

# Avbildade tecken & avbildningar som tecken

## Ikonologins och semiotikens delade skäl

*Fred Andersson*

*Title* Depicted Signs and Depictions as Signs – Common Reasons for Iconology and Semiotics

*Abstract* The aim of this article is to describe some common reasons and origins of modern Iconology and Semiotics, and to question the dichotomy which is sometimes made between these disciplines. When emblematics and iconology were established in the Sixteenth Century, first with Andreas Alciatus' *Emblemata* and later with Cæsare Ripa's *Iconologia*, poetic imagery and rhetorical figures were primary points of reference. Rather than separating visual and verbal capacities, these authors merely affirmed that both visible pictures and spoken or written words could communicate the same images. An antagonism between iconology and semiotics was hardly possible until modern linguistics separated the study of language systems from the study of symbolic systems. The denotation and the connotation, as defined in studies of language systems, have however been compared to Erwin Panofsky's primary and secondary levels of subject matter, respectively. This study rather concludes that the place of denotation in iconological analysis would be the secondary or iconographic level. Differently put, the depiction of signs in iconography could structurally be compared to the depiction or visual denotation as sign. In this manner, common reasons for a systematic approach can be found both in the early beginnings and in recent developments of iconology and semiotics. The reasons may however be different than previously conceived.

*Keywords* Iconology, Semiotics, Iconography, Andreas Alciatus, Cæsare Ripa, W.J. T. Mitchell, Erwin Panofsky, Roland Barthes, Peter Larsen, Göran Sonesson

*Author* Ph.D. in Art History, Adjunct professor (docent), Åbo Akademi

*Email* franders@abo.fi

ICONOGRAPHISK POST

NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING • NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY

NR 1, 2016, PP. 4–33. ISSN 2323-5586



*Fig. 1. Emblemets för "god spådom" eller Zuvor-Verkündigung deß Guten i den första tyska utgåvan av Cæsare Ripas Iconologia (Ripa 1669, 97).*

*The emblem of "good prophecy" or Zuvor-Verkündigung deß Guten in the first German edition of Cæsare Ripa's Iconologia (Ripa 1669, 97).*

Den dominerande uppfattningen om ett forskningsområdes särart framträder som en välkänd och upprepad *doxa* i kommunikationen mellan forskare och allmänhet. Ikonografisk forskning framställs då gärna

som en gammal och gedigen disciplin för studium av gamla bilder, medan bildsemiotik hellre förknippas med nya medier och ett trendkänsligt "teoretiserande". Varje vetenskap börjar dock som spekulation och

teori, tillgänglig i efterhand via filosofers distinktioner mellan olika kunskapsområden och fenomen. Det vore olyckligt om företrädare för den ikonografiska gemenskapen själva skulle se sitt område som ett a-teoretiskt fält utan behov av dialog med andra områden där betydelser, symboler och kommunikation studeras. Då skulle det också bli svårt att redogöra för de inslag i den ikonografiska forskningen som är mera uttalat teoretiska – med andra ord de *ikonologiska* inslagen.

Att ikonografisk forskning ibland är ikonologi innebär att de filosofiska betingelserna för ett ikonografiskt uttrycksätt undersöks teoretiskt, i bemärkelsen idéhistoriskt. Det innebär också att de teoretiska grunderna för själva den ikonografiska forskningsgemenskapen kan klargöras. Kanske har böcker som William J.T. Mitchells *Iconology* skapat mer förvirring än klargöranden när det gäller detta. Mitchell (f. 1942) hör till de litteraturhistoriker i hans generation som blivit tongivande inom ett nytt och visuellt forskningsfält, nämligen *Visual Studies* eller *Visual Culture Studies*. Han är dokumenterat skeptisk till semiotiska förklaringsmodeller, och som litteraturvetare observerar han konsthistoria och ikonologi ur ett mera distanserat perspektiv. I nämnda *Iconology* gör Mitchell ikonologin till en idéhistoria om bildteori. Den enda kopplingen till ikonografen som förutsättning för ikonologin är att den i likhet med Panofskys texter ingår i Mitchells idéhistoriska framställning. Mitchell påpekar detta redan i introduktionen:

If Panofsky separated iconology from iconography by differentiating the interpretation of the total symbolic horizon of an image from the cataloguing of particular symbolic motifs, my aim here is to further generalize the interpretive ambitions of iconology by asking it to consider the idea of the image as such.<sup>1</sup>

Om denna generalisering leder till en ikonologi *utan kataloger* (dvs. utan *ikonografi*) blir den knappast användbar för den som vill bidra till att klargöra modernitetens och vår egen tids ikonografi i t.ex. politiska propagandabilder och i reklambilder. Här krävs, om något, just kataloger. Inte för att slutgiltigt fastställa eller "kodifiera" betydelsen hos symboler och andra bildelement, men för att skapa ett system för studiet av hur deras betydelser ändras när de flyttas mellan olika ideologier och sammanhang. När det gäller modern bildkommunikation har initiativet dock övertagits av semiotiken och semiotikerna.

Som redan antytts har den semiotik som handlar om bilder fått rykte om sig att vara abstrakt och teoretisk. Ofta utmynnar den endast i begreppsdefinitioner. En forskare som eventuellt vill pröva definitionerna på faktiskt existerande bilder kan välja olika strategier för detta. Det kan röra sig om att identifiera exempel på bilder och bildelement som logiskt sett måste tillhöra någon av de olika klasser av tecken som en teori stipulerar. Forskningen blir då typologisk och bildhistorien inventeras på jakt efter de eftersökta teckentyperna. I andra fall handlar det om försök att analysera enstaka bilder och att i dessa hitta återkommande särdrag och element som kan jämföras

med särdrag och element i talat och skrivet språk. Bilden behandlas då som en text och analysen kan kallas visuell textanalys. I en tredje typ av semiotisk bildforskning observeras retoriska grepp i bildkommunikation. Dessa retoriska grepp klassificeras enligt en taxonomi som kan vara mer eller mindre influerad av den klassiska retorikens definition av retoriska figurer i talenkonsten. Även här behandlas bilden som text, och strategin kan kallas textklassifikatorisk.<sup>2</sup>

Såväl typologisk som textanalytisk och textklassifikatorisk forskning kan resultera i kataloger eller *lexika* över typer och standardelement, men det förblir ständigt oklart om slutsatserna kan generaliseras från enstaka bilder till hela bildkulturer, eller härledas från allmänna typologier till historiskt specifika föreställningskomplex. En deduktiv forskning som utifrån logiska postulat drar slutsatser om ett bildelements tillhörighet kan vara mycket anorlunda än en induktiv forskning som genom insamling av exempel på hur en idé representerats i en bildkultur drar slutsatser om gemensamma drag hos representationerna. Ikonologin och semiotiken har vissa delade skäl att vilja undersöka bilder och betydelser på ett systematiskt sätt, men skälen är delade inte bara i bemärkelsen "gemensamma" utan också i bemärkelsen "motstridiga". Ikonologin har dominerats av diakron och induktiv metod, semiotiken av synkron och deduktiv. Detta har bidragit till den förenklade uppdelningen mellan ikonologin som studiet av historiska bilder och bildsemiotiken som

studiet av samtida konst och medier. Jag skall nu försöka mig på att beskriva hur denna delning av skälen uppstod och varför den är förenklad.

I mina val av referenser och exempel har jag dock själv tvingats till förenklingar. Bland ikonografins grundtexter kommer jag att fokusera på Andreas Alciatus och Cäsare Ripa – de författare som genom sin popularitet gav upphov till en starkt didaktisk syn på bilder och visuell symbolik i renässansens och barockens teoribildning. Tidens undervisning i retorik med dess arv från Aristoteles var en avgörande faktor här. Men det vore ohelderligt att inte erkänna belägg för annorlunda och mera komplexa idéer om bildtolkning vid samma tid. I sin essä "Icones Symbolicae" vittar Ernst H. Gombrich om hur han redan under sin uppväxt i Österrike, omgiven av personifikationerna i barockkyrkornas ikonografi, började miss tänka att dessa personifikationer kan ha utformats med andra och djupare avsikter än vad sentida betraktare vill erkänna:

Were they really no more than decorative pictographs? Might they not have been conceived as true representations of the heavens in which Platonic ideas were seen dwelling with the angels? Thus it was with considerable excitement that in turning the pages of Graevius' *Thesaurus Antiquitatum* I came across a text of the seventeenth century which appeared to confirm this interpretation. It was a speech or sermon entitled *Icones Symbolicae* by a Barnabite teacher of rhetoric, Christophoro Giarda, in praise of the representation of sixteen "Disciplines" or Liberal Arts [...] adorning the reading room of the newly erected College Library.<sup>3</sup>

Giardas hyllning till *personifikationen* – framställningen av en hög andlig princip i konkret eller mänsklig form – blir för Gombrich en bekräftelse på att en platonisk eller neoplatonisk syn på symboliska bilder existerade som ett korrektiv till mera aristoteliska utläggningar hos Ripa och andra, men också i dialog med dessa. Personifikationen som ikonografiskt särfall påminner oss också om alla de varianter och funktioner som täcks av sammanfattande termer som “symbolisk bild” eller “ikonografiskt tecken”. Det är inte möjligt att inom en artikels begränsade utrymme ta ställning till de definitionsproblem som hänger samman med termer som symbol, tecken, personifikation, allegori, allusion, referens, attribut etc., men ett standardverk i sammanhanget är fortfarande Göran Hermeréns *Representation and Meaning in the Visual Arts* från 1969. I några fall där det är särskilt befogat kommer jag att referera till detta verk. Om syftet med artikeln är att redogöra för den moderna ikonologins och semiotikens gemensamma ursprung anser jag det dock befogat att i första hand fokusera på de sammanhang där bilder mest sannolikt ges en funktion som påminner om språkets – med andra ord de didaktiska och retoriska sammanhangen.

### Om grammatiken och retoriken som grund för semiotiken

En direkt och didaktisk koppling mellan bild och språk är underförstådd i själva termen ikonografi – “bildskrift”. Den systematisering av epigrammatiska och visu-

ella framställningar av begrepp som började i renässanshumanismen är ursprunget till vår egen tids pedagogiska och informationstekniska användning av bilder och piktogram. Det barn som idag bläddrar i ett bildlexikon, ett lexikon där alla eller de viktigaste uppslagsorden också visas som bilder, möter samma pedagogiska tanke som i Amos Comenius *Orbis Sensualium Pictus*, eller *Den synliga världen*. Huvudsyftet med denna lärobok var att barn skulle lära sig känna igen och benämna världens och naturens ting på både folkspråk och latin. Varje bild av en kategori, ett kunskapsområde eller yrke beledsagades alltså av de viktigaste begreppen med korta förklaringar och sifferhänvisningar till detaljer i bilden. I *Orbis Sensualium Pictus* liksom i det moderna bildlexikonet framställs världen som en logisk begreppslig struktur, möjlig att beteckna och förklara med ord och bilder i parallellt flöde, *ut pictura poesis*.

I figur 2 återger jag en sida ur en av de tidigaste latinskt-tyska utgåvorna av *Orbis Sensualium Pictus*. Det gäller första sidan i avsnittet om “talets konster” – betecknade som *artes sermónis* på latin och *Red-Künste* på tyska. Avsnittet har ett särskilt intresse eftersom det tydliggör den inställning till språk och inläring som hela boken är ett uttryck för.<sup>4</sup> Här ser vi fyra kvinnogestalter som från vänster till höger personifierar det mänskliga språket (*grammatica*), retoriken (*rhétorica*), diktkonsten och dess sinnebilder (*poesis, hieroglyphica*) och tonkonsten (*música*). Men retoriken “målar (6) liksom en grov skiss (7) av talet med



Fig 2. Talets konster eller artes sermónis enligt Amos Comenius i hans *Orbis Sensualium Pictus* (Comenius 1664, 202).

The arts of speech or artes sermónis according to Amos Comenius in his *Orbis Sensualium Pictus* (Comenius 1664, 202).

talandets färg (8)” (*pingit (6) quasi rudem formam (7) sermónis oratoriis pigmentis (8)*). För att förtydliga detta är det faktiskt inte en skrivtavla Retoriken har på sitt knä, utan en målad bild. Denna boksida ger ett koncentrat av något som vi skulle kunna kalla för en semiotik i Comenius mening – latinskolans semiotik, förklarad för barn.

Ännu hade ingen använt termen semiotik för att beteckna en specifik gren av modern vetenskap. Men det skulle inte dröja många år innan John Locke (1632–1704) år

1689 avslutade den fjärde och sista boken i sin *An Essay Concerning Humane Understanding* med att föreslå en indelning av vetenskapen i tre delar: Fysiken, (*φυσική*), Pragmatiken inklusive etiken (*πραχτική*) och Semiotiken (*σημειωτική*). Locke förklarar att semiotik också kan kallas logik, men preciserar med en berömd formulering att kopplingen till den grekiska termen för tecken (*σημειον*) motiveras av att logikens uppgift “is to consider the Nature of Signs, [that] the Mind makes use of for

the understanding of Things, or conveying its Knowledge to others.”<sup>5</sup> Om fysiken skiljer mellan sant och falskt i fråga om tingen (de materiella såväl som de immateriella) och pragmatiken fokuserar på handlingar och deras konsekvenser, så utreder semiotiken hur ting och handlingar över huvud taget kan framträda för medvetandet och kommuniceras till andra medvetanden. Denna principiella indelning mellan ting, handling och tecken var levande ännu för den moderna semiotikens grundare, logikern och naturvetaren Charles Sanders Peirce (1839–1914), och återkommer i de tredelningar som var hans mest kända bidrag till vår egen tids semiotik och kommunikationsteori. På många sätt är Peirce en länk mellan vår tid och den semiotik som ännu inte kallades semiotik – med andra ord den som vi möter i figur 2.

Om vi faktiskt tar John Lockes ord *ad notam* och definierar semiotik som medvetandets representationer av ting och sakförhållanden, så måste en “representation” i denna allmänna mening kunna vara såväl en inre bild som en språkligt formulerad utsaga, en matematisk formel eller ett logiskt diagram. Ur en sådan synvinkel är det lätt att acceptera att medvetandet genom retorikens uppfinningsrikedom faktiskt målar en skiss som sedan poesin med hjälp av grammatikens verktygslåda knyter samman till en krans av “talade blommor” (*Red-blumen*), som i Comenius bild. I den klassiskt retoriska tradition som Comenius tillhörde var retoriken ett område där talets och skriftens lagbundenhet kombinerades med den bildskapande fantasin.

Under det sekel som gått sedan Charles Sanders Peirces bortgång har däremot semiotiken blivit ensidigt förknippad med endast ett av de områden som kvinnorna i Comenius bild personifierar, nämligen grammatiken. Genom Ferdinand de Saussure (1857–1913) och hans efterföljare, inte minst Roland Barthes (1915–1980), blev semiotik liktydigt med lingvistik.

### *Om emblemböckernas ikonografi och retorik*

Om det finns och har funnits en lärd disciplin som sysslar med att systematisera kopplingen mellan ord och bilder skulle det ligga nära till hands att kalla den ikonologi. Om en ikonografi är ett system för bildskrift eller visuell symbolik är i så fall ikonologin det mer avancerade studiet av systemet. Något liknande hävdar Panofsky i sin kända definition, där han framställer ikonografi och ikonologi som bildforskningens motsvarighet till etnografi och etnologi.<sup>6</sup> När han skriver att det är tid att återuppliva “the good old word ‘iconology’” påminner han dock underförstått läsaren om att termen ikonologi har en lång historia, vilket enklast exemplifieras med titeln på Cæsare Ripas verk *Iconologia* (1593/1603). Hos 1500-talsförfattare som Ripa återfinns vi en fullt utbildad ikonologi, med utförliga motiveringar av emblemens utformning och med hänvisningar till antika källor.

Andreas Alciatus’ *Emblemata* (Augsburg 1531) hade fortfarande varit mera summarisk, med endast mycket korta kommentarer till emblem, motto och epigram. I de

förord som efter hand började dyka upp till nytryck och översättningar av *Emblemata* uppstod dock en metateori där emblemens tillgänglighet, nytta och utformning kommenteras, ofta med hänvisning till den klassiska retorikens termer. I den franskspråkiga Lyon-utgåvan från 1549 kommenterar t.ex. översättaren Barthélemy Aneau etymologin för själva termen *emblem*. Detta sker efter att han först mångordigt har redogjort för emblemens användning för “tout ce qu’il pourra, & voudra inscrire, ou pindre” (allt man klarar och önskar att gravera eller måla) och för “brief à toute piece & utensile, & en tous lieux” (kort sagt varje ting och föremål, och varje placering).<sup>7</sup> Han fortsätter: “Parquoy le Seigneur Alciat mesme ha voulu ses Epigrammes par tresconvenable appellation estre intituléz EMBLEMES” (för att den ärade Herr Alciatus själv har velat det kallas hans epigram, med en mycket lämplig term, för EMBLEM).<sup>8</sup> Ordet emblem har nämligen med utsmyckning att göra:

Car EMBLEMES (com me bien ha interpreté le tresdocte François Monsieur Budæe) sont ouvrages bigarrez de petites pieces de marquerie. Ce que aussi donne à entendre l’origine Graecque du mot. Qui-conque doncq’ voudra enrichir ses besoignes de la devise d’une briefve sentence, & grace d’une plaisante image: il pourra abondamment trouver, & prendre en ce livre, ce que bon luy semblera, pour estre approprié à une chescune chose, & ce trespromptement & tresfacilement.<sup>9</sup>

(Ty EMBLEM, så som den synnerligen lärde fransmannen Herr Budæe har hjälpt mig tolka det, syftar på präglade stycken insatta bland de små bitarna i en intarsia. Detta är även det ur-

sprungliga grekiska ordets föremål och innebörd. Vemhelst som vill berika sitt arbete med mottoet hos en kort sentens eller elegansen hos en vackert bild kan nu sluta leta, och istället gripa den bok, i lugn och ro, för att välja åt sig ett eller annat ting, och detta mycket snabbt och mycket lätt.)

Citatet förtydligar emblemböckernas nyttofunktion som ett sätt att främja spridningen av tidens kunskaper och värdesystem. Men användbarheten förutsatte att böckerna inte var några en gång för alla färdiga verk, utan att varje utgivare kunde göra tillägg och ändra den inbördes ordningen mellan emblemen. Barthélemy Aneau förklarar närmare varför han har lagt till nya “prefix” eller bestämningar i sin översättning:

Pource que ce n’est matiere continue de mesme argument, pour estre divisée en livres: mais bigarrée de diverses pieces, qui plustost requierent estre distribuées, & arrangées soubz titres generaux, ou specialement elles appartiennent. D’avantaige nous y avons prefix outre les inscriptions sommaires, l’habitude & figure de l’Embleme, que les Graecz appellent σχήμα Schema, comme quand c’est PROBLEME (c’est à dire demande avec resolution) ou DIALOGISME (c’est propos finct à deux personnages parlans) ou Apostrophe, (c’est adresse de parole à seconde personne,) ou APODIXE, (c’est à dire EVIDENCE, ou evidente demonstration,) ou PROSOPOPOEIE, (c’est à dire fiction de personne parlant à chose sans ame) & semblables formes de dire Poëtiques [...].<sup>10</sup>

(Därför att det inte är frågan om ett material som följer vissa argument, uppdelade på vissa böcker, utan en blandning av olika stycken, vilket snarare kräver fördelning, och arrangemang under generella titlar, eller särskilda om det krävs. Som

förbättring har vi gett inskriptionerna/motto-  
na en bestämning, nämligen emblemets habitus  
och figur, det som grekerna kallade schema; så-  
som sådana kan nämnas *problema*, det betyder  
krav på lösning, eller *dialogus*, det som sägs av  
två personer i samtal, eller apostrophus, det är  
att rikta ett yttrande till en annan person, eller  
*apodixis*, det är *evidens*, eller en evident demon-  
stration, eller *prosopopoeia*, det är att låtsas att ett  
osjäligt ting är en talande person, och liknande  
former av poetiskt tal [...]

Författaren förklarar alltså att han för att  
förbättra klassificeringen av emblemen  
har valt att ange vilka retoriska figurer el-  
ler vanor (*l'habitude*) de exemplifierar. Det  
är viktigt att han hänvisar till det grekiska  
begreppet schema, ett begrepp som bland  
andra Quintilianus utvecklade till en dis-  
tinktion mellan figurer i satsens uppbyggnad  
(*figure verborum*) och figurer i det ut-  
sagdas innebörd (*figure sententiarum*). I  
klassisk retorik hålls dessa kategorier i sin  
tur åtskilda från troperna (t.ex. metafor  
och synekdoke) där betydelsen är koncer-  
trerad till enstaka begrepp och ord. De fi-  
gurer som författaren räknar upp hör alla  
till det utsagdas eller tankens figurer och in-  
går i klassisk argumentationsteknik.

Men uppräknigen är inte uttömman-  
de utan omfattar bara de viktigaste figu-  
rerna. I boken finns också enstaka emblem  
som har klassificerats som t.ex. *Narration*,  
*Interrogation*, *Contradiction*, *Exclamation*  
och *Apologie*. Om dessa tankens figurer –  
till skillnad från talets och satskompositio-  
nens – innebär att tala "figurligt" i talade  
bilder, så framstår det som ganska natur-  
ligt att de ibland också kan framställas  
som visuella emblem. Att som sentida lä-

sare förstå hur författare som Alciatus och  
Barthélemy Aneau uppfattade kopplingen  
mellan ord och bild kräver dock en närma-  
re granskning av konkreta exempel, till ex-  
empel det emblem som avbildas i figur 3.

Emblemet åskådliggör begreppet styr-  
ka (*force*) och styrkans kännetecken (*sig-  
na fortium* i de latinska utgåvorna). Det  
har klassificerats som både *dialogisme* och  
*prosopopoeie*. Den förstnämnda figuren  
innebär att man framställer en dialog med  
sig själv genom att ställa sig frågor eller låt-  
sas företräda än den ena, än den andra syn-  
punkten. *Prosopopoeia* är att låta något lä-  
gre representera något högre, som när djur  
representerar människor. Det vi ser i det  
visuella emblemet är en örn som står med  
utbredda vingar på hjälten och halvguden  
Aristomenes grav, vilket förtydligas ge-  
nom gravens inskrift. Bakgrunden antyder  
att graven är belägen bland antika ruiner.  
Dialogismen består i att författaren i epi-  
grammet under bilden riktar en fråga till  
sin egen bild: "Pourquoy es tu posée (*Aig-  
le Rommaine*), *Sur le tombeau du grand  
Aristomene?*" (varför står du där, romers-  
ka örn, på den store Aristomenes grav?)  
och örnen svarar: "Côme ie suys surtous  
*oyseaux plus forte, Preux sur les preux il  
fut, en telle sorte*" (så som jag är bland fåg-  
lar starkast, hjälte bland hjältar var han, på  
samma sätt). Författaren sammanfattar:  
"*Colombes soient sur les accourdiz, Les Aig-  
les sont armes, des fors hardiz*" (duvor som  
byte prisgivna står, men örnar har vapen  
och styrka svår).<sup>11</sup>

De retoriska figurerna *dialogus* och *pro-  
sopopoeia* uttrycks alltså i det skrivna epi-



Fig. 3. Emblemet för "styrka" eller force i den första  
franska utgåvan av Andreas Alciatus Emblemata  
(Alciatus 1549, 57).

The emblem of "strength" or force in the first  
French edition of Andreas Alciatus' Emblemata  
(Alciatus 1549, 57).

grammet, medan bildens uppgift är att yt-  
terligare konkretisera och materialisera  
den tänkta samtalspartnern – ett "osjäligt  
djur" som genom att få talets gåva självt  
får förklara sin lämplighet att representera  
begreppet *force*. Retorik är talandets konst,  
men kopplingen mellan ord och bild kan

liknas vid talarens gest när en närvarande  
person eller ett närvarande materiellt ex-  
empel utpekas. Att exemplet eller emble-  
met inte bör utformas hur som helst för-  
tydligas dock i den korta explikationen  
efter epigrammet: "Cest Embleme est fait  
en grace de l'Empereur, qui porte l'Aigle:

le comparant au fort champion Aristomene, le plus hardy & vaillant de toute la Grece” (detta emblem är gjort till kejsarens ära, han som bär örnen som kännetecken, en jämförelse med hjälten Aristomenes, den mest svårslagne och vigilante i hela Grekland). Örnen med de utbredda vingarna är ju en kejsarlig örn, igenkännlig från den romerska kejsartidens emblemantik. Därför kallas örnen också *Aigle Romaine* i epigrammet. Men att Aneaus folkliga franska rimsmideri inte har mycket gemensamt med Alciatus ursprungliga latinska epigram till samma emblem blir tydligt vid jämförelse:

Quæ te causa movet volucris Saturnia, magni  
Ut tumulo insideas ardua Aristomenes.  
Hoc moneo, quantum inter aves ego robore  
præsto,  
Tantum semideos inter Aristomenes.  
Insidiant timide timidorum busta columbæ,  
Nos aquilæ intrepidis signa benigna damus.<sup>12</sup>

Här finns frågan, men formulerad med helt annan komplexitet: “Vad får dig, Saturnus’ stora fågel, att sätta dig på den store Aristomenes grav?” Och svaret: “Detta säger jag, att så som jag bland fåglar är främst i styrka, sådan är Aristomenes bland gudasöner.” Förhållandet mellan duvor och örnar speglar mänskliga förhållanden: “Fega duvor häckar på de fegas gravar; vi örnar ger de djärva goda tecken.” Det latinska epigrammet realiserar därför den djupare innebörden av figuren *prosopopoeia* – att sammanhang och skeenden som övergår den enskildes förstånd kan konkretiseras med hänvisning till enstaka personer och vardagliga företeelser.

### *Ikonologi och retorik hos Cesare Ripa*

Det vi idag kallar semiotik var för Aneaus och hans samtida liktydigt med grammatik och retorik, men bildernas funktion var ensidigt kopplad till retorikens talade sinbilder. Den idé som var egen tids semiotik och estetik ofta har kretsat kring, att även synliga och manuellt framställda bilder skulle kunna ha en egen grammatik och retorik, torde inte ha föresvävat någon vid denna tid. De regler som utvecklades för bildskapande och för proportioner inom arkitekturen var grundade i det gamla *quadrivium*, främst geometrin men också musiken (i form av pythagoreisk proportionslära) och i studiet av den mänskliga kroppen. Den vetenskap som Cesare Ripa till slut kom att kalla *iconologia* blev däremot genom utvecklingen av Alciatus bok retoriskt och mnemotekniskt orienterad. Genom skriven anvisning – helst med tillhörande visuell demonstration i träsnitt eller gravyr – skapades förutsättningar för standardiserad upprepning. Då skulle betraktare på sikt kunna minnas innebörden bara genom att se emblemet. Genom explikationen, som alltid följer epigrammet i en emblembok, förklaras mer eller mindre detaljerat de äldre förebilder och källor som finns för framställningen, och hur de ska tolkas. Här rör det sig alltså om den forskning som idag ofta kallas traditionsvetenskap och tolkningslära, eller hermeneutik. Ripa utesluter epigrammen men expanderar bildbeskrivning och explikation. Det är genom denna ambitiösa expansion av beskrivning och förklaring som Ripas bok i jämförelse med tidigare em-

blemböcker kan ses som inledningen till en vetenskap om bilder.

Panofskys moderna ikonologi måste delvis framskrida på motsatt sätt, dvs. utgå ifrån att historiska bilders innebörd är okänd för moderna människor, och i tre steg rekonstruera de förlorade sambanden. I det första steget kontrolleras bara att bilden avbildar den synliga världen på ett sätt som överensstämmer med *practical experience*, trots tidsbundna stilar. I det andra steget identifieras de element som är ikonografiska, dvs. de som kan upprepas, memoreras och förtecknas i en bok. I det tredje steget spåras via skriftliga källor, inklusive emblem böcker, ursprunget till sätten att framställa *themes and concepts*. Slutsatser dras om hur “under varying historical conditions, essential tendencies of the human mind were expressed by specific themes and concepts”.<sup>13</sup> I förlängningen förväntas ikonologen bidra till förståelsen av den kulturella och sociala miljö som präglat framställningen i bild av teman och begrepp under en viss tid. Det fördjupade ikonologiska studiet närmar sig därmed sociologin.

Panofskys allmänna beskrivning av ikonologins arbetssätt med dess tre metodiska steg överensstämmer dock i stort sett med Ripas syn på ikonologin. Huvudsaken är att genom filologisk lärdom klargöra hur ett tema skall framställas eller har framställts. Med den moderna semiotikens termer gäller uppgiften främst innehållet – det uttrycka temat eller begreppet – snarare än uttrycket eller uttryckssättet. Detta är en anledning till att ikonologi och stilhistoria ofta har beskrivits som två antagonistiska tendenser i konstvetenskapen. Ur en stilhistorisk synvinkel försummar Panofsky de innebörder som kan uttryckas rent visuellt, genom stilen. Idén om en antagonism påverkar också relationen mellan ikonologi och semiotik, eftersom semiotiken i Lockes efterföljd undersöker “the Nature of Signs” snarare än de ting som de be-tecknar.

Detta är dock inte hela sanningen om ikonologi och semiotik. Redan Ripa inför en mera tydlig åtskillnad mellan olika typer av tecken när han i sin “Proemio” till *Iconologia* dels separerar de bilder som enbart står till talarnas tjänst (*si serve l’Oratore*) från de bilder som också tillkommer målarna (*ch’appartiene à Dipintori*), dels specificerar att den uppgift han ålagt sig gäller både *formare* (utforma) och *dichiarare* (förklara).<sup>14</sup> Behandlingen av *formare* gäller inte bara de motiv som ska ingå i emblemet, utan också att “behandla olika ting som ingår i utformningens *modus*” (*trattare alcuno cose interno al modo di formare*). Med *cose* menar Ripa “ting” i mycket allmän bemärkelse, inklusive enstaka kvaliteter och särdrag som bidrar till stil och *modus*.

Längre fram i texten skiljer han mellan ting som finns utanför människan, till exempel gudar och naturkrafter, och ting som är “i själva människan” (*che sono nell’uomo medesimo*) och därför kallas essentiella. Till de essentiella tingen hör till exempel begreppen och de “vanor” som begreppen “föder” (*che da concetti ne nascono*) och som uttrycks i många enskilda handlingar (*molte attioni particolari*). Be-

greppens innebörder är inga andra än de som redan betecknas med ord och yttranden (*che può esser significato con le parole*), och dessa kan i sin tur delas in i två kategorier. Dels de yttranden som antingen påstår eller förnekar olika saker hos en person eller ett ämne (*qualche cosa d'alcuno*), dels de yttranden som inte gör detta. Ett yttrande kan vara ett kort motto där innebörden framgår genom "få kroppar och få ord" (*con pochi corpi, & poche parole*), medan den som utformar epigram och emblem använder "större begrepp som manifesteras med större antal ord och kroppar" (*ove maggior concetto con più quantità di parole, & di corpi si manifesta*). Eftersom människan är måttet för alla världens ting, "enligt filosofernas allmänna åsikt" (*secondo la commune opinione de Filosofi*), och eftersom "definitionen är måttet på det definierade" (*come la definizione è misura del definito*) ska yttranden som inte innehåller mänskliga kroppar eller mänsklig form (*forma dell' uomo*) inte heller kallas för "bilder" (*imagini*) enligt Ripa. Alla emblem i Ripas bok innehåller avbildade mänskliga kroppar.

Här skall dock observeras att Ripa med *imagini* menar något annat och mera än det som vi i vår tids vardagliga tal oftast menar när vi använder ord som bild, *image*, *kuva* etc. För Ripa är bilden eller emblemet framför allt en liknelse. Som liknelse består bilden inte bara av det som talaren säger eller det som bilden synligt visar, utan framför allt relationen mellan dessa uttryck och det som uttrycken syftar på. Ripa inleder sin text med att fram-

hålla att emblem är bilder gjorda i syfte att "beteckna ett annat ting än det som man ser med ögat" (*per significare una diversa cosa da quella, che si vede con l'occhio*). Detta är de bilder som Panofsky, långt senare men helt i enlighet med Ripas terminologi, skulle kalla *images* till skillnad från *motifs*.<sup>15</sup> En *image* till skillnad från ett "motiv" kännetecknas av "secondary or conventional subject matter" och kan göras till föremål för "iconographical analysis".<sup>16</sup> Med semiotikens språkbruk rör det sig om "kodade bilder" där uttrycket inte har någon naturlig eller perceptuell likhet med innehållet. Ändå är de inte helt godtyckliga eller arbiträra eftersom de är liknelser – de förutsätter att uttryck och innehåll delar minst en viktig egenskap. Som tecken utgör de delar av vad den europeiska semiotiken, utgående från Saussure, har kallat "symbolsystem" till skillnad från de talade och skrivna språkens system.

Den moderna motsättningen mellan ikonologi och semiotik verkar till stor del ha sitt ursprung i den strikta åtskillnad som Saussure och senare Louis Hjelmslev (1899–1965) införde mellan symbolsystem och språkssystem. Ett språkssystem har i sträng mening ingen historia. Visserligen kan språkhistoria skrivas genom att ett språks utveckling rekonstrueras via skrivna kvarlevor, men det går inte att hitta några naturliga förklaringar eller orsaker till att A inte är B eller att franskans *maison* betecknar samma sak som svenskans "hus". I figur 4 visas Louis Hjelmslevs definition av språkssystemets tecken som en enhet eller "solidaritet" av uttryck och innehåll i

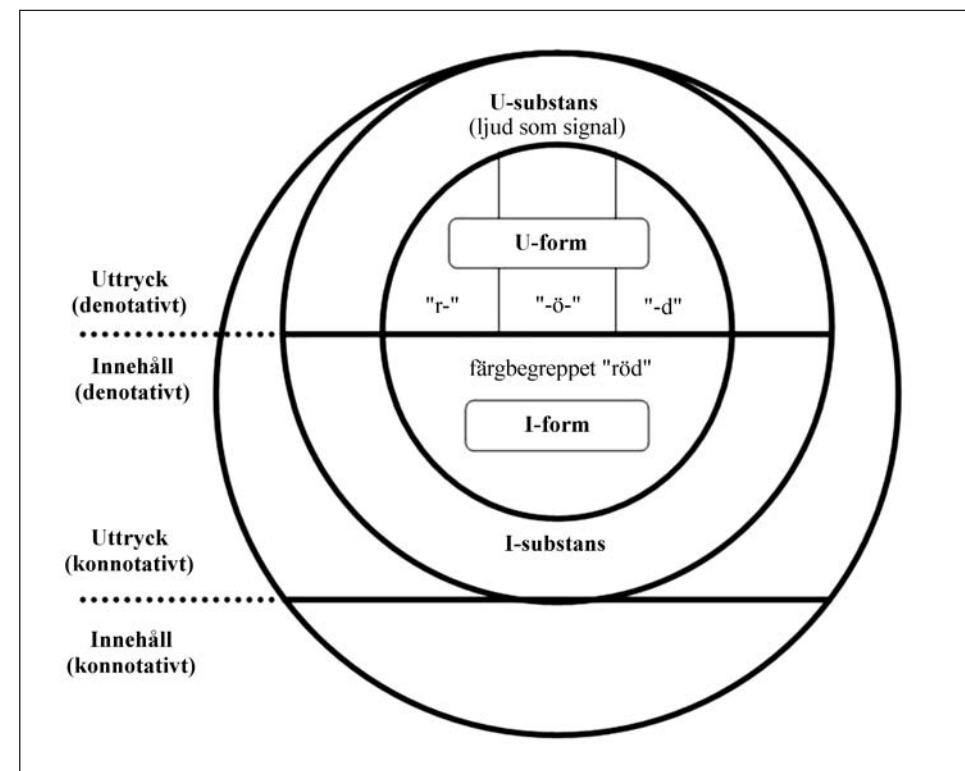


Fig. 4. Louis Hjelmslevs uppfattning (1943) om funktioner i det språkliga tecknet. Adapterat efter ett diagram av Göran Sonesson (Sonesson 1992, 197).

Louis Hjelmslev's conception (1943) of the linguistic sign and its functions. Adapted from a diagram by Göran Sonesson (Sonesson 1992, 197).

denotationen, till exempel när begreppet "röd" i svenska eller danska betecknas med de fonetiska värdena R, CE och D. Denotationen utgörs av konstant form, medan konnotationer uppstår som ett sekundärt innehåll när substansen tillför variationer som inte är nödvändiga för denotationen. En dansk persons sätt att uttala "rød" är till exempel annorlunda än svenskens, och konnoterar att talaren är dansk.

På detta sätt blir studiet av språkssystemen i första hand en strukturell kartläggning av skillnader – en *synkron* forskning. Med symbolsystem förhåller det sig annorlunda, eftersom symboler kan förklaras historiskt med hänvisning till olika tidars och kulturars tolkning av konstanta begrepp och teman. Redan i Ripas version är ikonologin en historisk och *diakron* vetenskap. Ikonologer kan då reta sig på semiotikers försök

att okänsligt och ohistoriskt tillämpa en strukturell språkmodell som den i figur 4 på bilder, medan semiotiker gärna gör sig lustiga över en vetenskap som inte verkar ha förändrats nämnvärt sedan 1500-talet och inte verkar skilja mellan uttryck och innehåll. Ändå kan en ikonolog och en semiotiker mer eller mindre ofrivilligt finna sig hopfösta under samma flagg när de båda två, av teoretiker med större intresse för emotion och perception, anklagas för att vara "logocentriska". Dessa anklagelser är tänkvärda ur ett vidare perspektiv, eftersom de antyder att både ikonologi och semiotik bevarar starka drag av en didaktik där språk och bilder ännu inte betraktades som två separata områden av mänsklig kunskap och erfarenhet.

### *Ikonografi som analys av särdrag*

Att ett "logocentriskt" tänkande skulle kunna vara ett svek mot de unika förnimmelser och möjligheter som enbart tillkommer "det visuella" skulle ha varit lika svårt att förstå för Ripa som för hans antike läromästare Aristoteles. För dem var den synliga världen redan ett språk och ett *logos* eftersom varje konkret ting är sammansatt av de mer abstrakta "ting" eller egenskaper som utgör dess definition. Framställningen av bilden eller liknelsen måste föregås av en analys av tingen, med andra ord en analys av deras särdrag – samma analys som vår tids språkvetare kallar semantik (som ett specialiserat fält inom lingvistik och semiotiken).

Detta förhållningssätt finns mycket klart uttryckt i Ripas starkt aristoteliska "Proemio". Som nämnts skiljer han mellan

de ord eller yttranden som antingen påstår eller förnekar olika saker (*qualche cosa d'alcuno*), och de som inte gör detta. Till de senare hör endast "dygderna och synderna – eller allt som sammanhänger med dem, [som] inte påstår eller förnekar någonting, och genom att antingen vara enbart brister eller goda seder – som bäst uttrycks i den mänskliga figuren" (*le virtù, & i vitij, & tutte quelle cose, che hanno convenienza con questi, & con quelle, senza affermare, & nega alcuna cosa, & per essere & sole privationi, & habiti puri si esprimono con la figura humana convenientemente*). Hur utformas då figuren? Det sker genom hänsynstagande till de ting eller delar som finns "i tinget självt" (*della cosa istessa*) och som enligt Ripa noggrant (*minutamente*) måste delas i två kategorier: dispositioner och kvaliteter. Dispositionerna gäller inte själva den synliga bildens disposition eller indelning, utan det avbildade tingets disposition – med andra ord dess *modus* eller stämning. Eftersom människan för Ripa är "mättet för alla världens ting" faller det sig naturligt att han här låter "figur" i retorikens mening bli liktydigt med "figur" i den för oss mer välkända meningen "avbildad människa".

Disposition kan således enligt Ripa "som på teatern" (*come in Teatro*) iaktas i huvudets position, ansiktets minspel, armarnas, händernas, benens, fötternas och hårlockarnas position, klädernas utseende, samt andra "ting" som var och en lätt känner igen som uttryck för känslotillstånd (*passioni*). Kvaliteterna, å andra sidan, måste vara "saker som inte lätt låter sig skiljas från tingen i vilka de är grundade" (*che non*

*facilmente si possono separare dalla cosa, nella quale sono fondate*), till exempel om något är vitt eller svart, proportionerligt eller oproportionerligt, magert eller fett, ungt eller gammalt. Om figurer som betecknar melankoli, tankfullhet eller botgöring skriver Ripa till exempel att de skall ha ett tårtansikte, blek färg, oordnat skägg och "ett inte helt ungt kött" (*carni non molte giovanili*). Detta råd gäller alltså främst kvaliteter. I figur 1 (s. 4) syns Ripas nya framställning, från och med 1625 års upplaga, av det romerska begreppet "god spådom" (*augurio buono*) – här i ett kolorerat träsnitt ur den första tyskspråkiga utgåvan från 1669.<sup>17</sup> Figuren är en ung man med stolt hållning och fladdrande grön mantel. Han bär en svan i sina armar och på hans huvud sitter en stjärna. De romerska augurerna hade av tradition färgen grönt som signum, och grönt betecknar också växtlighet och goda framtidsutsikter. Augurerna grundade ofta sina spådomar i observation av fåglar, och Vergilius nämner svanen i sammanhanget. Stjärnan är ett annat ting som förknippas med öde och spådom. Ripas explikation specificerar kortfattat men noggrant dessa kvaliteter och ting. Ungdomen som god kvalitet framgår underförstått av att det motsatta begreppet "dålig spådom" (*augurio cattivo*) framställs i form av en gammal man. Emblemens utformning (*formare/formatione*) eller ikonografi utgör på så sätt analyser av begreppens särdrag. Analyserna förklaras genom explikation (*dichiarare/dichiarazione*), eller ikonologi.

Ripa framhåller att mångfalden av olika bilder och figurer förenas av vissa ge-

mensamma orsaker (*cagioni*), av vilka fyra är de huvudsakliga (*sono i capi*). De har "namn som används i skolan" (*nomi usitati nelle Scole*), nämligen material (*Materia*), verkan (*Efficiente*), utformning (*Forma*) och avslutning (*Fine*). Förhållandet mellan huvudsakerna befrämjar den enhet i mångfalden som består i att författaren definierar samma sak på olika sätt, eller att en enda sak betecknas med en mångfald av olika bilder. I retoriska eller bildmässiga framställningar är det enligt Ripa en god sak att inkludera fler observationer och detaljer än de som ryms i dialektikens striktare och mera kortfattade definitioner. I de många framställda tingen går det nämligen att urskilja de få ting som passar bäst ihop med det som ska framhävas. Till sammans bildar alla observationer en retorisk komposition som enligt Ripa är särskilt prisvärd om den framställer "något okänt" (*cosa occulta*) på ett ovanligt sätt (*modo non ordinario*), och om den genom att utpeka ett speciellt och särskilt viktigt ting "ordnar, förklarar och inskräper i minnet de många [andra]" (*ordinare, spiegare, & mandare à memoria le molte*).

Ripa rekommenderar vidare att poeten eller bildmakaren före utformandet av en bild noga överväger hur ämnet kan reduceras till enstaka och klart åtskilda ting som helst skall förhålla sig proportionerligt till varandra. En kolonn och en människa är till exempel två helt olika ting, men båda demonstrerar styrka genom förmågan att bära stor tyngd och stora svårigheter. Styrkan är ett tredje ting som inte är identiskt med något av de två första, men



som finns i samma proportion hos båda. Vissa bilder saknar denna proportionalitet, till exempel när ett lejon får beteckna storhet (*magnanimità*). Här är det mera oklart hur storheten hos lejonet korresponderar med storheten hos människan eller härs-karen. Sådana figurer är enligt Ripa mindre lofvärda men lättare att använda.

Eftersom ett bildmässigt uttryck skall beteckna "höga ting" (*cose alte*) med hjälp av det mera konkreta och kända (*conoscibili*) får figurerna enligt Ripa inte vara alltför lika det som betecknas. Han kritiserar många av "de moderna" för att de låter tingen representeras av sina effekter, till exempel när "desperation" visas i form av en man som hänger sig. På så sätt, skriver Ripa, visas tingens essentiella kvaliteter (*l'essenziali qualità*) upp i form av direkta effekter, och helt utan uppfinningsrikedomen hos en indirekt liknelse. Ripa tar "skönhet" (*Bellezza*) som exempel på ett särskilt problematiskt begrepp att representera. Det är ett begrepp som inte kan förstås via lagbundna förutsägelser (*predicabili*), utan det manifesteras direkt i en avbildad figurs skönhet. Men detta blir enligt Ripa detsamma som att förklara det okända med hänvisning till något okänt, eller att tända ett ljus för att se solen tydligare. Bättre är att, som Ripa gör i sitt eget emblem, "avbilda henne placerad med huvudet bland molnen" (*co'l capo fra le nuvole*). Se figur 5.<sup>18</sup> Detta emblem inspirerade på 1960-talet Hubert Damisch till att skriva en hel bok om estetiken som "molnets teori" (*Théorie du nuage – Pour une histoire de la peinture*).

Sammanfattningsvis kan konstateras att Ripa håller sitt löfte att behandla olika ting som ingår i utformningen (*formare*) och dess *modus* eller stil. I utformningen gäller det att identifiera de retoriska figurer som kan framställas i synliga bilder, och att skilja de ting som finns utanför människan från de som finns inom människan, i hennes karaktär. Dessa inre ting kan uttryckas som dispositioner eller kvaliteter. Framhävandet av särskilt viktiga ting bland en mångfald framställda ting garanterar att bilden får en variation som stimulerar fantasin och förbättrar minnet, vilket är en huvudsak för retorisk effekt (*Efficiente*). Genom skarpsinniga uppfinningar (*ingenosa inventione*) framställer bildmakaren figurativa liknelser som garanterar att bilden varken blir alltför lik eller alltför olik det som ska betecknas. Om dessa arbetsmoment utgör *formare* eller ikonografi, så förankrar explikationen (*dichiarare / dichiarazione*) utformningen i klassisk tradition genom ikonologisk lärdom.

Ur ett modernt semiotiskt perspektiv kan man då säga att Ripas analys av särdrag gäller avbildningar *av* tecken och inte avbildningar *som* tecken. Det rör sig nämligen om en semantisk analys, eller med andra ord en analys av särdragen hos de begrepp som framställs i bilden. Särdragen framställs genom tecken som avbildas, till exempel genom en persons kroppshållning (en disposition) eller en mantels färg (en kvalitet). Detta är ikonografin – läran om hur ett begrepp "skrivs" med visuella medel. Lika litet som Panofsky tar Ripa ställning till om själva avbildningen, som framställ-

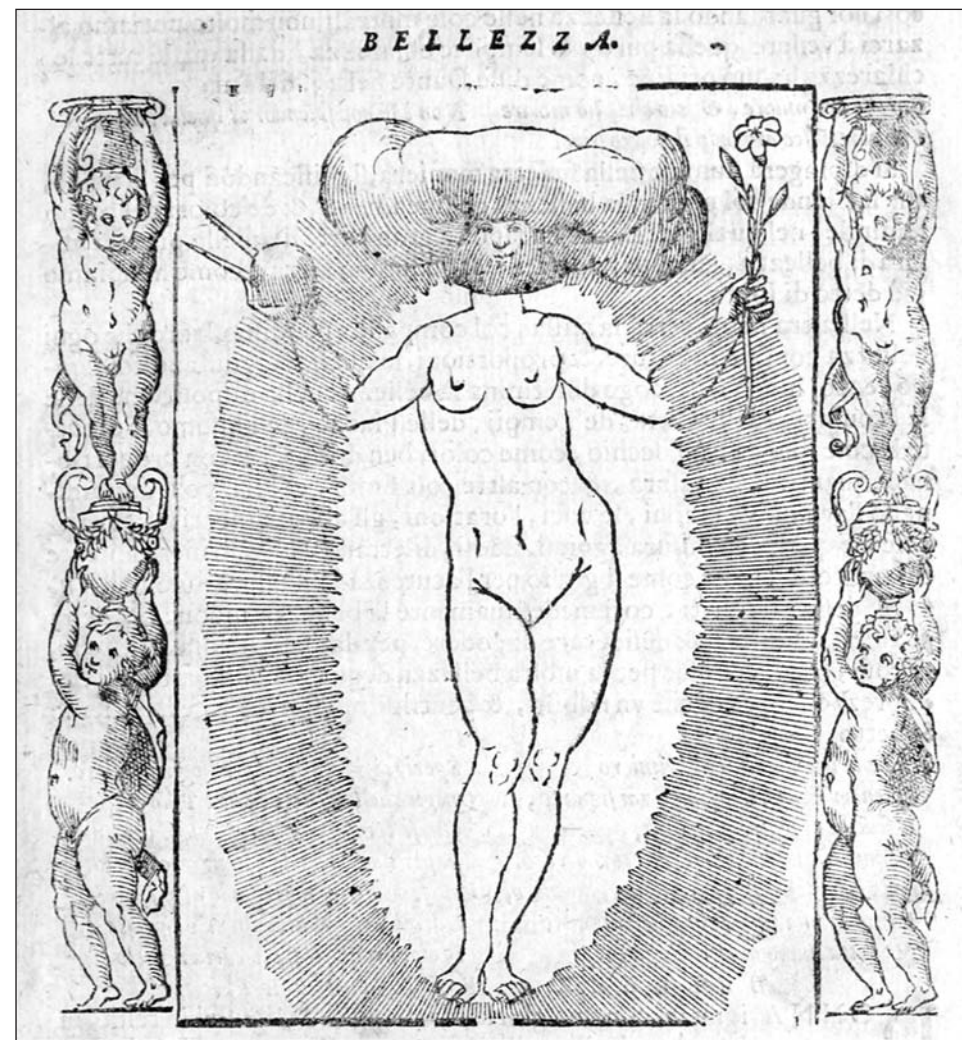


Fig. 5. Emblemet för "skönhet" eller bellezza i den första illustrerade utgåvan av Cesare Ripas *Iconologia* (Ripa 1603, 41).

*The emblem of "beauty" or bellezza in the first illustrated edition of Cesare Ripa's Iconologia (1603).*

ningen av ett konkret föremål med linjer och skuggor på en platt yta, också är ett tecken. Den frågan är nämligen överflödig, eftersom ikonografen gäller förhållan-

det mellan synliga ting och osynliga ting, oavsett om de synliga tingen skådas i verkligheten eller i en avbildning. Möjligen har denna tendens att sätta avbildningen

inom parentes kommit att prägla konsthistoriskt skrivande generellt. Detta har ofta resulterat i en sammanblandning mellan bilden och det som avbildas. Göran Hermerén noterar i *Representation and Meaning in the Visual Arts* att konsthistoriker ofta använder formuleringar som "the man to the right of Christ *is* St. Peter" snarare än det mera korrekta "the man to the right of Christ *represents* St. Peter". Detta är enligt Hermerén orsaken till att "the term 'represent' does not occur as frequently in art historical writings as one might have expected."<sup>19</sup> Min egen distinktion mellan avbildningar *som* tecken och avbildningar *av* tecken motsvaras av Hermeréns åtskillnad mellan representation och symbolik, och när jag i det följande använder termen "ikonografiskt tecken" kan den ses som synonym med Hermeréns "symbolic object". Distinktionen mellan avbildningen och det avbildade symboliska objektet uttrycker Hermerén på följande sätt:

Roughly speaking, if X is a symbolic object, then X is a concrete object or an aspect of a concrete object. Motifs and paintings are symbolic in a derived sense; they depict or represent symbolic objects like the cross and the tower of chastity. Following Monroe Beardsley, I shall say that "a painting of a cross is symbolic" is an elliptical statement which can be expanded in two: (1) the painting represents a cross, and (2) the cross symbolizes Christianity.<sup>20</sup>

#### Är ikonografiska tecken semiotiska konnotationer?

En konflikt mellan ikonologi och semiotik/retorik kan uppstå först när modern estetik definierar bilderna som ett område

skilt från orden, och när modern semiotik gör anspråk på att beskriva *bilder som tecken* i analogi med hur vi i figur 4 beskriver orden. En sådan analogi visar jag i figur 6. I tecknets "kärna" (denotationens form) finns på uttryckssidan två enkla särdrag som på innehållssidan kombineras till något vi kan beskriva som "förenklad bild av en frukt". Uttryckets substans är då, till exempel, de enskilda färgerna. Grönt och orange är möjligen inte nödvändiga för att vi ska känna igen motivet "frukt". Associationen "röd tomat" är på liknande sätt mera godtycklig och räknas därför till innehållens substans. Men om vi envisas med att se det stiliserade mönstret som just en tomat uppstår konnotationen som ett sekundärt innehåll: "detta är en abstraherad tomat". Konnotationen ger betraktaren en idé om vilken typ av bild det rör sig om och hur den kan användas. Observera att en konnotation i denna mening inte kan uppstå om det inte först finns en denotation, dvs. ett tecken där uttryck och innehåll kan separeras och tilldelas varsin semiotisk form i en analys.

Den moderna semiotikens definition av *bildens retorik* som en särskild retorik anses starta med Roland Barthes analys från 1964 av en annons för Panzanis pasta. Se figur 7. Bilden i annonsen råkar händelsevis innehålla två tomater. Några semiotiker har påstått att Barthes här identifierar bildens denotation och dess konnotationer på ett sätt som överensstämmer med Panofskys åtskillnad mellan primär/naturlig betydelse och sekundär/konventionell betydelse. Det skulle i förlängningen innebära att

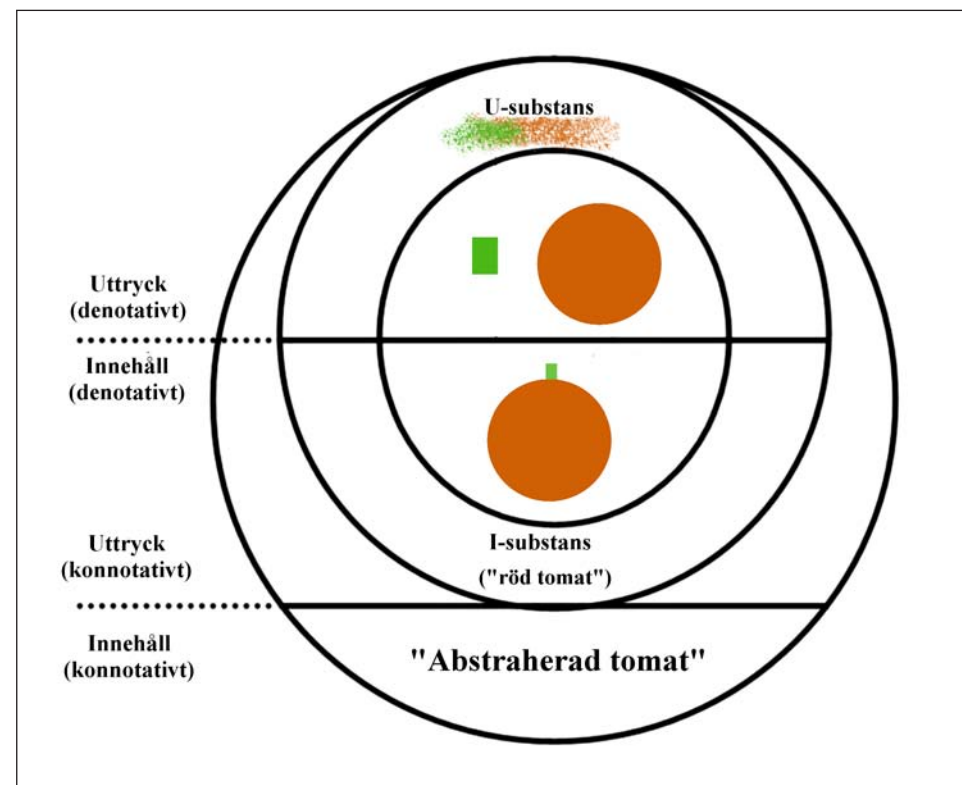


Fig. 6. Visualisering av ett enkelt bildspråk med funktioner definierade i analogi med Hjeltens modell. Fred Andersson (Åbo Akademi 2015).

Visualisation of a simple pictorial language with functions which are analogous to those of Hjelt's model. Fred Andersson (Åbo Akademi 2015).

Ripas *formare / formatione* handlar om utformning av konnotationer, och att både retorik och ikonografi helt enkelt är liktydigt med konnotation. Detta liknar den enklaste definitionen av konnotation – den som brukar kallas stilistisk, till skillnad från semiotisk. En stilistisk konnotation är det innehåll som tillförs utöver det faktiska eller bokstavliga när ett uttryck använts poetiskt eller retoriskt, till exempel när "kallt

stål" blir en omskrivning för mördarens kniv. I den meningen är alla ikonografiska tecken konnotationer om de motsvarar Ripas definition av bilder som syftar på andra ting än de som omedelbart möter ögat. Men att en bild har denotationer och konnotationer i stilistisk mening innebär inte nödvändigtvis att de har det även i semiotisk. För Panofsky var den frågan oviktigt eftersom han inte ens använde så-



Fig. 7. Panzani's berömda annons, återgiven från Barthes artikel "Rhétorique de l'image" (Barthes 1964).

The famous Panzani ad, reproduced from Barthes' article "Rhétorique de l'image" (Barthes 1964).

dana termer. Barthes påstår däremot själv i sin essä om Panzani's annons att hans analys är semiotisk. Låt oss se hur det förhåller sig med den saken.

Den berömda essän har titeln "Rhétorique de l'image", och trycktes i 1964 års fjärde nummer av tidskriften *Communications*. Det första Barthes gör är att identifiera tre typer av meddelanden (figur 7): Ett

lingvistiskt meddelande, ett ikoniskt meddelande med kod, samt ett ikoniskt meddelande utan kod. Det lingvistiska meddelandet är helt enkelt de ord vi ser skrivna i annonsen och på de avfotograferade förpackningarna: "PATES, SAUCE, PARMESAN", "SALSA PANZANI A L'ITALIANA DI LUSSO", "A L'ITALIENNE DE LUXE", etc.<sup>21</sup> Här denoterar t.ex. "Panzani" en ita-

liensk släkt med detta namn, men för en fransman konnoterar ljudkombinationen "NZ" dessutom italienskhet eftersom en sådan kombination inte finns på franska. Det kodade ikoniska meddelandet består enligt Barthes av fyra "tecken" (*signes*) som är "diskontinuerliga" (*discontinus*), dvs. skilda från varandra och utspridda i bilden. Det första är den halvöppna nätkassen, med referens till de sociala vanor för inhandling och hemkomst som föregår den avbildade situationen där kassans innehåll töms ut. Det andra är de avbildade matvarornas "italienskhet" som förstärks av att tomatens röda, champinjonegens vita och stjälkarnas gröna färger upprepar den italienska flaggans färger på förpackningarna. Det tredje är relationen mellan tomaten i förgrunden och burken med salsa, en produkt som ju innehåller tomat. Detta tecken antyder "idén om en total kulinarisk service" (*l'idée d'un service culinaire totale*) där burkens innehåll bevarar naturens överflöd (*abondance*). Det fjärde tecknet är bildens komposition, som ger associationer till konsthistoriens *nature morte*.<sup>22</sup>

Alla dessa fyra tecken är enligt Barthes "konnotationer". De är kodade ikoniska tecken eftersom identifikationen av deras innehåll kräver en bekantskap med vissa tids- och kulturbundna vanor. På andra ställen i Barthes text kallas de också "symboliska tecken" eller "kulturella tecken". Det enda av dem som har en likhet med den konnotation jag själv pekar ut i figur 6 är det fjärde, *nature morte*, eftersom det är avhängigt av hela bilden och hur den är

komponerad. De övriga tre är mera bundna till "diskontinuerliga" element och detaljer som kan isoleras från helheten. Med Barthes term, som blivit vedertagen bland hans många efterföljare, kallas dessa element och detaljer "konnotatorer" (*connotateurs*). De utgör konnotationernas mer konkreta uttrycksplan (*les signifiants de connotation*).<sup>23</sup> I figur 8 har jag själv försökt isolera dessa konnotatorer och samtidigt tilldelat dem mera allmänna namn. Det rör sig alltså om "Italien", "Naturen" (koncentrerad i produkten eller avbildad som *nature morte*) och "Torget" (hemkomsten därifrån). För konnotationen "Italien" är det ikoniska meddelandet redundant i förhållande till det lingvistiska meddelandets konnotator "NZ".

Efter denna analys och isolering av konnotationer återstår enligt Barthes "ett visst informativt material" (*une certaine matière informationnelle*), nämligen själva fotografiet som tecken. Dess innehåll (*les signifiés*) är de fotograferade objekten i verkligheten, och dess uttryck (*les signifiants*) är samma objekt representerade i fotografiet. För Barthes är det självklart att relationen mellan detta uttryck och detta innehåll inte kan vara arbiträrt, som i språket. Som tecken är det istället enligt Barthes "kvasi-tautologiskt" (*quasi-tautologique*) och präglad av "kvasi-identitet" (*quasi-identité*) eftersom det saknar ekvivalensens klara åtskillnad mellan termer och ingående begrepp. Därför är det något så paradoxalt som ett meddelande utan kod: "*l'on a affaire à ce paradoxe [...] d'un message sans code*".<sup>24</sup> Med andra ord är det ett okodat

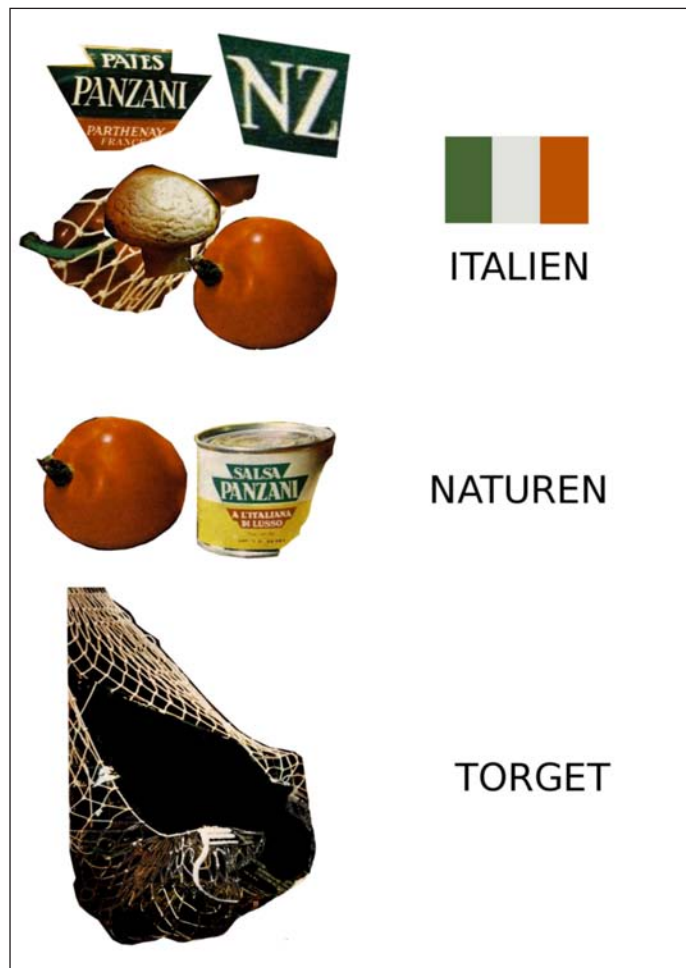


Fig. 8. Segmentering av "konnotatorerna" med korresponderande konnoterade betydelser enligt Barthes analys av Panzani's annons. Fred Andersson (Åbo Akademi 2015).

Segmentation of the "connotators" with corresponding connoted content according to Barthes' analysis of the Panzani ad. Fred Andersson (Åbo Akademi 2015).

ikoniskt meddelande. I texten kallas det också "perceptuellt meddelande" (*message perceptif*) eller "bokstavligt meddelande" (*message littérale*), och Barthes drar slutsatsen att detta är fotografiets denotation till skillnad från dess konnotationer.<sup>25</sup> Denna denotation kan inte demonstreras på annat sätt än med hänvisning till

hela bilden i figur 7, för den utgörs av det som direkt möter ögat och motsvaras av en "helt naiv bild" (*une image entièrement naïve*) och ett "oskyldigt tillstånd" (*état adamique*) enligt Barthes.<sup>26</sup>

Utän tvivel identifierar även Panofsky ett okodat ikoniskt meddelande på den första nivå som han kallar primär eller na-

turlig. En viktig skillnad är dock att denna nivå inte bara omfattar den "oskyldiga" igenkänning som Barthes kallar "perceptuell" och Panofsky "faktisk" (*factual*), utan också de "uttrycks-kvaliteter" (*expressional qualities*) som utgörs av en karaktärs ansiktsuttryck eller stämningen i en avbildad miljö, och som närmast motsvaras av Ripas dispositioner. En annan viktig skillnad är att Panofskys analyser, liksom det mesta av den forskning som förknippas med ikonologi, bara gäller äldre handgjorda bilder och inte fotografier. Men handgjorda bilder är enligt Barthes inte okodade meddelanden eftersom de innebär en transformation av motivet med hjälp av "diskontinuerliga tecken" enligt vissa regler (*l'aide de signes discontinus et de règles de transformation*).<sup>27</sup> Dessa regler utgör en kod som är historisk och ger upphov till konnotationer genom bildens utförande (*facture*), så som jag själv demonstrerar i figur 6.

Det är inte orimligt att tänka sig att det under 1900-talet skedde en gradvis anpassning av aktuella bildteorier till den moderna semiotikens teckenbegrepp. Medan Panofsky på 1930-talet fortfarande inte var beredd att analysera själva avbildningen som *teckensystem* menade Barthes på 1960-talet att det var möjligt, men med undantag för fotografiska avbildningar. Skillnaden mellan handgjorda och fotografiska avbildningar har dock blivit allt svårare att upprätthålla i en samtid där "fotografiskhet" lätt kan både simuleras och analyseras genom separation av olika skikt i en digital bild. Som resultat kan vi få en sådan analys som i figur 9, av tomaten i figur 7 och

figur 8. Här utgörs uttryckets form av två element – bottenfärg och skugga – medan innehållets form är det som Barthes skulle kalla "analog representation" (*représentation analogique*). Konnotationen är "fotograferad tomat". På samma sätt kan Barthes konnotation *nature morte* omformuleras som "fotograferat stilleben".

Likheten mellan sådana semiotiska konnotationer och den ikonografiska traditionens figurer och *images* kan inte anses vara stor. Dessutom är flertalet av de "konnotationer" som Barthes identifierar varken några konnotationer i denna mening eller några *images* i Panofskys och Ripas mening. I annonsen är nämligen "Italien", "naturens överflöd" och "torgets kommers" inte några distinkta ting som framställs figurativt via helt andra distinkta ting. Åtskillnaden mellan denotationens uttryck och innehåll som förutsättning för en konnotation saknas, liksom åtskillnaden mellan det framvisade och det betecknade tinget som förutsättning för en ikonografisk figur. Tomaten och konservburken är helt enkelt delar av det mycket diffusa område som kan kallas "naturens överflöd". På liknande sätt ingår tomaten bland de produkter som odlas i Italien, och dess röda färg ingår som del av landets flagga. Denna relation kallar Barthes "metonymi" medan det i själva verket rör sig om synekdoke eller "del för helhet" (*pars pro toto*). Sammanblandningen mellan metonymi och synekdoke återkommer ständigt i de "semiotiska" analyser som följer Barthes modell. Frågan om ikonografiska tecken är semiotiska konnotationer torde kunna be-

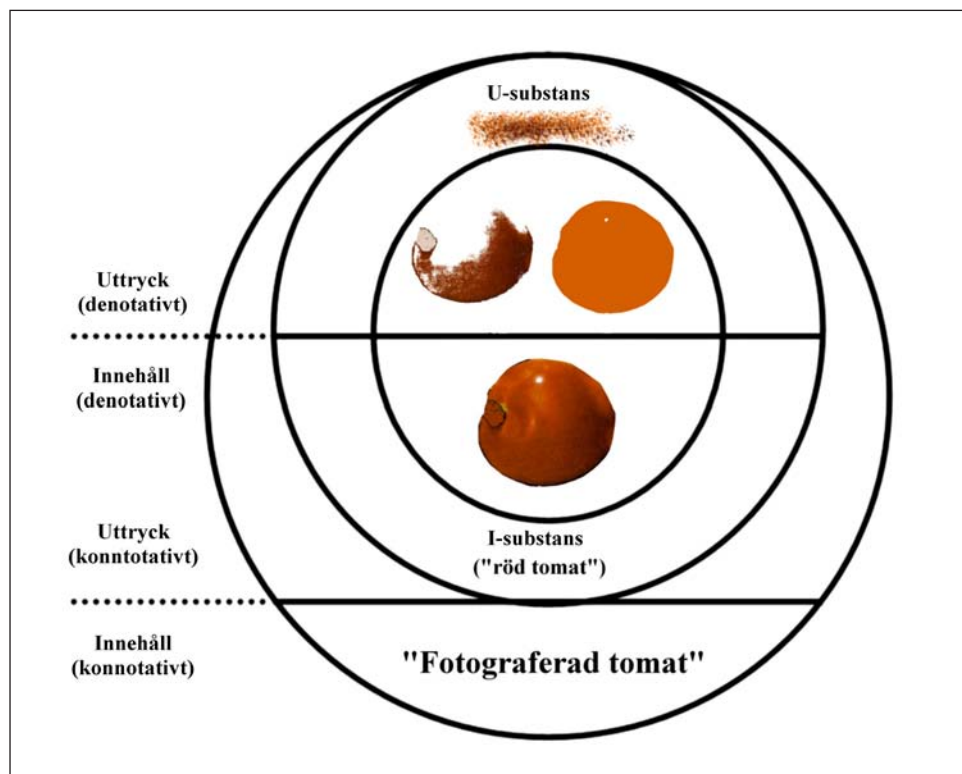


Fig. 9. Visualisering av ett fotografiskt bildspråk med funktioner definierade i analogi med Hjeltens modell. Fred Andersson (Åbo Akademi 2015).

Visualisation of a photographic pictorial language with functions which are analogous to those of Hjelt's model. Fred Andersson (Åbo Akademi 2015).

svaras entydigt nekande, och Barthes artikel är opålitlig vad gäller både semiotikens och retorikens begrepp.

### Är ikonografiska tecken semiotiska denotationer?

Syftet med den ikonografiska analysen av ikonografiska bilder var för Cäsare Ripa att motivera bildernas giltighet med hänvisning till traditionen, medan det för Panof-

sky handlade om att avtäckas bildernas "inre mening" (*intrinsic meaning*) och egentliga innehåll (*content*) för att kunna skriva de kulturella symptomens historia (*history of cultural symptoms or "symbols"*). På 1970-talet avvisade en semiotiker som Peter Larsen detta syfte som alltför idealistiskt eller diffust. Han bidrog dock till att etablera den populära idén att Barthes konnotationer motsvarar Panofskys ikonografiska eller se-

kundära nivå. Således konstaterar han med övertygelse att "Vi har nu set, hvordan Barthes' opdeling af billedmeddelelserne ved hjælp af sondringen mellem denotation og konnotation svarer til Panofskys sekundære og primære betydningsniveau".<sup>28</sup> Panofskys modell förebådar den semiotiska bildanalysen, skriver Larsen, eftersom betydelseerna på de lägre nivåerna ingår i och bestämmer betydelseerna på de högre. Men han menar också att det hos Panofsky rör sig om en analys endast på sekundär nivå. Den primära nivån är ju i likhet med Barthes "denotation" naturligt och omedelbart tillgänglig, medan den tredje kräver en syntetisk intuition som inte lever upp till Larsens krav på "verifikationsprocedur".

En sådan procedur erbjuds enligt Larsen av bildsemiotiken i Barthes version. Vidare menar Larsen att semiotiken klarar sig utan Panofskys tredje nivå. Barthes påstår sig nämligen kunna identifiera bildens "retorik" i form av "konnotationer", och retorikens innehåll utgörs då av "ideologin" (*l'idéologie*).<sup>29</sup> Denna ideologi kan sägas utgöras av det moderna konsumtionssamhällets myter, som ersatt den mytologi Panofsky ännu var förtrogen med. Nu menar Larsen att de kulturella symptom på "essential tendencies of the human mind" som Panofsky vill avtäckas på sin tredje nivå är jämförbara med de uttryck för ideologi som Barthes identifierar, men att Panofsky beskriver sin metod på ett missvisande sätt eftersom hans verifikationsprocedurer inte blir tydliga.<sup>30</sup>

I själva verket, skriver Larsen, verifierar både Panofsky och Barthes sina resultat ge-

nom att hänvisa till *lexika*, dvs. listor av termer som är utbytbara inom en kod. Bland sådana listor kan t.ex. en bestå av termer för matvaror och en annan av termer som är personnamn. Kombinationen av termen "pasta" och termen "Panzani" kan då betyda "Italien". På liknande sätt omformulerar Larsen den ikonografiska frågan om hur framställningar av Salome skiljs från framställningar av Judith. Termerna "ung kvinna" + "svärd" + "avhugget huvud på fat" räcker inte för att skilja Salome från Judith. Det krävs för Judith ett tillägg av "tjänsteflicka" (som bistår vid dekapiteringen av Holofernes) och för Salome "föräldrar". Koden som helhet består då inte av tre enheter utan fem: "ung kvinna" + "svärd" + "avhugget huvud på fat" + "tjänsteflicka" + "föräldrar".<sup>31</sup>

Denna analys liknar dock semiotikens identifikation av särdrag som är nödvändiga och tillräckliga för en viss denotation. Därutöver finns särdrag som inte är nödvändiga, men som ger upphov till konnotationer i termer av stil. Jfr figur 6. På liknande sätt kan vi om Ripas emblem i figur 1 påstå att "ung man" + "stjärna" + "svan" + "grön färg" är nödvändiga och tillräckliga särdrag för tecknet "god spådom", medan bildens utförande säger oss att detta är en ganska grov och provinsial kopia av bilden i de italienska utgåvorna. Utförandet konnoterar alltså "provinsial tysk kopia". På detta sätt ser vi att de ikonografiska tecknen på Panofskys sekundära nivå närmast motsvaras av semiotikens denotationer, och att de dispositioner och kvaliteter som Ripa nämner kan utgöra särdrag i sådana denotatio-

ner. Konnotationen befinner sig däremot på Panofskys primära eller naturliga nivå där "tolkningens kontrollerande princip" utgörs av en *History of style*.<sup>32</sup> En liknande slutsats drar Göran Sonesson.<sup>33</sup>

### *En sammanfattning av de delade skälen*

Det finns en förenklad och populariserad *doxa* som innebär att ikonologin studerar gamla bilder på ett vedertaget sätt medan bildsemiotiken förlitar sig på nya teorier och nya medier. Föreliggande studie utgår dock från antagandet att ikonologin och bildsemiotiken har vissa delade skäl till att studera bilder på ett sätt som kan beskrivas som systematiskt. Frågan blir då enligt vilka kriterier en sådan modell som Panofskys kan anses vara jämförbar med analysmodeller från bildsemiotiken, och vad skillnaden mellan diakron och synkron metod i praktiken innebär.

När vi söker oss ett antal hundra år tillbaka i tiden hittar vi inte längre den moderna tydliga åtskillnaden mellan språkvetenskap och humaniora eller mellan studiet av ord och studiet av bilder. Semiotikens och ikonologins gemensamma källor finns i läran om talekonsten, eller retoriken. Behovet av att studera det mänskliga språket som en struktur "utan historia", dvs. synkront, uppstår först i den moderna lingvistikens program sådant det mera slutgiltigt formulerades av Saussure. Genom detta program förstärktes åtskillnaden mellan arbiträra och motiverade system, eller språkssystem och symbolsystem. Om semiotiken i Saussures efterföljd i hög grad blev liktydig med lingvistik – som den

moderna vetenskapens motsvarighet till grammatiken i antikens och medeltidens *trivium* – blev den också allt mera fjärrad från retorikens bildmässiga tänkande. Motiverade symbolsystem och bildmässighet kom däremot att förknippas med de estetiska vetenskaperna och deras specialiteter, t.ex. ikonologin. Därmed förstärktes en i allt väsentligt modern och sentida åtskillnad mellan studiet av bilder och studiet av ord. En mer polemisk slutsats är att ikonologin snarare än att vara en gammal och vedertagen disciplin är lika ny eller lika gammal som semiotiken. Den analys av särdrag som Ripa rekommenderar är renässansens semiotik i form av *semantik*, eller analys av tecknets innehåll. Här finns ännu inga antydningar om att bilden skulle uttrycka innehållet på något annat sätt än vad orden gör.

När Roland Barthes försökte kombinera retoriska begrepp och lingvistisk analys till en "bildens retorik" – specifik för bilder – väckte resultatet förhoppningar om en samstämmighet mellan semiotik och ikonologi. Dock verkar idén att Panofskys primära nivå motsvarar semiotikens denotation, medan den sekundära motsvarar konnotationen, vara resultatet av en grov missuppfattning hos Peter Larsen och andra av Barthes efterföljare. Snarare förhåller det sig precis tvärtom. Om ett ikonografiskt tecken är en denotation rör det sig visserligen om en mera komplex betydelsebildning än den enkla kombination av särdrag som demonstreras i figur 6. Det förhindrar inte att organisationsprincipen kan likna denotationens.

I figur 6 saknar särdragen en egen innebörd på den första nivån – åtminstone som avbildningar betraktade. I kombinationer som "ung man" + "stjärna" + "svan" + "grön färg" har däremot flertalet särdrag en avbildande innebörd redan på den första nivån. Ett antal streck på ett papper avbildar eller representerar till exempel en svan. Dessa streck kan underkastas en analys av "avbildningen som tecken" i enlighet med figurerna 6 och 9. Som Göran Hermerén påpekar säger vi faktiskt i vardagligt tal att bilder "avbildar" eller "representerar" (*represents*) något, till exempel en svan eller United States Capitol, men däremot inte att de "symboliserar" en svan eller United States Capitol.<sup>34</sup> Det är avbildningen av eller bildtecknet för "svan" som fungerar som symbol i Ripas emblem, och bildtecknet bidrar i sammanhanget till att symbolisera spådomskonst. Det som redan på den första nivån är ett tecken utgör alltså på denna andra nivå ett särdrag i en ikonografisk/symbolisk denotation. Konnotationen, i semiotikens och Hjelmlevs mening, bestäms dock av bildens utförande som helhet, oavsett om bilden bara är en enkel representation av ett synligt objekt eller också en representation av särdragen hos ett symboliskt objekt.

En "bildvetenskap" eller "visuell kulturvetenskap" med ambition att studera bilders retorik och symbolik i både historiska och nutida ideologiska sammanhang torde ha nytta av både ikonologins och bildsemiotikens insikter. Detta är en forskning som knappast i längden klarar sig utan omfattande bildarkiv med tillhörande katalo-

gisering. Såväl uppbyggandet av arkiv och kataloger som användandet av dem vid identifikation av återkommande mönster och källor kräver ikonografisk och retorisk sakkunskap. Om ikonologin och bildsemiotiken faktiskt har sina gemensamma skäl borde de kunna återfinnas just i den typen av forskning – i den mån den finns, och i den mån den inte utmönstrats som "logocentrisk".

## Noter

- 1 Mitchell 1986, 2.
- 2 Sonesson 1992, 63–66.
- 3 Gombrich 1972, 123.
- 4 Comenius 1664, 202.
- 5 Locke 1700, 437.
- 6 Panofsky 1970, 57–58.
- 7 Alciatus 1549, 7.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid, 7–8.
- 10 Ibid, 9–10.
- 11 Alciatus 1549, 57–58.
- 12 Alciatus 1534, 87.
- 13 Panofsky 1970, 66.
- 14 Ripa 1603, “Proemio” (opaginerat).
- 15 Panofsky 1970, 54.
- 16 Ibid, 61.
- 17 Ripa 1669, 96–97.
- 18 Ripa 1603, 41.
- 19 Hermerén 1969, 25.
- 20 Ibid, 77.
- 21 Barthes 1964, 41.
- 22 Ibid.
- 23 Ibid, 49.
- 24 Ibid, 42.
- 25 Ibid, 42–43.
- 26 Ibid, 45–46.
- 27 Locke, s. 46.
- 28 Larsen 1976, 93.
- 29 Barthes 1964, 49.
- 30 Larsen 1976, 94.
- 31 Ibid, 93.
- 32 Panofsky 1970, 66.
- 33 Sonesson 1992, 200.
- 34 Hermerén 1969, 77–78.

## Litteratur

- Alciatus, Andreas. *Emblematum Libellus*. Parisiis: Excudebat Christianus Wechelus, sub scuto Basileiensi, in vico Iacobæo, Anno MDXXXIII [1534].
- . *Emblemes d’Alciat, de nouveau Trazlâtez en François vers pour vers iouxte les Latins [...]*. Översatt av Barthélemy Aneau. Lyon: Chez Mace Bonhomme, 1549.
- Barthes, Roland. “Rhétorique de l’image,” *Communications*, no. 4 (1964): 41–51.
- Comenius, Johannes Amos. *Orbis sensualium pictus – Die sichtbare Welt (Hoc est, Omnium fundamentalium in mundo rerum, & in vitâ actionum, Pictura & Nomenclatura – Das ist: Aller vornehmen Welt-Dinge / und Lebensverrichtungen / Vorbildung und Benamung)*. Noribergæ [Nürnberg]: Sumtibus Michaelis & Johannis Friderici Endteri, Anno Salutis CIOIO C LXIV [1664].
- Gombrich, Ernst H. *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon 1972.
- Hermerén, Göran. *Representation and Meaning in the Visual Arts*. Lund Studies in Philosophy vol. 1. Lund: Scandinavian University Books 1969.
- Larsen, Peter. “Billedanalyse,” *Massekommunikation*, red. Peter Olivarius et al., 71–118. København: Dansk lærerforeningen 1976.
- Locke, John. *An essay concerning humane understanding. In four books*. Fjärde utgåvan. London: Printed for Awnsam and John Churchil, at the Black-Swan in Pater-Noster-Row, and Samuel Manship, at the Ship in Cornhill, Near the Royal-Exchange, MDCC [1700].
- Mitchell, William J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago & London: The University of Chicago Press 1986.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. London: Peregrine Books/Penguin Books 1970 (1955).
- Ripa, Cæsare. *Iconologia, overo, Descrittioni di diverse imagini cavate dell antichità, & di propria inventione*. Roma: Appresso Lepido Facij, MDCIII [1603].
- . *Erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach [...]*. Franckfurt: In Verlegung Wilhelm Serlins Buchhändl. 1669.
- Sonesson, Göran. *Bildbetydelser*. Lund: Studentlitteratur 1992.