhåll i dåtidens Paris, vars signum var en hög hatt.²³ Hatten ser annorlunda ut än i Degas målning, men kanske finns det ett sammanhang. Om så är fallet preciserar dessa tecken vissa saker i bilden: mannen och kvinnan utgör två typer i Paris sociala liv och rummet är ett neutralt hotellrum. Och ifall de ovan gjorda utpekandena stämmer, utgör de tillsammans tecken för social tillhörighet som en initierad betraktare vid den tiden skulle ha kunnat tyda.

Men detta säger ingenting om någon berättelse eller händelsekedja. Kompositionen i Gavarnis bild, rummet, ljuset och det psykologiska innehållet, är annorlunda och relationen mellan bilderna ger i sig ingen som helst förklaring till själva motivet i Degas målning. Dess ovanliga radikalitet både vad gäller motiv och komposition framgår om man jämför *Interiör* med samtida sedelärande genremålningar. En sådan är den brittiske konstnären Augustus Eggs målning *Past and Present* från 1858 (bild 5:4). Motivets har vissa likheter med Degas målning, men kompositionen och bildrummet är helt annorlunda.



Bild 5:4. Augustus Egg, *Past and Present No. 1*, 1858. Olja på duk, 63,5 × 76 cm. Tate Britain, London. Källa: Wikimedia Commons. Licens: CC PD.

Denna målning är mittpartiet i en triptyk. För att inte betraktaren skulle sväva i tvivel om innehållet då den för första gången visades på The Royal Academy fanns en fiktiv dagboksanteckning i anslutning till målningarna:

August the 4th – Have just heard that B – has been dead more than a fortnight, so his poor children have now lost both parents. I hear she was seen on Friday last near the Strand, evidently without a place to lay her head. What a fall hers has been!²⁴

Bildsviten skildrar konsekvenserna av kvinnans otrohetsaffär. Den centrala målningen utspelar sig i dåtid och skildrar det ögonblick då mannen kommit hem och konfronterat sin fru. Han håller en hopknycklad papperslapp i handen, möjligen ett brev där någon avslöjat hans frus

förehavanden. Hon har gått ner på knä och bönat om förlåtelse och sedan fallit till marken. Ljuset faller skarpt från vänster och antyder att det är mitt på dagen. Den öppna dörren, hatten och väskan med ett paraply i förgrunden visar att mannen gjort en hastig och oväntad entré. De andra målningarna i triptyken visar konsekvenserna av detta ögonblick i nutid, den ena då exfrun drar runt hemlös i hamnen och den andra hur de betydligt äldre och nu föräldralösa barnen gråter och sorgset blickar ut mot natten i sitt påvra fosterhem. Möjligen kom målningen till som ett inlägg i en dåtida debatt som hade sitt ursprung i den lag som instiftades i Storbritannien (*Matrimonial Causes Act 1857*) som betraktade äktenskapet som ett kontrakt snarare än ett sakrament och gjorde skilsmässa till en realistisk möjlighet för medelklassen; bilden kan alltså förstås som ett inlägg av Egg för att visa på effekten av att moral och traditionella värden var på väg att luckras upp i det moderna samhället.

Moralismen i denna viktorianska tragedi är uppenbar, liksom strävan att styra betraktarens tolkning i rätt riktning. Degas målning är om inte mer amoralisk, så åtminstone mer svårtydd. Egg har verkligen bemödat sig om att bygga ett tydligt och stabilt bildrum, där ljuset sprids på ett logiskt och konsekvent sätt över rummet och skapar en effektfull slagskugga i mannens ansikte. Hos Degas skulle bildrummets grundläggande funktion snarare kunna kallas *psykocentriskt*: det bidrar till att gestalta bildens grundläggande psykologiska innehåll och till att förmedla en känsla av både olust och ambivalens hos betraktaren.²⁵

Förmodligen var det precis den sortens moraliserande genremåleri som Egg representerar som Degas medvetet vände sig emot. Men vad vi ser i denna jämförelse är inte bara två olika sätt att behandla ett motiv utan också bilder med två i grunden olikartade sätt att relatera till bildens kommunikativa funktion. I fallet med Augustus Egg var det uppenbart att avsändaren (konstnären) mycket omsorgsfullt såg till att mottagaren (betraktaren)

skulle förstå meddelandet (konstverket/budskapet) på ett visst sätt. Kanalen (utställningssalen) och kontexten (genremåleri/förändrad lagstiftning) är till synes alltför öppna för att säkerställa att meddelandet verkligen förstås på rätt sätt, därför är koden – det vill säga bildspråket och symboliken (läsarten) – så tydlig som möjligt, där titeln anger ett ”då” och ett ”nu” vilket också understryks av den fiktiva dagboksanteckningen som tydliggör budskapet.

Ur ett semiotiskt perspektiv upprättar ett konstverks titel en relation mellan bildens ikoniska (analog) och textens symboliska (digitala) teckenstrukturer. Roland Barthes menade att text i eller invid bilder antingen kan utgöra en *förankring* av budskapet för att leda betraktarens uppfattning rätt, eller ett *avbyte* där texten säger något annat än bilden, exempelvis för att skapa en komisk effekt eller för att få betraktaren att haka till.²⁶ Hos Egg är titeln *Past and Present* tämligen vag och därför behövs den fingerade dagboksanteckningen för att förankra betraktarens tolkning. Men om tydlighet är nyckelordet för Eggs målning präglas Degas bild snarare av en medveten ambivalens. Genom att ge bilden den neutrala titeln *Interiör* i stället för den tydligt utpekande *Väldtåkten* understryks detta: här öppnas bilden upp för en mängd olika tolkningar. Den enda förankring som här sker är att titeln pekar ut själva spelplanen – samtidigt som titeln noga undviker att leda betraktaren längre än så.

Degas bild vittnar om en radikal förändring i estetisk attityd och konstnärlig strategi vid denna tid. Inom semiotiken talar man om sådana förändringar i termer av överträdelse av befintliga koder. Konsthistoriens alla riktningar och konstanta förändring är ett resultat av sådana överträdelser. Här skiljer sig olika koder åt, vissa är stabila och förändras inte över tid, medan andra genomgår ständiga förändringar. Det går att förstå konstens innovativa karaktär i ljuset av detta som en process av ”överkodningar”, där nya koder etableras på grundval av tidigare existerande.²⁷

Det öppna budskapet

Betraktaren lockas att återvända till bilden gång på gång för att försöka hitta ett svar på frågan vad som har hänt och försöka utröna ett handlingsförlopp eller en berättelse – en förståelse av något som bildens motiv och struktur tycks förneka henne. Men förmodligen var avsikten (ifall vi nu tar med den i beräkningen) inte att skapa frustration utan snarare att aktivera betraktaren.

För att detta ska bli möjligt måste betraktaren ha någon form av kunskap om både den kod som bilden överträder (det moraliserande genremåleriets narrativa form) de koder som vid denna tid etablerades i angränsande medier (likartade motiv inom bildkonst, litteratur och dramatik). Upplevelsen av omedelbarhet liksom känslan av emotionell ambivalens, framstår hos Degas som en central del av bildens innehåll och betydelse. Här skapas ett undflyende sammanhang som antyds, som kan upplevas och kännas, men aldrig fixeras.

Hos Degas framträder en visuell modalitet som sedermera blivit normbildande i västvärldens bildkonst. Umberto Eco har beskrivit detta som att den principiella öppenhet för oräkneliga tolkningar, som präglar all semiosis, under efterkrigstiden utvecklades till en estetisk strategi.²⁸ Ett talande exempel på detta (som Eco inte nämner) kan man hitta i det föredrag som Marcel Duchamp höll vid *Convention of the American Federation of Arts* i Houston 1958 med titeln "The Creative Act". Duchamp framhöll där att den konstnärliga skapelseakten principiellt sett har två poler – konstnärens och betraktarens – som båda var lika viktiga för tillblivelsen av ett verk. Konstverket kan därmed inte förstås som avslutat i och med att konstnären har signerat det, utan dess existens och betydelse är delar i en oavslutad historisk process som aktiveras varje gång en betraktare tar del av verket.²⁹ Förmodligen hade Duchamp sina egna verk från det tidiga 1900-talet i tankarna, men hans utsaga innebar en karakteristik av en ny principiell förståelse av den kommunikativa processen, där fokus flyttades från avsändaren till mottagaren – en förståelse som Degas var med och initierade.

Även om frågor om stil, estetik och konstnärliga strategier har förändrats under det senaste halvsekle, har denna grundläggande princip förblivit stabil. Koden, den sociala överenskommelsen om vad ett konstverk är och kan representera, är idag helt inriktad mot mångtydighet och polyvalens. Precis som hos Degas, tvingar det betraktaren till andra former av medvetenhet, ifrågasättande och reflektion. När Roland Barthes på 1960-talet hävdade att läsarens födelse måste ske till priset av författarens död så överdrev han visserligen, men han belyste samtidigt en grundläggande förändring i förståelsen av textens eller bildens status, där intresset för relationen mellan mottagare och budskap blivit väsentligt viktigare än relationen mellan avsändare och verk.³⁰ En relation där betydelsens förändringar över tid och verkets olika cirkulationsformer framstår som mer centrala än försöken att ringa in en enskild förståelse av betydelsen vid en viss tid och plats. *Interiör* pekade otvivelaktigt fram mot ett nytt och annorlunda estetiskt förhållningssätt, något som har gäckat flera generationer av uttolkare som har varit besatta av att låsa fast en singular betydelse i ett verk utformat för att undfly varje sådant försök.

Slutnoter

1. Ulf Linde, "Svar på akademital" (1961), *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, red. Hans Hedberg, Stockholm, Albert Bonniers Bokförlag, 1963, s. 23.
2. Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1986 (1984), s. 187.
3. Erwin Panofsky, "Introduction: The History of Art as a Humanistic Discipline" (1955), *Meaning in the Visual Arts*, Hammondsworth, Penguin Books, 1993, s. 37.
4. Carlo Ginzburg, "Ledtrådar: Det teckentydande paradigets rötter" (1979), i *Ledtrådar: Essäer om konst, förbjuden kunskap och dold historia*, övers. Göran Fredriksson & Ingvar Lindblom, Stockholm, Häftnen för kritiska studier, 1989, s. 8–39.
5. En bra sammanfattning av Peirces teckenbegrepp finns i Tony Jappy, *Introduction to Peircean Visual Semiotics*, London/New York, Bloomsbury, 2013, s. 82–95.

6. Roland Barthes, *Bildens retorik*, övers. Kurt Aspelin, Stockholm, Bokförlaget Faethon, 2016 (1964), s. 27.

7. Barthes, s. 40.

8. Konstkritikern och bibliotekarien Paul-André Lemoisne hävdade 1912 att verket ursprungligen hade titeln *Le Viol* d.v.s. Våldtäkten (Paul-André Lemoisne, *L'art de notre temps: Degas*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1912, s. 62). Andra kritiker som stod konstnären nära hävdade dock att *Interiör* hela tiden varit dess titel och enligt Degas äldsta vän Henri Rouart, kallade han målningen *Interiör* eller ”min genremålning” (Theodore Reff, *Degas: The Artist's Mind*, London, Thames & Hudson, 1976, s. 200 ff.). En annan nära vän, Paul Poujaud, som såg bilden första gången 1897, menade också han att titeln *Våldtäkten* var en efterhandskonstruktion som aldrig användes av konstnären själv (The Metropolitan Museum of Art, *Degas*, New York, 1988, s. 144). Även andra titlar som *Grälet* eller *Dispyten* användes stundom – men vad det verkar, aldrig av Degas själv. Målningen deponerades hos Galerie Durand-Ruel i Paris 1905 med titeln *Interiör*. Den köptes av galleristen 1909 och såldes samma dag till en köpare från New York. Två år senare, 1911, visades den för första gången offentligt på en utställning på Fogg Art Museum i Cambridge, Massachusetts, även då med titeln *Interiör* (The Metropolitan Museum of Art, s. 146).

9. Om olika tolkningar utifrån litterära förlagor, se Reff, s. 202 f.

10. Émile Zola, *Thérèse Raquin*, övers. Ann Bouleau, Stockholm, Norstedts, 2015 (1867), s. 144 ff. Det verkligt intressanta med Zolas skildring är den glidning i stämning från de inledande partiernas sinnliga ömsinhet till en allt starkare känsla av spänning och obehag, där effekten av Laurents och Thérèses handlingar är att de – inför varandra – långsamt äts upp av sina skuldkänslor.

11. Susan Sidlauskas, ”The Problem of Edgar Degas's Interior”, *The Art Bulletin*, vol. 75, nr 4, December 1993, s. 676 f.

12. Roman Jakobson, ”Linguistics and Poetics” (1960), *Language in Literature*, red. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, Cambridge/London, Harvard University Press, 1987, s. 71. Denna modell bygger på äldre modeller som har framställts inom informationsteoretisk och lingvistisk forskning. Vad Jakobson var ute efter var dock att precisera den specifika form av kommunikation som poesi utgör. Man kan invända att denna modell är alltför enkel och ohjälpligt daterad, liksom att efterföljande lingvistisk forskning utarbetat mer omfattande och heltäckande modeller. Men Jakobsons modell har fördelen att den är överskådligt och kan i sin enkelhet fungera som

utgångspunkt för en principiell förståelse för den estetiska kommunikationsakten.

13. Theo Van Leeuwen, *Introducing Social Semiotics*, London/New York, Routledge, 2005, s. 47.

14. Se Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, London/New York, Routledge, 2018 (2002), s. 186 f. Det finns också andra indelningar av olika typer av koder inom semiotisk forskning, se Winfried Nöth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1995 (1990) s. 212 f.

15. Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 1989 (1988), s. 50–90. Det fanns dock, vilket både Pollock och tidigare Janet Wolff pekat ut, en grundläggande asymmetri i dessa rörelsemönster, eftersom de kvinnliga konstnärerna (liksom borgerliga kvinnor i allmänhet) bara kunde vistas på några få av miljöerna och platserna, medan deras manliga kollegor hade tillgång till samtliga, dagtid såväl som nattetid (se Janet Wolff, "The Invisible Flaneuse: Woman and the Literature of Modernity", *Theory, Culture and Society*, vol. 2, nr 3, 1985, s. 40 ff.).

16. Linda Nochlin, *Realism*, Harmondsworth/New York, Penguin Books, 1976 (1971), s. 25–31.

17. Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life" (1863), *The Painter of Modern Life and Other Essays*, övers. Jonathan Mayne, New York, Da Capo Press, 1986 (1964), s. 13 f.

18. Nochlin, s. 104. Enligt Nochlin var denna uppfattning inte en uppfinning av realisterna utan en tanke med djupa rötter i romantikens konst- och världsuppfattning. Se även Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1971 (1953), s. 51 f., samt Hans Hayden, *Modernism as Institution: On the Establishment of an Aesthetic and Historiographic Paradigm*, övers. Frank Perry, Stockholm, Stockholm University Press, 2018 (2006), s. 72 f.

19. För en utförlig diskussion kring modernitet och modernism, se Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm, Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2006.

20. Se Émile Zola, *Den experimentella romanen*, övers. Henrik Killander, Uppsala, Institutionen för estetik, 1993 (1880). Även om Degas tog intryck av den experimentella metod som Zola beskriver, delade han med all säkerhet inte dennes deterministiska konstsyn.

21. Sidlauskas, s. 679. För en ingående analys av relationen mellan Degas och Duranty, se Carol Armstrong, *Odd Man Out, Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Los Angeles, The Getty Research Institute, Text and Documents, 2003 (1991), s. 73–100.

22. Felix Krämer, ”’Mon tableau de genre’: Degas’s ’Le Viol’ and Gavarni’s ’Lorette’”, *The Burlington Magazine*, vol. 149, nr 1250, May 2007, s. 325. Se Maurice Alhoy, *Physiologie de la Lorette*, Paris, Lavigne, 1841, s. 30 och 36.

23. Martina Lauster, *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and its Physiologies 1830–50*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, s. 52 f. I detta resonamang hänvisas till Alhoy, s. 38.

24. Christopher Wood, *Victorian Painting*, London, Bulfinch Press, 1999, s. 52 f.

25. Detta begrepp användes ursprungen av konstvetaren Max Dvořák för att karakterisera en medeltida konst och världsbild till skillnad från renässansens fysiocentriska (se Max Dvořák, ”Idealismus und naturalismus in der gotische Skulptur und Malerei”, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur ablängdischen Kunstentwicklung*, München, R. Piper & Co. Verlag, 1924, s. 97). Men där Dvořák använde begreppet för att karakterisera ett andligt innehåll, används det här för att beskriva viljan hos konstnärer och författare inom den realistiska rörelsen att undersöka olika psykologiska tillstånd. Jag vill rikta ett tack till Peter Gillgren som uppmärksammade mig på detta begrepp.

26. Barthes, s. 40 ff.

27. Nöth, s. 427. Se även Martin Krampen, ”Code”, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, red. Thomas A. Sebeok & Marcel Danesi, Berlin, De Gruyter Mouton, 2010. Begreppet överkodning (*overcoding*) används av Umberto Eco för att beskriva denna process, se Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, s. 155 och s. 268 ff.

28. Umberto Eco, *The Open Work*, övers. Anna Cancogni, Cambridge, Harvard University Press, 1989 (1962), s. 24.

29. Marcel Duchamp, ”The Creative Act” (1958), *The New Art: A Critical Anthology*, red. Gregory Battcock, New York, E. P. Dutton & Co., 1966, s. 25 f.

30. Roland Barthes, ”The Death of the Author” (1967), *Image, Music, Text*, övers. Stephen Heath, London, Fontana Press, 1977, s. 142–148.