

4. Ikono-plastisk meningspotential i Nicolas Poussins *De arkadiska herdarna*

Roussina Roussinova

Vid en första anblick tycks målningen *De arkadiska herdarna* av den franske målaren Nicolas Poussin (1594–1665) tämligen okomplicerad att ta till sig visuellt (bild 4:1).¹ Fyra figurer iförda antik klädsel i klara färger avbildas i olika positioner framför en rektangulär stensarkofag. Tre av dem bär stavar vilket signalerar att de är herdar. Figurerna är uppställda parallellt med bildytan. De två i kompositionens mitt böjer sig fram och pekar mot sarkofagen där inskriptionen ”Et in Arcadia Ego” kan urskiljas. De två andra blickar båda nedåt: gestalten till vänster lutar sig mot sarkofagen medan den till höger lägger sin hand på den närmaste herdens axel som i sin tur vänder sig mot henne. De fyra figurerna tycks vara involverade i en diskussion kring eller kontemplation av inskriptionens innebörd. Scenen äger rum i en pastoral miljö – ett landskap med grönskande träd och i bakgrunden bergstoppar som tonar ned mot en himmel med ömsom solupplysta ömsom gråa moln.

Poussins målning, även känd under titeln *Et in Arcadia Ego*, har varit föremål för många analyser och tolkningar som med olika metodologiska verktyg har försökt förklara dess mening.² Tyngdpunkten i denna meningsproduktion har lagts på verkets berättande innehåll eller den avbildade händelsen med tonvikt på den latinska inskriptionens

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Roussinova, Roussina, ”Ikono-plastisk meningspotential i Nicolas Poussins *De arkadiska herdarna*”, *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 3, Stockholm, Stockholm University Press, 2022, s. 83–105. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv.d>. Licens: CC BY 4.0.



Bild 4:1. Nicolas Poussin, *De arkadiska herdarna* (*Et in Arcadia Ego*), 1638–40. Olja på duk, 87 × 120 cm. Louvren, Paris. Källa: Wikimedia Commons. Licens: CC PD.

innebörd. Enlig Erwin Panofskys ikonografiska tolkning skildrar målningen ett elegiskt möte med döden: några herdar i landet Arkadien upptäcker en grav och ställs inför insikten att döden finns även där – en insikt som de emottar med stilla kontemplation och acceptans.³ Några decennier efter Panofsky vidgar den franske semiotikern Louis Marin analysen till att omfatta målningens specifika sätt att förmedla innehåll. Marins syfte är att undersöka hur *bildtexten* ("the pictorial text") förmedlas till betraktaren, det vill säga hur en målning kan berätta en historia.⁴ Därmed fokuserar också han på händelsen med de avbildade figurernas gester och blickar. Marin applicerar Roman Jakobssons modell för språklig kommunikation, vilket resulterar i en läsning enligt vilken tre av de avbildade figurerna står för sändandet, mottagandet respektive kontexten till det meddelande som den fjärde figuren (den knäböjande herden) står för med sitt agerande: han tyder,

läser och möjligen ”uttalar” inskriptionen. Enligt Marin återger målningen en *kommunikationsakt* och blir själv en representation av historiemåleriets principer och villkor som kommunikationsakt.⁵

Att målningens berättande innehåll tilldrar sig särskilt intresse bottenar i dess genretillhörighet och funktion. Verket hör till genren historiemåleri, det vill säga framställningar som förmedlar ett litterärt innehåll – bibliskt, mytologiskt, historiskt eller, som i detta fall, inspirerat av den antika romerska diktningen. Innehållet översätts i målerimediet från ord till bild och frågan hur det tar sig visuellt uttryck sätter de avbildade figurerna, gester, blickar, föremål och miljöer i fokus. Verkets formala uppbyggnad, dess komposition – med tillhörande element som ljus och skugga, färger och rums- och stämningsskapande förhållanden – ses alltså vanligtvis i relation till *den avbildade händelsen*. På liknande sätt betonade även jag händelsen i min inledande beskrivning av målningen, där jag pekade ut de avbildade figurerna, deras förhållande till varandra och den miljö i vilken de agerar.

En målning är emellertid också ett materiellt objekt – en plan, avgränsad yta på vilket färgpigment har applicerats i olika konfigurationer.⁶ Det är alltså möjligt att beskriva Poussins verk i termer av former, färger, linjer, ljus, mörker; och vidare, om målningen betraktas på nära håll: i termer av färgfläckar, penseldrag, streck, märken och texturer. En sådan beskrivning flyttar fokus till *den avbildande ytan* där avbildningen realiseras.⁷

Att i betraktarerfarenheten söka upprätthålla skillnad mellan målningens yta och den *i* målningen avbildade händelsen är dock knappast meningsfullt. I mötet med en målning, i synnerhet en figurativ sådan som Poussins *De arkadiska herdarna*, förs dessa två aspekter samman – *det materiella* och *det imaginära* – genom betraktarens upplevelse av *likhet* mellan den avbildande ytan och den avbildade händelsen.⁸ Det handlar med andra ord om ett samspel mellan materiellt och imaginärt, vilket Richard Wollheim har definierat som att ”se in” (”seeing in”), till

skillnad från att ”se som” (”seeing as”), och lyft fram som utgångspunkt för den estetiska erfarenheten.⁹ I analytiskt syfte kan emellertid åtskillnaden mellan ytan och den avbildade händelsen synliggöra målningens materiella och mediala förutsättningar. Detta inkluderar den formala organisationen, det målartekniska utförandet och hur framställningen förmedlas till betraktaren i en konkret situation. På så vis kan denna åtskillnad vara givande i syfte att förklara och förstå hur de omedelbart närvarande, materiella elementen *blir meningsbärande*, det vill säga hur de i betraktar erfarenheten omvandlas till föreställningar om något annat – imaginärt eller begreppslikt – som människor, miljöer, idéer, attityder och sinnesstämningar. Det handlar alltså om hur målningen kommunicerar betydelser i ett ”möte” som involverar perception och kognition, seende och tolkning, men även materiell och kroppslig närvaro.

Det är med utgångspunkt i ett sådant perspektiv som jag i detta kapitel flyttar fokus från det som avbildas i målningen till den avbildande ytan. Jag gör detta med Poussins målning *De arkadiska herdarna* som exempel. Huvudfrågan som styr analysen är hur bildytan blir betydelsebärande i den meningsskapande process som mötet mellan målning och betraktare innebär.

Bildens betydelseskikt

Från ett bildsemiotiskt perspektiv kan det ömsesidiga beroendet mellan det som avbildas och den avbildande ytan artikuleras som en överlagring av två olika teckenfunktioner med varsitt betydelseskikt – ett ikoniskt och ett plastiskt. Det *ikoniska betydelseskiktet* avser de betydelser som förmedlas genom upplevelsen av *likhet*, vilken hos betraktaren framkallar illusionen av eller uppfattningen att *i* (eller bortom) bildytan se verkliga figurer och föremål.¹⁰ Det *plastiska betydelseskiktet* har i sin tur som uttryck bildytans reella, materiella beskaffenhet – färgpigment på en plan yta – som står för *abstrakta egenskaper*.¹¹ Det kan röra sig om mjukhet, hårdhet, lugn, rörelse, balans och

liknande egenskaper som inte låter sig avbildas men som kan frambringas i varseblivningen.

Från detta perspektiv ställer mitt intresse för bildytan det plastiska betydelseskiktet i fokus. Men eftersom Poussins målning är figurativ väljer jag att lägga tonvikt på *samspelet mellan de två betydelseskikten*. För det ändamålet tar jag avstamp i några begrepp som det belgiska forskarkollektivet Group μ har formulerat i syfte att studera hur bilder kommunicerar innehåll med fokus på just *interaktionen* mellan ikoniska och plastiska tecken.¹² Enligt Group μ är betydelser som uppstår i det ikoniska skiktet beroende av element som hör till det plastiska. När vi betraktar en bild varseblir vi information i form av olika visuella stimuli som i betraktandet omvandlas till föreställningar. Det är alltså i denna process som vi i den materiella bildytan identifierar något imaginärt som motsvarar bildens ikoniska skikt. Samtidigt leder identifikationen av ikoniska tecken till att sådana som inte hör till den ikoniska typen kan urskiljas.¹³

För identifikationen av tecken i de olika betydelseskikten är det, enligt Groupe μ , nödvändigt att det föreligger *redundans*.¹⁴ Med redundans avses *information* i form av särdrag eller *kod* i sådan omfattning att identifikationen mellan uttryck och innehåll (referent) kan upprätthållas. Ju fler sådana särdrag som är närvarande i ett uttryck, desto större redundans. Exempelvis har ett ansikte avbildat i detalj i en porträttmålning från 1600-talet större redundans än en oval med två prickar och ett streck i mitten. Men även denna konfiguration kan i ett givet sammanhang, exempelvis en teckning, ha tillräcklig redundans för att den ska kunna identifieras som "ansikte" ikoniskt, alltså genom likhet.

Till skillnad från de ikoniska saknar dock de plastiska uttrycken referent. Det finns nämligen ingen given uppställning av särdrag som kan ligga till grund för identifikation av det abstrakta innehåll som plastiska element kan ge uttryck för.¹⁵ Ändå kan plastiska element förena uttryck och innehåll och därmed få en teckenfunktion. Enligt Groupe μ sker detta genom *former, färger* och

texturer. Exempelvis kan former få en teckenfunktion genom dimension, position och orientering; färger genom ton, valör och mättnad; texturer genom lyster, matthet, kornighet och liknande egenskaper.

Ett annat sätt att förklara hur plastiska element förenar uttryck och innehåll och därmed blir tecken är att förstå själva bildytan (målningens uttryckssida, till skillnad från dess innehåll) som bestående av två delar: *substans* och *form*. Uttryckets *substans* motsvarar den *materia* som förkroppsligas på ytan (färgpigment på duk). Uttryckets *form* motsvaras i sin tur av den (abstrakta) konfiguration (former, färgkombinationer, texturer) som substansen ger upphov till.¹⁶

Åtskillnaden mellan det plastiska och det ikoniska betydelseskiktet och deras respektive uttrycks- och innehållsplan synliggör samspelet mellan bildytan och den avbildade situationen eller händelsen. För sin effektivitet är likväl detta samspel beroende av betraktarens varseblivning i en konkret erfarenhetssituation.¹⁷ Om bildens yta ska få uppträda i hela sin meningsskapande potential bör denna situation äga rum i den fysiska målningens närvaro.

Samspel mellan betydelseskikten

Idag är Poussins målning *De arkadiska herdarna* utställd på Louvren, i den förhållandevis lugna Richelieu-flygeln. Rummet i vilken målningen visas är ganska stort med gott om utrymme mellan de enskilda målningarna (alla av Poussin) upphängda i en rad längst rummets fyra väggar. Framvisningsförhållandena inbjuder till ett tämligen ostört betraktande. Belysningen kombinerar en artificiell källa och ett naturligt ljus som tränger in genom det inglasade om än inte helt genomskinliga taket. En bänk, placerad drygt två meter ifrån målningen något till höger, erbjuder ytterligare bekvämlighet samtidigt som den frammanar en längre tids betraktande.

Målningen är monterad i en förhållandevis bred, förgyllad ram med djupt snidad blomster- och bandekoration.

För en nutida museibesökare är ramen ett självklart inslag som knappast uppfattas som betydelsebärande annat än som markör för ekonomiskt, historiskt och kulturellt värde. Men därutöver fungerar ramen också som en förutsättning för målningens betraktande. Genom att omsluta målningen, avgränsar ramen *avbildningsrummet* (bildytan) från objekt i *betraktarrummet* (det rum i vilket målningen befinner sig och betraktas från). Ramen gör därmed målningen till ett optiskt privilegierat föremål. Den senare funktionen lyfts tydligt fram i ett brev från Poussin till hans vän och mecenat, konstsamlaren Paul Fréart de Chantelou (1609–94), skrivet i samband med överlämnandet av målningen *Manna*, även känd som *Israeliterna samlar manna i öknen* (Louvren) år 1639. I detta brev rekommenderar Poussin att den avslutade målningen monteras i en ram, gärna förgylld eftersom den då på ett behagligt sätt kommer att förenas med målningens färger, utan att störa dem. Poussin förklarar behovet av en ram med att den hjälper ögat fokusera på de avbildade föremålen utan att störas av intryck från närliggande objekt (i *betraktarrummet*). Slutligen rekommenderar han att den inramade målningen bör hängas ”en liten bit ovanför ögonhöjd, om inte en bit under”, tydligen i förhållande till avbildningens horisontlinje.¹⁸ Ramen skapar, med andra ord, både lämpliga och nödvändiga förutsättningar för framvisningen och betraktandet av målningen. Förutsättningar som Louis Marin i en diskussion av Poussins brev har karaktäriserat som ”ett semiotiskt villkor” för målningens synlighet och ”läsbarhet”. Marin förklarar: ”[the frame] operates to constitute the icon [picture] as a visible object whose purpose is to be seen by the eye that sweeps over it with its rays while considering it in all its parts. [...] To look at a picture is not to perceive an object. It is not simply to see”.¹⁹

På Louvren är idag målningen upphängd i ögonhöjd i förhållande till bildrummets horisontlinje (bild 4:2). Den avbildade scenen – de fyra figurerna och den miljö i vilken de befinner sig – framträder tydligt redan på avstånd. Men eftersom målningen inte är särskilt stor rymmer den



Bild 4:2. Nicolas Poussins målning på Louvren, hängning och förhållandet till en betraktare på ca 1,2 meters avstånd från bilytan, oktober 2019. Foto: Roussina Roussinova. Licens: CC BY-NC-ND.

samtidigt en inbjudan att komma närmare. Denna inbjudan tar sig också uttryck i den avbildade händelsen, där något betraktas på nära håll och pekas ut. Men på nära håll förändras inte målningens uttryck nämnvärt, utöver det att inskriptionen blir tydligare och därmed läsbar. Att uttrycket inte tycks förändras med ändringar i betraktaravståndet hänger samman med målningens klassicistiska bildspråk som karakteriseras av strukturell klarhet i såväl form- och färganvändning som i figurernas placering i bildrummet. Syftet med detta bildspråk var att erbjuda betraktaren en obehindrad ”läsning” av den avbildade händelsen och förståelse av dess mening.

Med fokus på bilytan och de konfigurationer av färger och former som utgör kompositionens grundelement kan initialt två fält urskiljas i det *plastiska* skiktet: dels ett

mörkare, pyramidformat fält, som upptar cirka två tredje delar av bildytan nerifrån och sträcker sig upp mot mitten av bildytans övre del, dels ett ljusare, horisontellt fält i bildytans övre del. Vidare, inom det pyramidformade fältet uppträder ytterligare ett mindre men kontrasterande fält. Det tar sig uttryck genom både färg – genom koncentration av mer intensiva valörer – och form – genom en i mindre sickackformer uppbruten diagonal som sträcker sig tvärs över kompositionens mitt. Där sker alltså en gradvis intensifiering av färgstyrka och differentiering av tydligt avgränsade mindre former. På så sätt koncentreras det plastiska uttrycket – och därmed även betraktarblicken – mot detta fält i kompositionens mitt. Och det är denna del av målningen som jag främst fokuserar på i analysen som följer.

I det *ikoniska* skiktet motsvaras ovannämnda tre fält av landskapet, den klarblåa himlen och molnen, respektive den avbildade figurgruppen. Den i sickackformer uppbrutna diagonalen som jag identifierade i det plastiska skiktet upptas i det ikoniska skiktet av de avbildade figurernas kroppar, från vänster uppåt mot höger: från herden i blått mot herden i rött och vidare till den stående figuren i gult och blått. Målningens huvudscen omfattar dock både de avbildade figurerna och sarkofagen – eller i alla fall dess framsida där inskriptionen återfinns. Kontrasten mellan det större pyramidformade fältet och det mindre färg-och-form intensiva fält, vilken uppträder i det plastiska skiktet, bryggas på så sätt över i det ikoniska. De avbildade figurernas frisliknande uppställning framför sarkofagen uppmuntrar samtidigt en ögonrörelse parallellt med bildytan. Förvisso kan blicken vandra förbi huvudscenen, bort mot bergen och himlen och därmed längre in i bildrummet. Ändå tycks blicken ständig dras tillbaka mot målningens mitt och den avbildade huvudscenen.

Själva huvudscenen artikuleras särskilt genom ljuset som faller på figurernas kroppar, vilket gör att de avtecknar sig tydligt mot den omgivande färgskalan i bruna och gröna nyanser (plastiskt) och mot sarkofagen och den linje som markerar dess slutande lock (ikoniskt). Vidare

tycks sarkofagen med sin markerade frontalitet stänga bildrummet, vilket förstärker den med bildytan parallella ögonrörelsen. Men sarkofagen är i själva verket inte frontalt placerad i bildrummet utan avbildas sett något snett från höger i förhållande till bildytan. Detta signaleras av basens svaga lutning inåt i bildrummet, locket och de parallella konturerna som löper tvärs över sarkofagens yta som markeringar för de stenblock den är uppbyggd av. Ändå uppstår intrycket av frontalitet eftersom sarkofagens hörn, där dess olika sidor möts i vinkel mot varandra för att enligt konvention signalera en perspektivisk förkortning, döljs bakom de flankerande figurerna.²⁰ Ett sådant kompositionellt grepp, som innebär att föremål eller figurer avbildas från en obestämd och därmed instabil eller *icke-generisk* synvinkel, har identifierats som vanligt förekommande och betydelsebärande i tidigmodernt måleri.²¹ I Poussins målning ger detta grepp upphov till spänning i betraktarens identifikation av volym och rumslighet i det ikoniska skiktet, där ett förväntat uttryck, enligt konventionerna för perspektivisk framställning av tredimensionella objekt i bildrummet, artikuleras enbart delvist i det ikoniska skiktet. Därmed uppstår ett plastiskt uttryck med potential att frammana intrycket av frontalitet, och vidare parallellitet med bildytan.

Vid en längre stunds betraktande av de fyra figurerna och de inbördes relationerna mellan deras kroppspositioner, gester och blickar i det ikoniska skiktet, uppträder flera element som ger upphov till betydelsebärande uttryck i det plastiska. Det formspel som de avbildade figurernas armar bjuder på ter sig exempelvis än mer intrikat sett från höger till vänster, jämfört med riktningen vänster-höger, som jag beskrev ovan i relation till målningens initiala effekter och därmed uttryck i det plastiska skiktet. Den kvinnliga gestaltens vänstra hand – i skugga men ändå markerad genom ett stråk av "ljus" på fingertopparna – bildar en diagonal med hennes andra hand, som vilar på den närmaste herdens axel. På så sätt relateras rörelsen från hennes ena arm och hand till hennes andra: som om den ena

leder vidare till den andra, där den senare tycks ta vid en på så sätt redan påbörjad rörelse. Detta förhållande och medföljande uttryck fortsätter till nästa figur (herden i rött) och dennes arm, och vidare till nästa (herden i blått), tills blicken når den stående herden till vänster i bildrummet, vars utsträckta arm och hand vilar på sarkofagens lock, vilket slutligen leder betraktarens blick mot kompositionens mitt.

Detta spel av former skapar ett samlat uttryck för samhörighet mellan figurerna som överskrider den relation dem emellan som etableras i det ikoniska skiktet (genom att de befinner sig i samma rum, ser ut att vara herdar och ser alla ut att vara involverade i samma händelse). Visserligen förankras detta uttryck (d.v.s. spelet av former) ikoniskt. Därför refererade jag i beskrivningen ovan till "händer", "armar", "figurer" och andra ikoniska tecken. Men det har sitt upphov i det plastiska skiktet där det får ett innehåll oberoende av de sammanfallande ikoniska tecknens innehåll. Det är nämligen jämförelsen mellan formerna och deras position i förhållande till varandra som i varseblivningen för dem samman i ett spel av uppbrutna diagonaler. På så sätt skapas ett plastiskt uttryck som ger upphov till identifikationen av rörelse och omvandling, från ett tillstånd till ett annat – och därmed, i en vidare bemärkelse, till ett tidsförlopp eller skeende.

Vid sidan om detta formspel och jämförelsen det ger upphov till i det plastiska skiktet uppträder kontraster mellan de två flankerande figurerna, som också tar sig uttryck i det plastiska skiktet. Genom form jämförs de och ställs mot varandra som konvex (till höger) respektive konkav (till vänster). Genom färg ställs gult (till höger) mot nyansen av röd-brunt (till vänster), en s.k. bruten färg ("couleur rompue") som utgör – visuellt men även symboliskt – den gulas motsats.²² I denna jämförelse och medföljande kontrastförhållandet uppstår ytterligare en skillnad, nämligen den mellan ljus (till höger) och skugga (till vänster). Dessa förhållanden förstärker (plastiskt) jämförelsen mellan de två flankerande figurerna (ikoniskt)

och ställer samtidigt deras komplementaritet inom ett motsatsförhållande.

I relation till den avbildade händelsen framstår de två herdarna i gruppens centrum som huvudgestalter. De är aktiva. Båda pekar mot inskriptionen i kompositionens mitt. Samtidigt träder den kvinnliga figuren fram, såväl ikoniskt som plastiskt.²³ Effektens upphov och det uttryck som skapas kan beskrivas som en koncentration av information på en del av bildytan som hävdar sig visuellt. Den kvinnliga gestalten ter sig en aning större än de övriga. Intrycket förstärks genom att hennes uppräta hållning tas upp av de tornande träden bakom. Rörelsen sker uppåt men även inåt, via den diagonal som bildas av det djupa blåa vecket och trädstammen som lutar mot kompositionens mittaxel. Intrycket av stabilitet som den kvinnliga figurens kroppsposition ger upphov till ikoniskt får på detta vis ett parallellt uttryck i det plastiska skiktet. Därtill kan noteras att det är i anslutning till den kvinnliga figuren som de tre primärfärgerna uppträder vid sidan om varandra: rött (som anger den närmaste herdens klädsel), gult i mitten och blått (bild 4:3).

Positionen i vilken denna detalj uppträder, i nivå med inskriptionen, ger upphov till en ny betydelsebildning. De tre primärfärgerna utgör grunden för alla andra färger och därmed för måleriet. Ställda bredvid varandra framstår de således som ett uttryck för måleriets väsen i det plastiska skiktet. Detta ställs samtidigt mot inskriptionen som i sin tur kan uppfattas som ett uttryck för (det skrivna) ordet, i det ikoniska skiktet. Betydelsepotentialen upphör inte med detta. Elisabeth Cropper och Charles Dempsey har framhållit att målningen tematiserar själva seendet. De lyfter fram den knäböjande herden som, utöver att "läsa" inskriptionen, även "ser" genom att vidröra den.²⁴ I relation till detta kan detaljen med de tre primärfärgerna ses som ett plastiskt komplement till det tecken som Cropper och Dempsey identifierar. Innehållet blir dock en annan form av "seende", optiskt till skillnad från taktilt, eftersom det bara är med synsinnet som färger kan uppfattas.



Bild 4:3. Detalj av *De arkadiska herdarna*. Licens: CC PD.

Hittills har jag främst lyft fram effekter genom former och färger som ger upphov till teckenrelationer i det plastiska skiktet och deras samspel med det ikoniska skiktet. Men vad finns att säga om målningens textur, det vill säga de element som i betraktarerfarenheten främst förknippas med bildytan?

Målningen är uppbyggd av företrädesvis små, korta penseldrag. De är inte osynliga, men gör sig inte heller gällande genom sin uniformitet. Det är som om bildytan varken söker dölja sitt materiella ursprung eller framhäva det. På så sätt frammanar målningen en stabil betraktarposition, varken för långt bort eller för nära. Bildytans uniformitet bryts dock på två ställen i de två flankerande figurernas klädsel. I båda fallen handlar det om penseldrag som på ett konventionellt sätt blir delaktiga i det ikoniska skiktets betydelsebildning. Likt de övriga, mindre

framträdande penseldragen signalerar de "veck" i det ikoniska skiktet, närmare bestämt veckens ytskikt som träffas av ljuset och får dem att optiskt framträda i relief. Samtidigt framträder de också i egenskap av "penseldrag" genom sin avvikande textur och svaga men ändå synliga relief. Detta sker via skillnaden i avstånd från vilket ytan betraktas. På nära håll kan ett penseldrag i varseblivningen transformeras till ett nytt tecken. Uttrycket kan tyckas vara detsamma men det är dess *substans*, det vill säga dess materiella ursprung (färgpigment på duk), som träder fram snarare än dess *form*. Därmed uppfattas uttrycket annorlunda och innehållet förändras. Det som på avstånd görs delaktigt i betydelsebildningen i det ikoniska skiktet – "veck" – omvandlas på nära håll till ett på bilytan närvarande stycke materia: "ett penseldrag". Det handlar alltså inte bara om hur uttrycket förmedlar innehållet, utan även om hur betraktaren uppfattar uttrycket och tolkar dess innehåll. På detta vis bryter de mer framträdande penseldragen mot bilytans dominerande målartekniska behandling och blir betydelsebärande i det plastiska skiktet.

Med sitt avvikande framträdande på bilytan förstärker de breda, tjockare penseldragen ytterligare relationen mellan de två flankerande figurerna, vilken redan har etablerats både ikoniskt och plastiskt. En ny plastisk effekt skapas som dels särskiljer de de två flankerande figurerna från dem i mitten, dels ställer de två för jämförelse. Penseldragen har potential att uppfattas som dynamiska, aktiva. Detta ställs i motsats till figurernas relativa stillhet – i vila/mindre aktiva – som signaleras i det ikoniska skiktet genom deras kroppspositioner, -hållning och ansiktsuttryck. Samtidigt ställs de flankerande figurerna på ett subtilt sätt i kontrastförhållande till de två andra, "aktiva" figurerna, vars rörelser tycks i sin tur stillas av den mer återhållsamma målartekniska behandlingen som den tar sig uttryck i det plastiska.

Slutligen, med sin påtagliga materialitet framträder penseldragen i relief på bilytan och upprättar – såväl visuellt/optiskt som taktilt – en plastisk skillnad mellan

figurgruppen och det bildrum i vilket gruppen befinner sig. På så vis fungerar de två flankerande figurerna som en ”ram” – de fokuserar betraktarens blick mot bildytans mitt och det centrala element som därmed återigen ”pekas ut”, nämligen inskriptionen.

Tilltalet i det materiella

I sin analys av Poussins *De arkadiska herdarna* konstaterar Louis Marin att målningen döljer sin narrativa struktur. Marin utgår från Émile Benvenistes distinktion mellan diskurs eller tal (*discours*) och narrativ eller berättelse (*récit*) och noterar att det är ingen som ”talar”.²⁵ Utöver det faktum att målningen finns och vi tittar på den finns nämligen ingen antydning till tilltal – ingen av de avbildade figurerna vänder sig i egenskap av meddelandets avsändare direkt mot betraktaren.²⁶ Om analysen avgränsas till det ikoniska betydelseskiktet, vilket Marin väljer att göra, finns det knappast något att tillägga. Om fokus flyttas till målningens yta kan emellertid penseldragen bli tecken och närmare bestämt uttryck för ett särskilt tilltal till betraktaren.

Här bör emellertid frågan ställas om ett sådant perspektiv på analys av tidigmoderna målningar är anakronistiskt. På vilket sätt är det historiskt relevant att i analysen och tolkningen av äldre måleri lyfta fram enskilda penseldrag som betydelsebärande, utöver deras roll i den ikoniska betydelseproduktionen? I inledningen till detta kapitel lyfte jag fram målningens funktion som förmedlare av ett berättande innehåll. Att enskilda färgfläckar och penseldrag kan urskiljas i målningar hör givetvis samman med målerimediets förutsättningar som representationsteknik och med skilda konstnärliga praktiker. I egenskap av sin materialitet tycks ändå inte enskilda penseldrag vara självklara som betydelsebärande element i äldre måleri. Enligt den inom tidigmodern konstteori generella uppfattningen fungerar snarare en målning som ett fönster eller en transparent skärm genom vilken det

avbildade synliggörs för betraktaren. Marin sammanfattar detta på följande vis:

In other words, the canvas as a support and as a surface does not exist. ... But the canvas as a support and as a surface does exist to operate the duplication of reality: the canvas as such is simultaneously posited and neutralized; it has to be technically and ideologically assumed transparent. Invisible and at the same time a necessary condition of visibility [...].²⁷

Med detta synsätt placeras målningen som materiellt objekt i en dubbelposition. Å ena sidan är de element som framträder på dess yta oundgängliga som mediespecifika bärare av den visuella framställningen – människor, föremål, landskap och allt annat som utgör bildvärlden. Å andra sidan bör de inte framträda i sin specifika materialitet. Åtminstone bör de inte ställa sig i vägen för betraktarens upplevelse av den (i idealfallet) till synes icke-medierade visuella framställningen. Samtidigt fanns vid denna tid en kategori betraktare – konstkännare – som hade ett intresse för det formala utförandet av målningar, vilket inkluderade konstnärens handlag som det tog sig uttryck på bildytan.²⁸ I detta sammanhang var inte bara den enskilda målningens framvisningsätt av betydelse utan också avståndet från vilket den betraktades.

Att Poussins målning var avsedd att ses och studeras på nära håll framkommer av det målartekniska utförandet, vilket i sin tur hänger samman med målningens storlek. Den är en så kallad kabinettmålning i relativt litet format som vanligtvis gestaltade ”lärd” ämnen och riktades till en skara elitbeställare – däribland ovannämnda konstkännare – med kunskap om måleriets principer. Enligt den franske konstteoretikern André Félibien (1619–95) hade Poussin gjort sig ett namn för denna typ av målningar; därför höll han sina penseldrag inom ett avgränsat register, vilket gav honom möjlighet att visa upp sin inventions- och dispositionsförmåga på en liten yta, det vill säga en mindre målning som förutsätter ett betraktande på nära håll.²⁹ För den avgränsade skara konstkännare som Poussin mestadels arbetade för var alltså målningens formala organisation och dess målartekniska utförande

betydelsebärande som uttryck för upphovspersonens inventionsförmåga.

Denna betraktare var medveten om vikten av att inta det rätta avståndet i förhållande till målningens yta, vilket i fallet med Poussins målning var ganska nära bildytan. Ändå framträder några penseldrag i de flankerande figurernas klädsel på bildytan mer än andra. Särskilt tydlig blir skillnaden i jämförelse med behandlingen av de två knäböjande herdarnas klädsel i kompositionens mitt. De befinner sig närmast det element i bildrummet som i det ikoniska skiktet bjuder till att betraktas på nära håll, nämligen inskriptionen. Och det som betraktas på nära håll bör återges på ett sätt som inte framhäver avbildningens ursprung i det materiella. Mer synliga, materiellt påtagliga penseldrag förknippas i sin tur med sådant som både ses och avbildas från större avstånd. Penseldrag av det slag som framträder i relation till de två flankerande figurerna signalerar alltså att en position för nära bildytan har intagits. På så sätt "vänder sig" dessa penseldrag till betraktaren. De "tilltalar" betraktaren i dubbel bemärkelse. Dels har de potential att väcka intresse och frammanar därmed en rörelse närmare bildytan. Dels frammanar de en rörelse några steg bort från bildytan. Och det senare är inte olikt det de två flankerande figurerna "gör". Även de befinner sig längre bort och något åt sidan från den imaginära ytan (sarkofagen med den inristade inskriptionen) som verkar stå i centrum för allas uppmärksamhet – de avbildade figurernas och betraktarens.

Bildens yta som meningsskapande spår

Som jag framhöll ovan tycks den avbildade händelsen i Poussins målning ständigt träda fram, vilket hör samman med det klassicistiska avbildningsidealet och den klassicistiska måleripraktiken. Element i målningen som hör till bildytan och pekar mot sitt materiella ursprung hör närmast till ytans textur och är inte uppenbara vid en först anblick. När sådana element ändå identifieras kan de inte förklaras och förstås utan att både deras avbildningsfunktion,

i samspel med de betydelser som uppstår i det ikoniska skiktet, och betraktarens delaktighet i seende- och tolkningsakten tas med som parametrar för tolkningen. Sådana element rymmer med andra ord betydelsepotential som både samverkar med och överskrider teckenrelationer som hör till den händelse som avbildas i målningen. Därmed fungerar denna kategori av element som *spår* som betraktaren kan följa, med ögonen men även kroppsligt, i den erfarenhet som mötet med en målning innebär. I detta möte aktiveras dessa spår genom kulturellt betingade beteendekoder och förståelsemönster med bäring för betraktarens upplevelse och tolkningen av bilden.

I betraktandet av Poussins målning aktiveras dessa spår på två sätt. För det första uppträder de som spår i betydelsen *märken* (motsvarande *indexikala* tecken) efter *tillkomstprocessen* och *upphovspersonens närvaro*. Det är också det vedertagna sättet att förstå synliga, på bildytan materiellt framträdande, penseldrag. Snarare än "fysisk närvaro" bör dock i Poussins målning dessa uppfattas som spår efter upphovspersonens *tankemässiga* närvaro, det vill säga spår efter den tankemässiga bearbetningen eller inventionen av det avbildade motivet. För det andra fungerar de som spår i betydelsen *antydan* eller *inbjudan* till möjliga förhållningssätt genom relation till *varseblivningen* och *betraktarens närvaro*. Som spår i denna bemärkelse anger alltså penseldragen möjliga sätt för betraktaren att förhålla sig till bildytan och den avbildade scenen i termer av närhet och avstånd. De på bildytan materiellt framträdande märkena involverar betraktaren genom att uppmana till rörelse såväl visuellt/optiskt som kroppsligt/rumsligt.

Åtskillnaden mellan den i målningen avbildade scenen och den avbildande ytan, som angav utgångspunkten för detta kapitel, implicerar följaktligen ytterligare en aspekt som jag tidigare enbart antydde men som nu bör lyftas fram, nämligen *mediet* i den dubbla betydelsen av ett objekt som samtidigt förkroppsligar en bild och själva avbildningsmediet. Det ligger nära till hands att jämföra detta med W. J. T. Mitchells distinktion mellan *picture* och *image*, enligt vilken den förra (*picture*) ska förstås som ett

materiellt objekt (exempelvis en målning) i vilken en bild (*image*) realiseras.³⁰ Samtidigt som den avbildade scenen i Poussins målning inte kan separeras från den avbildande ytan, kan inte målningens yta separeras från mediet i vilket den realiserar – mediet, här i betydelsen representationsteknik, det vill säga oljefärg på duk. Men samtidigt är målningen som avbildningsmedium inbäddad i en uppsättning praktiker: produktion, framvisning, betraktande. En målning kan alltså ses som det materiella uttrycket för ett visst innehåll som förmedlas under specifika förutsättningar – förutsättningar som i sin tur relaterar till konventions- och kontextbundna bildskapande-, bruks- och betraktarpraktiker. Härigenom synliggörs förhållandet mellan bilden som meningsskapande system och världen i vilken den produceras och skapar mening.

Med fokus på bildytan och samspelet mellan bildens ikoniska och plastiska skikt har jag i detta kapitel lyft fram några av de element i målningen som ger upphov till teckenfunktioner som enbart delvis kan förankras i det litterära innehåll eller den händelse som avbildas. Det har rört sig om rumsförhållanden, rörelse, transformationer, tidsförlopp och närvaro, i såväl bildrummet som betraktarrummet. I samtliga fall har dessa teckenfunktioner förankrats i relationer, spänningar och kontraster mellan bildens ikoniska och plastiska skikt; det vill säga i element i målningen som kan visa (uttrycka) mer än vad den avbildade händelsen (innehållet) kräver för sin identifikation. De betydelser som sådana teckenfunktioner ger upphov till har i sin tur förklarats i betraktarerfarenheten och målerimediet specifika förutsättningar. Poussins målning *De arkadiska herdarna* har därmed lyfts fram som ett socio-kulturellt betingat teckensystem. Det senare implicerar emellertid frågor om produktionen, bruket av bilder och förhållandet till betraktar- och framvisningspraktiker. Poussins målning fungerar också som en påminnelse om att i analyser och tolkningar av tidigmoderna målningar inte förbise den meningspotential som de bär i egenskap av sin materiella närvaro i mötet med betraktarens utforskande blick – nu och då.

Slutnoter

1. Målningen är varken signerad eller daterad och dess proveniens innan 1685, då den köptes in till Ludvig XIV:s samlingar, är inte helt klarlagd. Dateringen 1638–40 är numera allmänt accepterad och anges i Louvrens informationstext. Om målningens proveniens, se Mickaël Szanto, *Le dessin ou la couleur? Une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV*, Genève, Librairie Droz, 2008, s. 145–146.

2. Se t.ex. Erwin Panofsky, "Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition", *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, Doubleday, 1955, s. 295–320, särsk. 311–317; Louis Marin, "Towards a Theory of the Visual Arts: Poussin's *The Arcadian Shepherds*", *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, red. Susan R. Suleiman & Inge Crosman, Princeton, Princeton University Press, 1980, s. 293–324, som bygger på Marins diskussion i *To Destroy Painting*, övers. Mette Hjort, Chicago/London, University of Chicago Press, 1995 (1977), särsk. s. 15–93; Oskar Bätschmann, *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting*, London, Reaktion Books, 1990, s. 54–61. Elizabeth Cropper & Charles Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and Love in Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1996, särsk. s. 196–205; Claude Levi-Strauss, "Looking at Poussin", *Look, Listen, Read*, övers. Brian C. Singer, New York, Harper Collins, 1997, s. 3–37, särsk. s. 15–18. För en pedagogisk diskussion kring målningen och olika tolkningar, se Emma Barker, "The Arcadian Shepherds: A Painting by Poussin", *Academies, Museums and Canons of Art*, red. Gill Perry & Colin Cunningham, New Haven/London, Yale University Press, 1999, s. 24–42.

3. Enligt Panofsky är frasens korrekta betydelse "Även i Arkadien jag, Döden, finns (*hold sway*)". I denna målning bör dock frasen förstås som "Även jag levde i Arkadien" och tillskrivas den döde som vilar i graven. Panofsky, s. 311–317.

4. Marin, "Towards", s. 293–294, 296.

5. Marin, "Towards", s. 293. W. J. T. Mitchell har i sin tur karaktäriserat Poussins målning som en *meta-målning* eller en bild (*picture*) som visar vad en bild är. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, s. 35.

6. Som materiellt objekt är en målning förstås tredimensionell men eftersom avbildningen vanligtvis återfinns på en sida (framsidan) tilldrar sig de övriga sidorna sällan intresse i konstavetenskapliga studier.

7. Historiskt kan förhållandet mellan den avbildande ytan och det avbildade beskrivas som en ständig omförhandling i relation till

den övergripande frågan om avbildning (*mimesis*) med två poler: *trompe l'œil*-framställningar som sökte dölja den avbildande ytan, och 1900-talets abstrakta måleri som sökte dölja alla spår av avbildning genom att framhäva bildens materiella egenskaper och platthet. För en övergripande diskussion kring måleriets materialitet och mediespecificitet, se Bia Mankell, *Bild och materialitet: Om föreställningar, synsätt, material och uttryck i måleri, teckning och fotografi*, Lund, Studentlitteratur, 2013, särsk. kap. 1 och 2.

8. Här knyter jag an till Göran Sonesson's definition av "den prototypiska bilden" i "Bildens yta och djup – Grunder för en bildsemiotik", *Signs: International Journal of Semiotics*, vol. 4, 2010, s. 122. Se även Sonesson, *Bildbetydelser: Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Lund, Studentlitteratur, 1992, s. 14.

9. Richard Wollheim, *Art and its Objects, With Six Supplementary Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015 (1980), särsk. s. 137–151. Som Göran Sonesson har påpekat, gjorde den tyske fenomenologen Edmund Husserl en liknande distinktion i sin undersökning av det han kallade bildmedvetenhet (*Bildbewusstsein*). Om Wollheims distinktion och dess relation till Husserls begrepp, se Göran Sonesson, "The Mind in the Picture and the Picture in the Mind: A Phenomenological Approach to Cognitive Semiotics", *Lexia: Rivista di semiotica*, nr 7/8, 2011, särsk. s. 173–177, och mer utförligt, Göran Sonesson, *Pictorial Concepts: Inquiries into the Semiotic Heritage and Its Relevance for the Analysis of the Visual World*, Lund, Lund University Press, 1989, särsk. s. 270–282.

10. Göran Sonesson benämner det ikoniska skiktet *piktoral* eftersom det plastiska skiktet kan, i Pierces mening, också vara ikoniskt och definierar det piktoral skiktet som "en teckenfunktion vars uttryck är bildtingets illusoriska egenskaper och vars innehåll är någon som sådan varseblivbar företeelse". Sonesson, *Bildbetydelser*, s. 170.

11. Sonesson, *Bildbetydelser*, s. 164–165, 170.

12. Här bygger jag på Groupe μ , "Toward a General Rhetoric of Visual Statements: Interaction between Plastic and Iconic Signs", *Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992–93*, red. Thomas A. Sebeok & Jean Umiker-Sebeok, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995, s. 581–599 samt Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 (1996). Min användning av de valda begreppen utgör en fri tillämpning med fokus på begreppens potential att synliggöra meningsskapande relationer inom och mellan de två betydelseskikten. För en utförlig presentation och kritisk diskussion av Groupe μ 's bildsemiotiska modell, se Sonesson, *Bildbetydelser*, särsk. s. 64–65, 70–75, 220–229.

13. Groupe µ, s. 591, 597.
14. Groupe µ, s. 583; Klinkenberg, s. 75–80.
15. Groupe µ, s. 584.
16. Klinkenberg, s. 114.
17. Detta förhållande betonas särskilt i Groupe µ:s senare arbeten. Se t.ex. Francis Édeline och Jean-Marie Klinkenberg, "The Appropriation of the Work of Art as a Semiotic Act", *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art: What are Artworks and How Do We Experience Them?* red. Peer F. Bundgaard & Frederik Stjernfelt, Springer Open, 2015, s. 225–242.
18. Nicolas Poussin, "Till Chantelou", 28 april 1639, *Nicolas Poussin: Lettres et propos sur l'art*, red. Anthony Blunt, Paris, Hermann, 1994, s. 45–46. "Quand vous aurez reçu le vôtre [tableaux], je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin, afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenus et non point épars au dehors, en recevant les espèces des autres objets voisins qui, venant pêle-mêle avec les choses dépeintes, confondent le jour. Il serait fort à propos que ladite corniche fût dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs sans les offenser. [...] Il doit être colloqué fort peu au-dessus de l'œil, mais au contraire." För översättning till engelska, se Marin, *To Destroy Painting*, s. 33.
19. Louis Marin, *Sublime Poussin*, övers. Catherine Porter, Stanford, Stanford University Press, 1999 (1995), s. 14–15.
20. Detta förhållande har lyfts fram i tidigare analyser. Se t.ex. Jerome Klein, "An Analysis of Poussin's 'Et in Arcadia Ego'", *The Art Bulletin*, vol. XIX, nr 2, 1937, s. 314–317.
21. Jean Petitot, "Non-Generic Viewpoints as a Method of Composition in Renaissance Paintings", *Cognitive Semiotics*, nr 5, 2009, s. 7–41.
22. Marcia Hall, *The Power of Color: Five Centuries of European Painting*, New Haven/London, Yale University Press, 2019, s. 93–94, 149. Den stående herdens drapering tycks ha genomgått pigmentförändringar och därmed förlorat en del av sin intensitet. Om pigmentförändringar i Poussins målningar, se T. J. Clark, *The Sight of Death: An Experiment in Artwriting*, New Haven/London, Yale University Press, 2006, s. 186–188, 193–194.
23. Den kvinnliga figuren har studerats noggrant, enskilt och i relation till herden i rätt. Hon identifieras bl.a. som minnets gudinna Mnemosyne, historiens musa Klio samt i en vidare bemärkelse som personifikation av Måleriet. Se vidare Elizabeth

Cropper & Charles Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and Love in Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1996, s. 198–205.

24. Cropper & Dempsey, s. 202.

25. Émile Benveniste presenterar distinktionen mellan *récit* (berättelse) och *discours* (tal) i *Problems in General Linguistics*, övers. Mary Elizabeth Meek, Coral Gables, University of Miami Press, 1971 (1966), särsk. s. 205–215. *Récit* kan förstås som en utsaga eller en kedja av utsagor i vilken sändaren osynliggörs exempelvis genom utelämnande av personliga pronomen, t.ex. ”jag” och ”du” medan *discours* är en utsaga i vilken sändaren synliggörs genom individuella reflexioner, jämförelser och referenser.

26. Marin, ”Towards”, s. 305–306.

27. Marin, ”Towards”, s. 309–310.

28. Om detta, se Todd Olson, ”Painting for the French: Poussin, the Fronde and the Politics of Difficulty”, *Commemorating Poussin: Reception and Interpretation of the Artist*, red. Katie Scott & Genevieve Warwick, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, s. 155–189, särsk. s. 155–158. Allmänt om avståndet från vilket målningar bör betraktas i anslutning till 1600-talets uppförandeideal och konsteori, se t.ex. Jacqueline Lichtenstein, ”Up Close, From Afar: The Subject’s Distance from Representation”, *Qui Parle*, vol. 4, nr 1, 1990, s. 98–116.

29. ”It gave him the opportunity to keep his brushstrokes within narrow limits, limits that nonetheless allowed him to reveal the noble conceptions and to display large and learned dispositions in small spaces”. Citerat i Marin, *To Destroy Painting*, s. 34.

30. Mitchell, s. 4.