LUND UNIVERSITY

Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap

Sonesson, Göran

1992

Link to publication

Citation for published version (APA):
Sonesson, G. (1992). *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Studentlitteratur AB.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Download date: 16. May. 2025

Göran Sonesson

Bildbetydelser

Inledning till bildsemiotiken som vetenskap

LUNDS UNIVERSITET
Avdelningen för semiotik
www.arthist.lu.se/kultsem

Studentlitteratur

© Göran Sonesson 2008
Göran Sonesson, ensam rättighetsinnehavare efter att Studentlitteratur sagt upp kontraktet, auktoriserar alla utskrifter från detta pdf dokument.

ISBN 91-44-31661-5
© Göran Sonesson och Studentlitteratur 1992
Omslagsbild: Swaihwé-mask. Museum of Anthropology, Vancouver. (Foto: Museet)

Printed in Sweden
Studentlitteratur, Lund

Tryckning: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 | 1996 95 94 93 92

Innehållsförteckning

Förord 9

1 Om bilder och betydelser 11

1.1 Hovfröknarna inför semiotiken 11

1.1.1 "Las Meninas" bortom bildens paradoxer 13
Bilden sedd som bild och som tecken 14 Verklighetens kategorier, referenterna och igenkännandet 15 Bildmakaren tagen på bar gärning 16 Bilden som en del av världen 17 Bilderna i bilden och bilderna av bilden 18 Betraktarens föreskrivna plats och målarens tänkta 19 Speglingar av andra rum 20 Bildens namn och kompositionens tema 21 Bilden som bild av avbildningsakten 21

1.1.2 Om några användningar av semiotiken 22
Sammanfattning 24

1.1.3 Semiotiken som teckenlära 24
Saussure och hans eftervärld 25 Saussureanska betraktelser över hovfröknarna 26 Traditionen från Peirce 29 Hovfröknarna sedda på Peirces manér 30 Sammanfattning 33

1.1.4 Fragment ur semiotikens historia 33
Locke angående mänsklig förståelse 33 Skolbildningar under 1900-talet 35 Semiotiska riktningar i samtiden 36 Semiotikens institutioner 38 Sammanfattning 38

1.2 Det semiotiska fältet, dess metoder och modeller 39

1.2.1 Fotografiet som tillfälligheternas collage 39
Äventyr på Valencias arenor 40 Ögonblick fångat i flykten 41 Utsnitt av den varseblivna verkligheten 42 Färgfläckar på en yta 43

1.2.2 Semiotiken som vetenskapen om betydelserna 44
Betydelser som ett särskilt ämne 45 Inriktningen på kvalitativa regelbundenheter 45 Bruket av modeller 47 Sammanfattning 48
1.2.3 Semiotiska modeller och metoder 48
Modeller som kartor 49 Strukturalismen och dess modeller 50 Lévi-Strauss och Nordvästkustmaskerna 52 Något om visuella strukturer 55 Filosofiska och lingvistiska modeller 57 Kommutation i bilder 59 Den medicinska modellen och varseblivningen 61 Metodfrågan i semiotiken 63 Sammanfattning 65

1.3 Studiet av bilder som betydelser 67
1.3.1 Skolor och traditioner inom bildsemiotiken 67
Roland Barthes och Panzanitraditionen 67 Eco och andra bildstormare 68 Filmen, fotot och den tecknade serien 69 Tre samtida riktningar 70 Sammanfattning 71
1.3.2 Bildsemiotiska modeller 71
Barthes och Eco: nivåer och särdrag 71 Bildens dubbla betydelseskikt 72 Greimasskolan: binära kontraster som grund 73 μ-modellen: norm och avvikelse 74 Saint-Martins modell: topologiska relationer 76 Sammanfattning 76

2 Från doktrinen om tecknen till tecknens liv i samhället 77

2.1 Tecken och betydelser i bilder 77
2.1.1 Om bilden, äpplet och andra begrepp 78
2.1.2 Om användningen av fjädern för en höna 79
Tecknet som ståndpunkt 81 Betydelser i varseblivningen 81 Sammanfattning 82
2.1.3 Vedhuggarens väg från varseblivning till tecken 83
Differentiering av uttryck och innehåll 84 Gränsfall av teckenfunktionen 84 Tvivel om bildens teckenkaraktär 87 Sammanfattning 88

2.2 Bilden som kommunikation och kommunikativ akt 88
2.2.1 Kommunikation som informationsutbyte 89
Sammanfattning 90
2.2.2 Kommunikation och cirkulation. De stora världsutbytena 91
Invändningar mot cirkulationsmodellen 91 Bildutbytets säregenheter 92 Sammanfattning 94
2.2.3 Kommunikationsmodellens startpunkt: beslutet att sända 94
Något om tecknets naturhistoria 95 Avsikt och alternativ i teckengivningen 95 Spår, språk och bilder 97 Talakter och bildakter 98 Sammanfattning 99

2.3 Bildens funktioner, normer och värden 100
2.3.1 Pragskolans lära om struktur och funktion 100
Struktur och funktion 100 Dominanten i strukturerna 101 Sammanfattning 102
2.3.2 Kommunikationen och dess funktioner 102
Jakobsons kommunikationsmodell 103 Funktioner i bildkommunikationen 104 Sammanfattning 106
2.3.3 Pragmodellen för verkets varseblivning 107
Verk, värde och subjekt 108 Normbegreppet i Pragskolan 109 Anslutande reflektioner över Mona Lisas mustascher 110 Verkets konkretisering i varseblivningen 112 Mona Lisa på nya äventyr i konstvärlden 114 Sammanfattning 115
2.3.4 Moskva/Tartu skolan och kultursemiotiken 116
Två sätt att se en kultur 117 Konstvärlden som en kultur i sig 117 Bildackumulationen i mottagarkulturen 118 Sammanfattning 119
2.3.5 Något om bildsamhället och bildflödet 120
Sammanfattning 123

3 Bilden som ett särskilt slags tecken 125

3.1 Bilden i ikonicitetsproblematiken 125
3.1.1 Peirces klassifikation av tecknets arter 126
Ikoniska, indexikaliska och konventionella tecken 126 Begreppet grund 127 Bilder och andra ikoner 129 Sammanfattning 129
3.1.2 Kritiken av ikonicitetsbegreppet: logiska invändningar 130
Överflödet på likhet i världen 130 Likhetsrelationens riktning 131 Likhet och identitet 132 Sammanfattning 133
3.1.3 Kritiken av ikonicitetsbegreppet: kulturkritik 134
Kulturell överbestämning 134 Varsebliven olikhet 135 Behov av genomgående drag 135 Sammanfattning 136
3.1.4 Primär och sekundär ikonicitet 136
Två slags ikonisk grund 137 Tingens prominensordning och varelsernas kedja 138 Bilden som diagram 139 Sammanfattning 140

3.1.5 Något om bilders konventionalitet 141
Sammanfattning 142

3.2 Bildens beståndsdelar 142
3.2.1 Den Saussure/Hjelmslevska teckenmodellen 142
Det språkliga tecknet och relevansprincipen 144
Relevansprincipen i bilder 145 Tecknens sammansättning och den dubbla artikulationen 147 Sammanfattning 149
3.2.2 Några enkla visuella betydelsesystem 149
Oartikulerade koder 149 Koder med bara andra artikulationen 150 Koder med bara första artikulationen 151
Vägmärkeskoden 152 Koder med dubbel artikulation 154
Sammanfattning 155
3.2.3 Gestaltnings- och teckennivåer i bilden 156
Ecos särdragsmodell 156 Gestaltning och appresentation 157
Bildens säregna gestaltningsprincip 158 Bilder med flera appresentationsnivåer 159 Bilders täthet och kategoricitet 160
Sammanfattning 163

3.3 Olika skikt och förbindelser i bildens byggnad 163
3.3.1 Bildens betydelseskikt: plastiskt och piktoralt 164
Bilden som avbildning och föremål i sig 164
Avbildningsfunktionen och ikoniciteten 167 Bilden utan avbildning 169 Sammanfattning 170
3.3.2 Index och annan indexikalitet i bilder 171
Indexikalitet som varseblivningssammanhang 171 Bilden som föremål i varseblivningsvärlden 173 Index som förutsätter ett samband eller skapar ett eget 174 Bilden som avtryck 176
Index i den avbildade världen 177 Sekundära indexikaliska tecken 179 Bilden som del av varseblivningsrummet 183
Bildvinklar och synsätt 185 Temat i bildens egenskapshierarki 186 Sammanfattning 186

4 Något om principerna för bildens organisation 189

4.1 Innehållets organisation och binaritetsprincipen 190
4.1.1 Panzanivärldens ikonografi 192
Hur Barthes läser Panzanibilden 192 Olika modeller för konnotation och denotation 194 Konnotationer i Panzaniannonsen 196 En annan skiktmodell: ikonologin 198
Brister och utelämnanden i Panzanimodellen 201
Sammanfattning 202
4.1.2 Några särdrag hos flickan ovanpå 203
Marilyn lyfter på kjolarna 203 Överskridandet av erotikschema 207 En teoretisk sammanfattning om oppositioner 209 Sammanfattning 211

4.2 Bildretoriken och förväntningarnas dialektik 212
4.2.1 Schemata, isotopier och deras överträdande 212
Schemata som övergripande tolkningssamband 213
Schemabrott som skämt 213 Schemata och isotopier 218
Sammanfattning 220
4.2.2 Groupe μ och den retoriska modellen 220
Metaforer och metonymier 221 Mot en visuell retorik 221
Plastiska och piktorala figurer 223 Piktoral–plastiska figurer 224 Jämförelser och oppositioner 226
Sammanfattning 228

4.3 Variationer på binaritetsprincipen 228
4.3.1 Greimasmodellen och dess alternativ i "Les Arènes de Valence" 229
Hur Floch läser bilder 229 Flochs segmentering av "Les Arènes de Valence" 231 En alternativ uppdelning på två fält 233 Utvärdering av de båda uppdelningarna 234
Uppdelning på ofullständiga gestalter 235 Jämförelse med det piktorala skiktet 237 Sammanfattning 237
4.3.2 Ett renodlat exempel: "Tomaten i flaskan" 238
Analys i flera faser 239 Plastisk analys av "Tomaten i flaskan" 240 Piktoral analys av "Tomaten i flaskan" 242
Om prototyper och antityper 243 Sammanfattning 245
4.3.3 Underliggande binaritet: "Flicka med hatt och klocka" 246
Sammanfattning 250

4.4 Det visuellas vokabulär i Braques "Vita duken" 250
4.4.1 Binär organisation och normbrott i "Vita duken" 251
Inneslutningarna och gestaltningens brytpunkter 252
Kubismens retorik 254 Sammanfattning 255
4.4.2 Bilden som varseblivningsuppgift 256
Bildens segmentering 256 Det topologiska rummet 259
Jakten på den goda formen 260 Insättningen i grundplanet 261 Sammanfattning 262

5 Fenomenen i den visuella världen 265

5.1 Bildens konstruktionsarter, funktioner och kanaler 265

5.1.1 Konstruktionsarter i bilder 267
Exempel på en konstruktionsart: fotografiet 267 Exempel på en sammansatt konstruktionsart: tecknade serier 273
Sammanfattning 280

5.1.2 Funktionsarter hos bilder 281
Exempel på funktionsarter: reklambilden 281
Sammanfattning 283

5.1.3 Cirkulationsarter hos bilder 283
Sammanfattning 284

5.1.4 Konstruktionsarter med viss funktion och cirkulation 284
Exempel på konstruktionsart med viss funktion och cirkulation: Konstbilden 284 Sammanfattning 288

5.2 Utblick mot annan visuell semiotik 289

5.2.1 Rörliga bildbetydelser: film och television 290
Filmen som bildsekvens och varseblivningsvärld 291
Televisionens betydelser 293 Sammanfattning 293

5.2.2 Andra rörliga visuella betydelser: från gester till teater 294
Praxis och gester 294 Proxematiken och de gestiska rummen 296 Teater och happening 297
Sammanfattning 299

5.2.3 Tredimensionella visuella tecken: ting, skyltdockor och skulptur 299
Tingens semiotik: bruk och betydelse 300 Exemplifiering, identitetstecken och pseudo-identiteter 301 Skulpturernas omvärld 303 Sammanfattning 304

5.2.4 Rummets, byggnadens och stadens semiotik 305
Byggnader som tecken och verktyg 306 Stadens betydelser och rummets semiotik 307 Sammanfattning 308

5.2.5 Den visuella omgivningen, Livsvärlden och den "naturliga" världen 309
Sammanfattning 310

Noter 313

Litteraturförteckning 323

Person- och sakregister 343

Förord

Semiotiken, precis som andra vetenskaper, är inte en doktrin given en gång för alla, inte en stående repertoar av begrepp och föreställningar, utan ett utrymme inom vilket det blir möjligt att utbyta synpunkter och argument angående en någorlunda avgränsad uppsättning problem, som hela tiden utökas och ingår nya förbindelser. Den följande framställningen försöker inte ge något sken av falsk enhetlighet: istället avser den att föra in läsaren i diskussionen mellan olika skolor och traditioner.

Samtidigt har det visat sig ogörligt att inte inta en viss ståndpunkt i presentationen av semiotiken. De olika frågeställningarna måste återges i ett bestämt diskussionsläge. Det har fallit sig naturligt för mig att då återge min egen ståndpunkt, där jag har en tillräckligt utformad sådan, och att presentera problematiken i det skick jag lämnade den, huvudsakligen i min bok *Pictorial concepts* (Sonesson 1989a), och i diverse senare texter. Detta gäller i synnerhet strukturbegreppet, tecknets natur, ikoniciteten, indexikaliteten och fotografiets särart. Ifråga om vissa delar av semiotiken som inte berörs så mycket i mina tidigare skrifter, t ex Pragskolan, kultursemiotiken och Fernande Saint-Martins bildsemiotiska modell, har jag mera direkt följt auktoriteterna på området.

För att inte för mycket förirra mig i detaljer och irrelevant polemik har jag valt sida i några av de skiljefrågor som splittrar skolbildningarna inom den samtida semiotiken. Mot t ex Greimasskolan utgår jag ifrån att semiotiken, med dess enorma kompetensområde, inte kan bedrivas isolerad från andra vetenskaper, som har något att säga om samma studieobjekt (detta förklarar att mycket av Greimasskolans godtyckliga apparatur inte har tagits upp till behandling). Till skillnad från många amerikanska semiotiker antar jag att semiotiken är något mer än bara en mötesplats för olika andra vetenskaper. I synnerhet menar jag att vi inte kan förstå något om bildtecknets natur utan att ta vår utgångspunkt i varseblivningen, sådan denna har studerats inom psykologin. Många bildsemiotiker, från Michel Tardy och René Lindekens till Fernande Saint-Martin och Marie Carani har lyckligtvis ansett detsamma. Långt före någon av oss, på 30-talet, tog Pragskolan detta för en självklarhet.

Första kapitlet ger bakgrundskunskap om semiotiken i allmänhet och bildsemiotiken i synnerhet, inklusive viss bekantskap med metoder och modeller och en historisk översikt. I andra kapitlet behandlas några generella semiotiska begrepp och modeller, och deras tillämplighet på bilder undersökes. Det tredje kapitlet studerar bilden som en särskild sorts tecken, särskilt hur bildtecknet skiljer sig från den bäst studerade teckentypen, det verbala språket. Ett flertal analysmodeller för bilder konfronteras med varandra i kapitel fyra. Slutligen tar kapitel fem upp några skillnader mellan olika slags bilder och jämför bildtecknet med andra sorters visuella betydelser.

Tidigare versioner av de tre första kapitlen har diskuterats på mitt semiotikseminarium under 1990 och 1991. Jag är också tacksam mot följande personer för deras kritiska synpunkter på en preliminär version av den fullständiga texten: Kjell-Lars Berge, Alfredo Castro, Christer Heingård, Anders Marner, Ximena Narea, Alexander Pankow, Göran Rossholm, Ingrid Schaar och Hans Örtegren. Särskilt värdefull har för mig varit den noggranna kritiska genomläsning, från framför allt konstvetenskaplig synvinkel, som har utförts av docent Jan-Gunnar Sjölin. Tillsammantagna har synpunkterna nödvändiggjort både större och mindre revideringar av texten, för att klarare redogöra för argument och uppfattningar i bildsemiotiken, och för att mera ta hänsyn till vindlingarna hos historiens irrande tråd. Alla mina rådgivare och andra läsare ber jag om överseende med de problem som ännu kan kvarstå.

Malmö/Lund november 1991

Göran Sonesson

1 Om bilder och betydelser

Otvivelaktigt är vårt samhälle det *bildtätaste* som har givits i historien: det samhälle i vilket den största mängden bilder möter varje enskild individ under den kortaste tidsrymden. Detta gäller oavsett om vi räknar bilderna enbart i termer av bildoriginal eller också tar hänsyn till deras allt mångfaldigare kopior. Alla samhällen kan kallas informationssamhällen; men ett av de särdrag som utmärker vår epok är att en allt större mängd av detta informationsflöde har kommit att förmedlas till oss såsom bilder.

Den samtida bildfloran fördelar sig naturligt på ett flertal avlagringar, där också de äldsta manifestationerna ännu fortlever i mer eller mindre förändrad form. De enkla, ständigt återkommande krumelurer som prydde förhistoriens klippväggar och berghällar möter igen, efter gymnastisk uppstramning, visande vägen till toaletter, telefoner och andra tillflyktsorter på flygplatser, vid Olympiader, och på övriga ställen för språklig förbistring. Fotografiet har övertagit många av de rent instrumentella funktioner (t ex porträttering och nyhetsförmedling) som tidigare åvilade måleriet, teckningen och andra handgjorda bildarter, varav en del dock redan tidigare mekaniskt fördes vidare till sin publik. Såsom en ren avbildningsteknik fortlever måleriet, tillsammans med teckningen, i skolornas övningssalar, samtidigt som det bevarar sin roll inom den parallella konstvärld som i vårt land är känd som hötorgskonsten. Den hävdvunne bildmakaren, konstnären, har däremot ofta måst överge bilden som bild i traditionell bemärkelse, eller har varit tvungen att finna nya, deformerade eller på annat sätt modifierade former för avbildning, för att kunna deltaga i modernismens stora äventyr. Teckningen har bevarat en social funktion inom reklamen och i tidningarnas satirspalter och har fått en ny form i den tecknade serien. Samtidigt tillverkas, distribueras och används mer än någonsin ett antal bildarter som följer helt andra återgivningsprinciper, såsom kartor och konstruktionsritningar. Medan fotografiet har fått användningar i böcker och tidningar, på reklampelare och som affischer och posters, så har en ny bildform uppstått med filmen, tätt följd av andra tekniska former för bildframställning såsom TV, video och datorer.

Det har länge funnits kunskap, tankar och funderingar om betydelser (av vilka bilderna är ett särfall), om deras uppbyggnad och deras sätt att verka. Men bara under de allra senaste decennierna har det uppkommit en speciell vetenskap, *semiotiken,* som syftar till att utforska det allt mer påträngande vis på vilket verkligheten anländer till oss redan tolkad – och som vill fastställa hur tolkningen påverkas av de former (t ex bilder eller språk) som förmedlingen antar. Sprungen ur en dubbel tradition, som en generalisering av den allmänna språkvetenskapen, och som en empirisk vändning inom filosofin, tar den moderna semiotiken som sin uppgift att studera alla slags tecken och betydelser, hur de liknar varandra och hur de skiljer sig åt. Den är därför ett oundgängligt redskap för den som vill förstå samtidens sociala och kulturella situation, inte minst vad gäller dominansen av nya media och den förändrade innebörd som därmed tillkommer de hävdvunna formerna för informationsförmedling.

Bildsemiotiken är i detta avseende särdeles viktig. Dels förmedlas i vår tid alltmer information genom bilder, så att studiet av bildens organisationsformer och olikheterna mellan dessa och exempelvis det verbala språket, som tidigare dominerade informationsförmedlingen, utgör en förutsättning för förståelsen av det nutida samhället; och dels har bildkonstens utveckling lett till grundläggande modifikationer i själva bildbegreppet, som det är nödvändigt att undersöka om vi vill vinna insikter i kulturens sentida läge.

1.1 Hovfröknarna inför semiotiken

Bildsemiotiken är vetenskapen om alla dessa bilder och bildkategorier. Såsom en gren av semiotiken, den allmänna betydelseläran, ställer den sig frågan i vad mån bilderna liknar och skiljer sig från andra tecken och betydelser.

Också inför ett konstverk som Velázquez målning (Figur 1.1) frågar semiotiken först och främst vad detta har gemensamt med alla bilder och med vissa kategorier av bilder till vilka det kan tänkas höra: alla målningar, alla konstbilder, alla bilder som kan ses på museer, alla bilder som handlar om att göra bilder, osv. Därmed uppstår det svar som inte bara har att göra med vad som karaktäriserar alla bilder eller vissa bildkategorier, utan också med de särskilda sätt på vilket denna speciella bild använder dessa allmänna egenskaper.

Figur 1.1 Diego Velázquez, "Las Meninas"

1.1.1 "Las Meninas" bortom bildens paradoxer

Målaren befinner sig inne i tavlan och betraktar oss oavvänt. Han tycks vara i färd med att måla av oss. Men en spegel i tavlans bakgrund, som är riktad mot just den punkt där vi som betraktare tänkes befinna oss, reflekterar istället en man och en kvinna i vilka vi sentida betraktare inte kan känna igen oss själva.

Diego Velázquez målning "Las Meninas" ("Hovfröknarna": Figur 1.1) rymmer mångfaldiga paradoxer, som har kommenterats om och om igen, på alla upptänkliga sätt (bl a av Foucault 1966; Boudon 1979; Searle 1980). Dessa paradoxer har huvudsakligen två källor: för det första, det faktum att sex av personerna, inklusive målaren, stirrar stint mot betraktaren; för det andra, spegelns placering och det den visar. Det är som om den yta som bildar gräns för den avbildade scenen samtidigt var en genomskinlig vägg som vette mot en annan scen mitt emot den och i vilken bildens betraktare befinner sig. Och spegelbilden tycks återge ett utsnitt ur det tänkta rummet mittemot, som råkar sammanfalla med betraktarens rum. Men innan paradoxerna kan uppstå måste vi ha betraktat bilden som bild och tagit för givet att bilder skall uppfattas och tolkas på vissa bestämda sätt.

Bilden sedd som bild och som tecken

Vad vi har framför oss är en oljemålning i osedvanligt stort format eller (mera troligt) en reproduktion på papper av den förra. I båda fallen är det frågan om en plan yta, på vilken fläckar i olika färger är oregelbundet arrangerade. Men vi ser omedelbart ytan som någonting annat: ett rum upplyst av ljuset från en fönsterglugg i bakgrunden, vars bakre och högra vägg är behängda med tavlor, och i vilket det uppehåller sig nio personer (varav en i en dörröppning uttagen i bakre väggen) som är klädda i 1600-talsdräkter och en hund. De två personerna längst till höger är dvärgar, och av de övriga tre i förgrunden är en en liten flicka och de andra två troligen tonårsflickor. Alla ser allvarliga ut, och de flesta tycks betrakta betraktaren. Personen längst till vänster håller i en pensel och en palett, och en stor duk upptar vänstra kanten. Bland tavlorna på bakre väggen hänger en spegel i vilken ytterligare två personer, som inte annars förekommer på bilden, kommer till synes.

Att se något som någonting annat än vad det omedelbart är innebär att uppfatta det som *tecken.* Vissa färgfläckar på ytan sluter sig samman för vår syn och blir kategorier som "man i 1600-talskläder", "liten högreståndsflicka från 1600-talet", "kvinnlig dvärg", osv. Det är föreningen av ett *uttryck,* några på visst sätt anordnade färgpartier, och ett *innehåll,* t ex "man i 1600-talskläder", som utgör ett tecken. Men bilden är inte vilket tecken som helst: så snart vi har igenkänt målaren kan vi se hans mustasch, hans ögon, hans hår, dräkten han är klädd i, hans pensel, osv. Delarna av *innehållet* "målaren" är fördelade på olika delar av *uttrycket.* För varje del av innehållet finns det en del av uttrycket vi kan tilldela det. Att se märken

på en yta som tecken för något, istället för bara smutsfläckar el dyl, är inte en möjlighet öppen för alla varelser. Människan är förmodligen det enda djur som är kapabel till det.

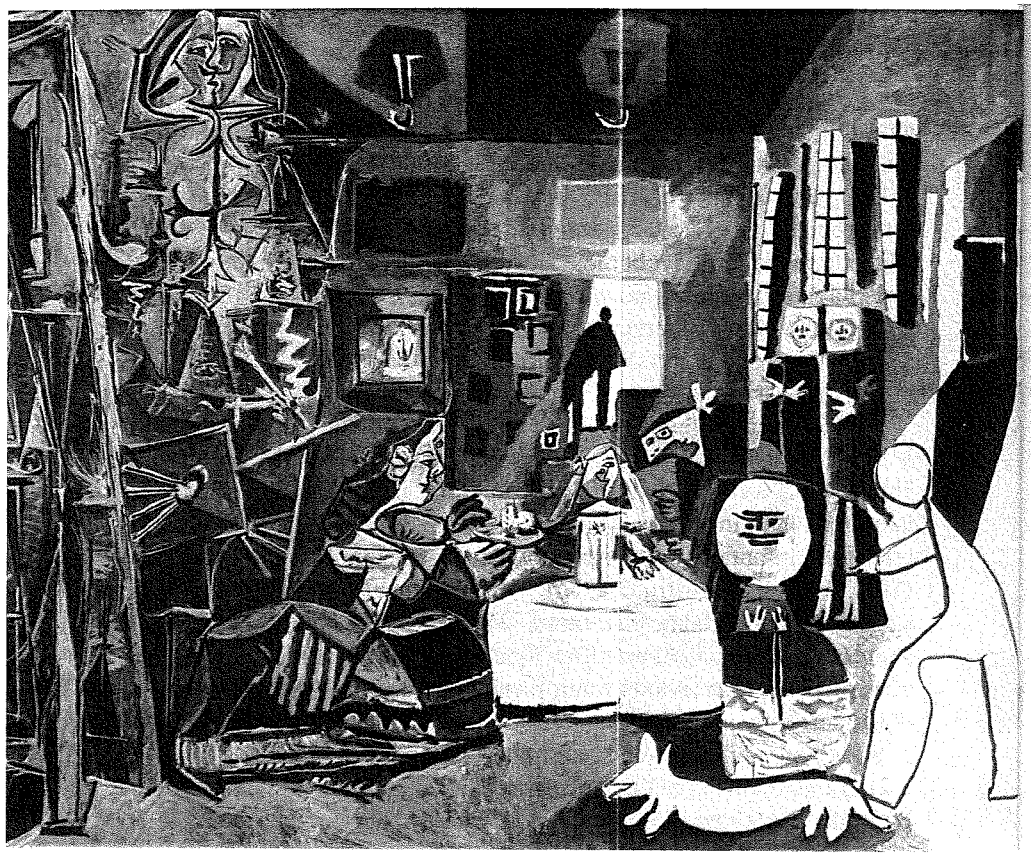
Det vore fel att tro att vi därför förblir opåverkade av bilden såsom arrangemang av olika färgpartier på en yta. I "Las Meninas" står de övervägande mörka, relativt homogena fyrkanterna och de raka, kvasi-parallella linjerna upptill och vid höger och vänster kant i motsättning till de många små, färgskiftande fälten med rundade former nedtill.

Verklighetens kategorier, referenterna och igenkännandet

I "Las Meninas" kan vi identifiera mer än bara allmänna kategorier som "man" eller "kvinna", "vuxen" eller "barn", "normalväxt" eller "dvärg". Vi kan igenkänna individer. Målaren är Velázquez själv. Den lilla flickan är en spansk infanta, dvs en prinsessa. Paret i spegeln är den spanske kungen Filip IV och hans hustru. De övriga är till namnet kända medlemmar av det spanska hovet. Velázquez, infantan, Filip IV och de andra har (eller, rättare sagt, hade) en existens utanför "Las Meninas", och utanför mängden av alla bilder: de har funnits i den privilegierade sfär vi kallar verkligheten. De är därför inte bara innehåll utan också *referenter.*

Situationen är annorlunda i Picassos parafras på Velázquez tavla (Figur 1.2). Vi kan känna igen personerna också här genom att jämföra de bägge bilderna. Betraktade för sig själva är Picassos figurer knappast igenkännbara utom som, i bästa fall, kvinnor eller män, kanske vuxna eller barn. Möjligen kan man placera infantan (och den vänstra hovfröknen) i 1600-talet på grundval av kjolens form. Picassos figurer skiljer sig framför allt åt i graden av deformation: de är mer eller mindre karikerade, avvikande på olika sätt från den mänsklighet som de ändå är tecken för. Velázquezavbildningen är ett undantag: trots den starkt stiliserade utformningen, med ansiktet i kubistisk dubbelprofil och ornamenterad kropp, igenkänner man mustaschen och en del av anletsdragen.

Att säga att mannen i bakgrunden är Picassos sekreterare är inte att säga något om vad bilden är en bild av: inga särdrag på duken utmärker sekreterarens individualitet. Kanhända tänkte Picasso på sin sekreterare när han målade bilden, men han fasthöll i så fall inte den associationen i bildtecknet. Även om Picassos sekreterare finns (fanns) i verkligheten, hänvisar inget i bilden till honom: han är därför inte en av bildens *referenter.*



Figur 1.2 Pablo Picasso, "Las Meninas"

Bildmakaren tagen på bar gärning

Att vi kan sätta namn på alla personerna i bilden beror delvis på att sådana identifieringar gjordes i samtiden och har förmedlats till oss i böcker. Men för identifieringen av Velázquez finns det andra källor: vi kan jämföra med andra självporträtt av målaren. Vi har ingen möjlighet att jämföra Velázquez självporträtt med förlagan. Utseendemässigt är han för oss bara en väv av tecken: varje självporträtt refererar till de övriga för sin bekräftelse.

Vi ser inte Velázquez på vilket sätt som helst här: vi ser honom i färd med att måla. Men vi ser inte direkt *att* han målar: i själva verket står han orörlig med pensel och palett i händerna. Han befinner sig ganska långt från duken och tittar bort från denna. Pensel och palett är relativt stereotypa attribut för konstnärer: de skulle kunna placeras vid hans sida och beteckna honom som målare, på samma sätt som änglar, evangelister och helgon

identifieras av vissa stående föremål, t ex ängeln Mikael av ett flammande svärd, evangelisten Johannes av en bägare, och St. Bartolomeus av skinn och flåkniv. Men paletten och penseln står inte i ett obestämt förhållande till målarens kropp (som de gör i Picassos variant): Velázquez håller penseln beredd att doppas i någon av färgerna på paletten. Han befinner sig i en bestämd position i förhållande till duken, och han tittar bort från duken mot något som tycks befinna sig på andra sidan om den. Han är inbegripen i en fas ur en handlingssekvens som vi igenkänner som målandet av en tavla: betraktandet av en modell.

Det finns här två viktiga ingredienser för uppkomsten av paradoxerna i "Las Meninas". Den ena är våra föreställningar om hur målandet av en tavla går till, vilket får oss att förmoda att vad Velázquez tittar på är hans modell. Det andra är identifieringen av målaren som Velázquez: hade målaren varit en annan, hade, som vi skall se, ingen paradox uppstått.

Bilden som en del av världen

Vår varseblivning går alltså omedelbart bortom det som direkt avtecknar sig på duken: vi föregriper målarens kommande penseldrag och tillskriver honom eventuellt tidigare arbete på duken. Den avbildade scenen är en fas av ett skeende som pågår både före och efter detta avgränsade ögonblick någonstans i den tänkta världen.

På flera andra sätt är bilden ett utsnitt av verkligheten. Redan *som yta* är den en del av en tänkt större helhet: alla dess linjer avbrytes plötsligt vid ramen men kan fortsättas i fantasin. Det gäller också den *scen* vi bevittnar. Vi utgår från att duken som syns i bildens vänstra hörn fortsätter bortom kanten: vi ser den inte som en avhuggen duk. Likaså förutsätter vi att tavlorna i bakgrunden, som skymmes av den stora duken och av personerna, är till i samma fiktiva rum, bortom det just för ögonblicket synliga. Vi antar att dörren i bakgrunden leder till andra rum och att fönstergluggen vetter mot en yttervärld. Vad mera är, vi förmodar att verkligheten fortsätter *framom* bilden, där det avmålade rummet upphör: att det finns andra väggar, möjligen också behängda med tavlor; och att det kanske finns andra personer i den del av rummet vi inte ser. Alla blickar riktade mot den icke avmålade delen av rummet tycks bekräfta detta. I den verkliga världen riktas nämligen blickar oftast mot andra människor, eller mot andra fenomen som rör sig eller på annat sätt tilldrar sig intresse.

Bilden framstår som en del av världen. Utöver det som vi kan se in i bilden, detalj för detalj, finns allt det som ligger i bildens förlängning. Mycket lite av detta finns bevarat i Picassos parafras: yttervärlden bortom

de schematiska fönstren, andra rum bakom dörröppningen. Picassos bild gör ett annat bruk av delar och helheter: huvud och händer vi måste sammanfoga till människor, olika synvinklar på ett ansikte vi måste integrera, palett- och penselförsedda armar vi måste återföra till deras givna platser, m m. Framför allt är det världen framom bilden som försvinner i Picassos variant: ingen betraktar här egentligen betraktaren.

Bilderna i bilden och bilderna av bilden

"Las Meninas" förhåller sig till andra bilder på åtminstone två sätt: dels avbildar den bilder, och dels är den själv källa för andra bilder. Tavlorna i bakgrunden kan, liksom personerna, identifieras: de återgår på kompositioner av respektive Rubens och Jordaens, men enligt uppgift är dessa inte avbildade direkt, utan efter Martínez de Mazos kopior. Såsom delar av Velázquez bild är de alltså bilder av bilder av bilder. Andra målningar skymtar också, men kan inte identifieras. Den bild som upptar den största och mest framträdande platsen på duken är dock den tavla som den avbildade Velázquez håller på att måla, men av denna ser vi bara en liten del, och – framför allt – vi ser den bakifrån. Också från detta håll kan en tavla identifieras som sådan, åtminstone i närheten av en man med palett och pensel.

Velázquez bild är också ursprunget till andra bilder. Först och främst är den originalet till ett oräkneligt antal kopior, nämligen alla reproduktioner av den, liknande den som uppträder i den här boken. Som många andra tecken är den därmed en typ av vilken exemplar kan spridas i tid och rum. Innan uppfinnandet av fotografiet och de fotomekaniska reproduktionsförfarandena har den, liksom Rubens och Jordaens ovannämnda bilder, blivit kopierad på manuellt och alltså mera approximativt sätt. I dessa bilder uppträder Rubens och Jordaens målningar som bilder av bilder av bilder av bilder.

Picassos parafras (som är en i en lång serie) är inte bara en kopia av Velázquez original, och det i två bemärkelser: den är en skapande omformning av några av tecknen i "Las Meninas"; och i den mån den är en kopia av något så är det i första hand av en reproduktion av originalet. Men eftersom den inte avbildar tavlorna i bilden undgår den möjligheten att vara en bild av en bild av en bild av en bild av en bild.

Genom att avbilda andra avbildningar uppvisar Velázquez tavla sin egen teckenkaraktär: den utpekar sig själv som avbildning (jfr Lotman 1990:54ff). När han sedan parafraserar "Las Meninas", förlänger Picasso vidare kedjan från bild till bild, även om han samtidigt tar bort de första

länkarna. I Picassos version betonas bildens teckenkaraktär också genom det varierande formspråket.

Den intressantaste bilden som avbildas i "Las Meninas" är möjligen den vi inte kan se, eller bara kan se bakifrån. Vad kan den tänkas visa? Förmodligen något av det som finns framom bilden. Det har emellertid hävdats (bl a av Boudon 1979; Searle 1980) att vad Velázquez håller på att måla i "Las Meninas" är just "Las Meninas". En av anledningarna att förmoda detta (formulerad av bl a Searle) återgår återigen på ömsesidiga förhållanden mellan bilder: den enda bild som Velázquez någonsin har målat av kungaparet är "Las Meninas".

Betraktarens föreskrivna plats och målarens tänkta

En bild återger inte enbart ett fiktivt rum. Den organiserar också rummet omkring sig. I själva verket är en bild inte bara en plan yta: den är ett föremål i tre dimensioner och med sex sidor. Men bara en av sidorna tilldrar sig uppmärksamheten och/eller uppfattas traditionellt som ett bildtings framsida. Betraktarens föreskrivna plats är framför bildens framsida. I en bild utförd med linjeperspektiv kan betraktarens plats bestämmas mera exakt. Det finns bara en punkt från vilket perspektivet geometriskt sett "stämmer" med den varseblivna scenens. Därmed inte sagt att bilden bara kan ses från denna position: vårt synsystem är så beskaffat att det kan igenkänna det avbildade från alla utom extremt avvikande synvinklar. Snarare är linjeperspektivet ett ytterligare tecken överlagrat över bildytan (jfr 2.3.2).

I dessa avseenden är "Las Meninas" alldeles som andra bilder. Vad som är speciellt med Velázquez målning är bara att de flesta personerna i bilden, inklusive målaren, betraktar just den punkt i vilken betraktaren inskrivits. Att målaren tittar på betraktaren är särdeles märkvärdigt, för vad vi vet om hur målningar målas ger oss anledning förmoda att det målaren tittar på är det han målar av.

Illusoriska avbildningar avgränsar inte bara en punkt framom bildytan från vilka de bör betraktas; de framställer också (enligt Searle) det avbildade som något konstnären själv har observerat från en punkt något längre bort från den verkliga scenen. Det är som om målaren skulle ha suttit vid sitt staffli och betraktat scenen medan han målade av den. Genom att målaren avbildats inne i bilden och genom att det han målar av sammanfaller med åskådarens plats blir bilden paradoxal. Vi måste alltså känna igen Velázquez som målaren på bilden. Men vi måste också se oss själva som hans modell. I Courbets målning av sin egen ateljé finns det ingen paradox,

eftersom han där ser sig själv från en annan målares synpunkt, som råkar vara han själv.

Det finns ingen tvingande nödvändighet att se en bild som ett varseblivningsperspektiv med utgångspunkt i målaren själv. Många medeltida bilder liksom mera sentida ryska ikoner tillämpar ett omvänt perspektiv, som om målaren hade betraktat bildens scen från en punkt bakom bildens sista plan (jfr Uspenskij 1976a,c). Målaren är inte avbildad. Man hans plats är ändå utmärkt i bilden. I konkret bemärkelse kan dock betraktaren i sådana fall inte inta målarens plats. Identifieringen med målarens eget varseblivningsperspektiv är en regel som gäller för en viss typ av bilder.

Speglingar av andra rum

Bland bilderna i bakgrunden finns en fyrkant, som på grund av sin mera blänkande yta kan uppfattas som en spegel. Men om den är en spegel så betyder det att det som avbildas i den är ett verkligt avtryck av någon företeelse som just nu befinner sig i närheten av den. Spegeln liknar fotografiet i att vara tecken för något som befunnit sig i verklig närhet till den, men den förblir tecken bara så länge som närheten fortbestår. Alltså måste paret, som återspeglas i spegeln i samma nu som bildens huvudsakliga skeende äger rum, befinna sig *framom* bildytan, just på den plats varifrån vi betraktar scenen.

Det har sagts att vad spegeln reflekterar snarare är duken som Velázquez håller på att måla. Detta är osannolikt, för dels har vi då ännu att förklara varför så många blickar på bilden, inklusive målarens, är vända mot platsen framom bilden, dels verkar det otroligt att spegelns gränser då skulle sammanfalla helt med dukens gränser, utan att visa något av det kringvarande rummet. Snarare är det alltså rummet framom duken vi ser: men vi ser bara en del av det, ett utsnitt ur helheten. Och det förblir märkligt att ingenting av det primärt avbildade rummet åskådliggöres från ett annat håll i spegeln.

I en bild är en spegel ett sätt att ytterligare öppna upp rummet mot det som ligger utanför den egentliga bilden: den tillfogar en dimension, menar Lotman (1990:56), ungefär som ljudet från ett föremål utanför filmduken utvidgar det upplevda rummet för filmhandlingen. I en annan av Velázquez målningar, "Venus toalett", är det samma person, Venus själv, som i spegeln låter sig betraktas från en annan synvinkel. I "Las Meninas", däremot, är det ett nytt rum som kommer till synes.

Bilden har effekten att förläna åskådaren kungavärdigheten. Detta har inte alltid varit en orealistisk akt av betydelseöverföring: tavlan målades för kungaparet, som verkligen kunde betrakta sig i bilden som i en spegel (se

Boudon 1979). Sedan tavlan kom till Pradomuseet, däremot, har en ändlös följd av åskådare intagit kungens plats för att snarast lämna över den till nästa i raden.

Bildens namn och kompositionens tema

Vi känner Velázquez bild under namnet "Las Meninas", hovfröknarna. Termen passar bra på den uppvaktning som omger infantan, utom på det fåtal som är män, och utom på infantan själv. Den passar illa på Velázquez och på kungaparet i spegeln. Titeln hittades på under 1800-talet. Det ursprungliga namnet var "Den kungliga familjen". Men också den titeln är märklig. Den inkluderar en del av det som titeln "Las Meninas" utelämnar: infantan och kungaparet. Men den förbiser återigen Velázquez och hovmännen. Av de tre personer som kan föras till kategorin "kungafamiljen" är emellertid två bara indirekt närvarande, som spegelbilder.

Tavlans titel kan ge ledning vid tolkningen, men troligen är bildens egen uppbyggnad viktigare. Bildens geometriska mittpunkt ligger precis mellan infantans ögon. Men i mitten av den halvcirkel vars extrempunkter är Velázquez till vänster och hovmannen till höger befinner sig spegeln (jfr Foucault 1966). Bildens båda tänkbara centralpunkter, varav den ena är något förskjuten i förhållande till den andra, svarar mot medlemmar i kungafamiljen. Men av kungafamiljens medlemmar är det den yngsta och den lägsta i rang som direkt avbildas och som befinner sig i det egentliga centrum. Hon har kungen och drottningen, som sitt förflutna, bakom sig.

Bilden som bild av avbildningsakten

Man kunde mena att bilden i själva verket handlar om ytterligare något annat: om avbildandet. Målaren är närvarande i bilden, och dukens baksida utgör det största enskilda fältet i denna. Samtidigt är den uppbyggd på ett sådant sätt, att betraktaren måste uppfatta sig själv som avbildad. Men eftersom betraktaren vet sig själv vara utbytbar i denna roll, framstår snarare avbildningsrelationen som sådan som det som avbildas.

Enligt Michel Foucault (1966:31) är "Las Meninas" en representation av den "klassiska" representationen, som utmärkes av att tecknet framstår som isolerat, såväl från sin modell som från det suveräna subjekt som skapar det och uppfattar det. Det är i så fall en märklig representation av denna representation, för genom själva sin uppbyggnad gör bilden relationen mellan bild och avbildad företeelse särdeles påtaglig, samtidigt som den tvingande karaktären i den varseblivningsmöjlighet som bilden erbjuder explicit göres

till tema. För Searle (1980) handlar "Las Meninas" om två saker, varav den ena är osynlig (den avbildade dukens framsida, identisk med "Las Meninas") och den andra ligger utanför bilden (målarens tänkta position). Men även om dessa element är viktiga, är de det förmodligen som delar i en mer omfattande strategi för att rikta uppmärksamheten mot bildens avbildningskaraktär. Genom att avbilda avbildningar, och t o m målaren i färd med att förfärdiga en avbildning, och genom att låta spegeln reflektera målarens motiv, gör "Las Meninas", enligt Lotman (1990:55f), bildens förhållandet till det avbildade föremålet och det visuella tänkandets natur till sitt tema.

I alla händelser betonar "Las Meninas" bildens särskilda teckenkaraktär och framhåller bildtecknets beroende av sin betraktare. Den visar hur bildens betydelser är förankrade i varseblivningen.

1.1.2 Om några användningar av semiotiken

Bildsemiotiken handlar om hur färgfläckarna på den plana ytan blir till tecken och till det särskilda slag av tecken vi kallar bild; den handlar om hur vissa av dessa färgfläckar tillsammans bildar större helheter som kan identifieras med företeelser i upplevelsevärlden, som inte är platta, och som ibland rör sig, är levande, talar till oss, och till och med gör bilder av oss. Den handlar också om de betydelser som bilder förmedlar just för att de inte är identiska med vad de avbildar utan är färgfläckar fördelade på en plan yta.

Hur delar som vi varseblir kan komma att stå för helheter som vi inte ser är en annan fråga för semiotiken i allmänhet och bildsemiotiken i synnerhet. Delarna kan existera i rummet, som den bit av det större varseblivningsrum bildytan återger; eller de kan förekomma i tiden, som det avstannade handlingsförlopp bilden visar. Vissa bilder står för helheter som de är i något slags beröring eller annan förbindelse med, som spegelbilder och fotografier. Semiotiken undersöker hur vi blir förmögna att fylla ut tomrummen i det varseblivna, på grundval av den bakgrundskunskap vi har med oss till bildseendet.

Bildsemiotiken sysslar också med hur bilden förhåller sig till andra bilder, tidigare sådana, samtidiga eller senare skapade. Den ställer frågor om hur bilden påverkas (eller inte påverkas) av andra betydelsesystem, som det verbala språket, som förekommer i dess titel, i kritikernas uttalanden, osv. Den behandlar bildens plats i den kommunikationsakt genom vilken bildmakaren förmedlar den till en bildbetraktare, bildmakarens tänkta närvaro i bilden och den mottagarsituation som akten definierar för betraktaren. Den sysselsätter sig med de sociala och kulturella omständigheter under vilka bilden blir bild för betraktaren (och ett visst slag av bild, t ex en konstbild).

En annan vetenskap som sysslar med bilder är konstvetenskapen. Enligt en traditionell och ännu vanlig uppfattning består dess studieobjekt av en uppsättning bilder härstammande från olika epoker och olika länder (men mest ur den västerländska kulturkretsen), som är åtminstone delvis historiskt förbundna, men som har utvalts därför att de från vår nuvarande kulturs eller från ett visst lands historiska horisont framstår som särskilt värdefulla. I konstvetenskapen är det vanligen inte frågan om att undersöka i vad mån dessa föremål också sammanhålles av några inre egenskaper. Samlingen kan vara hur heterogen som helst. I centrum för intresset står istället det som är unikt för var och en av dessa bilder.

Bildsemiotiken, däremot, har inte som ämne en eller annan historiskt avgränsad samling bilder, utan bilderna som sådana: med andra ord, bildens egenskaper i den mån dessa skiljer sig från sådana som återfinnes hos andra kända förmedlare av betydelser eller information (eller överensstämmer med dem); och de egenskaper hos bilden som kan variera utan att bilden upphör att vara bild, och som därför bidrar till att avgränsa bildens underarter. Konstbilden är en sådan möjlig bildart vars utmärkande egenskaper semiotiken är intresserad av att fastställa. Men alla andra bildarter, oavsett om de avgränsas historiskt eller mera systematiskt, är också väsentliga för semiotiken.

I ett samhälle som vårt, i vilket bilderna har blivit ett av de dominerande betydelsesystemen, är det lika viktigt att förstå hur bilderna förmedlar betydelser som att undersöka hur det verbala språket gör det, i synnerhet som det finns all anledning förmoda att förmedlingen tillgår på mycket olika sätt i de två fallen. Genom att förklara de allmänna kategorier som alla bilder, också konstbilder, bygger på, gör bildsemiotiken samtidigt det möjligt att djupare förstå det säregna hos vissa bilder, både hur de (som "Las Meninas") kan utnyttja egenskaper som förekommer hos alla bilder för att uppnå en speciell effekt, och hur de kan avvika från annars allmänna bildkategorier.

Enligt andra, framför allt moderna uppfattningar kan också konstvetenskapen intressera sig för bildens allmänna egenskaper och ägna sin uppmärksamhet åt bilder som inte gäller för att vara konstverk. Eftersom den verklighet de tänkes beskriva är en och densamma behöver det inte ligga något störande i att vissa vetenskapers studieobjekt delvis överlappar. I

sista hand måste vi då hänföra skillnaden till de modeller och analysverktyg som den semiotiska forskningstraditionen har utvecklat och som skiljer sig från de föreställningar som föres vidare i den konstvetenskapliga traditionen. Om dessa handlar resten av denna bok.

Ännu en skillnad kvarstår: bildsemiotiken är *en del av semiotiken* och är i ständig kontakt med dess övriga områden. Därför är det också en viktig uppgift för bildsemiotiken att *jämföra bildtecknen med andra tecken,* både för att fastställa vad alla tecken har gemensamt, och för att undersöka hur de kan skilja sig åt. I praktiken betyder detta ofta att vi jämför bilden med de språkliga tecknen, som är bäst studerade (t ex i 1.2.3, 2.2.2, 2.3.2, 3.2.1, och 4.1.2). I detta ligger ingen lingvistisk reduktionism: sådana jämförelser får ofta skillnaderna att framstå så mycket tydligare.

Sammanfattning

- Bildsemiotiken är en gren av semiotiken, den allmänna vetenskapen om betydelserna. Den handlar följaktligen om bilden såsom tecken och betydelse. Därmed har den att undersöka hur bilden liknar och skiljer sig från andra förmedlare av betydelser, liksom att fastställa de egenskaper hos bilden som kan varieras systematiskt utan att bilden upphör att vara bild, och som därför kan avgränsa bildens underarter.
- Att studera hur bilder överför betydelser är väsentligt i det samtida samhället, där bilderna har blivit en allt viktigare förmedlare av betydelser; men det ger också den nödvändiga bakgrunden för att tolka enskilda bilder, t ex konstbilder, antingen dessa på ett originellt sätt gör bruk av egenskaper som förekommer i alla bilder eller medvetet avviker från dessa.

1.1.3 Semiotiken som teckenlära

Semiotiken – eller, som den också har kallats, *semiologin* – brukar uppfattas som den allmänna vetenskapen om tecknen. Dess uppgift blir då att fastställa tecknens mest abstrakta egenskaper, deras olika grundtyper och skiftande sociala användningar. Vidare är den intresserad av hur tecken är sammansatta och hur de kan kombineras inbördes.

Som semiotikens stora, självklara klassiker framstår dels den schweiziske språkvetaren Ferdinand de *Saussure* (1871–1913), och dels den amerikanske filosofen Charles Sanders *Peirce* (1839–1914). I båda fallen gäller att större delen av deras verk, i alla fall den semiotiskt relevanta delen, kom

att publiceras efter deras död, först fragmentariskt (Saussures "Cours de linguistique générale" 1916, Peirces "Collected Papers" under 30-talet) men på senare tid alltmera fullständigt. Deras bidrag är väldigt olika och olika omfattande: vad som är en viktig, men aldrig fullt utbildad tanke hos Saussure är nyckelordet för hela Peirces livsverk. Samtidigt inbjuder Saussures konception till konkret studium av betydelsesystem, medan Peirces abstrakta system lätt blir till en teoretisk tvångströja.

Saussure och hans eftervärld

Vad Saussure egentligen grundlade var den allmänna språkvetenskapen, och de nya begrepp han införde var i första hand menade att karaktärisera det som var gemensamt för alla verbalspråk. Genom att utförligt diskutera det språkliga *tecknets* natur gjorde Saussure emellertid språkvetenskapen redan från början semiotisk. I en berömd sats hävdade han också nödvändigheten av att skapa en vetenskap, som han kallade *semiologi,* som skulle studera "tecknens liv i samhället" och vars "lagar *också* skulle vara tillämpliga på språkvetenskapen". Semiologins plats bland vetenskaperna, menade han, var bestämd på förhand: närmare bestämt skulle den vara en del av socialpsykologin, som själv är en del av den allmänna psykologin.

Utöver detta hade emellertid Saussure väldigt lite att säga om den nya vetenskapen: i "Cours", som sammanställdes av några elever, och i senare publicerade fragment, kan man finna strödda anmärkningar om det konventionella hos mimspråk, sociala konventioners teckenkaraktär och skillnaden mellan språkets linearitet och bildens mångdimensionalitet. Det var genom en rad sentida efterföljare, som, med en direkt omvändning av Saussures formulering, utgick från att språkvetenskapens lagar var tillämpliga också på andra betydelsefenomen, som Saussure fick sitt stora inflytande inom semiotiken.

Som Saussures efterföljare inom semiotiken kan man räkna de ryska *formalisterna,* som verkade under vårt sekels första två decennier, och *Pragskolan* under 30- och 40-talen, liksom *Köpenhamnskolan* kring Louis *Hjelmslev*, främst under 40- och 50-talen, och den s k *franska strukturalismen* under 60-talet. Någon rent saussureansk semiotik har knappast förekommit sedan dess. Saussures bestående insats, från allmänsemiotisk synpunkt sett, är främst hans teckenmodell, som på flera viktiga punkter är överlägsen dem som än idag råder i många läger. Så uppfattas både uttryck och innehåll som delar av tecknet och som relativt fristående från den verklighet tecknet hänvisar till (jfr 3.2.1). En sådan teckenmodell behöver dock inte vara tillämplig på alla betydelsefenomen (se 1.2.3 och 3.2.3).

En aspekt av Saussures teckenmodell som emellertid kan visa sig ha en mycket vidare giltighet än tecknet är skillnaden mellan *form* och *substans:* mellan sådana särdrag som måste vara närvarande för att något skall höra till en viss kategori, och sådana som kan utbytas fritt, eller i alla fall inom vissa variationsramar, utan att kategorien övergår i en annan. Denna tankefigur har preciserats av Hjelmslev, men den har inte alltid blivit rätt förstådd av senare semiotiker (jfr 1.2.3 och 3.2.1).

Saussureanska betraktelser över hovfröknarna

Saussure införde ett antal begreppspar för att tala om språket som senare semiotiker, framför allt de franska strukturalisterna, överförde till andra betydelsesystem. Ett av dessa är skillnaden mellan *betecknande* och *betecknat,* eller *uttryck* och *innehåll.* I språket är uttrycket (en föreställning om) ett ljud, och innehållet är ett begrepp, en idé, eller (föreställningar om) personer, föremål och andra företeelser. I en bild är uttrycket (en föreställning om) färgfläckar ordnade på ett visst sätt på en plan yta, medan innehållet är en (föreställning om en) visuellt varseblivbar situation. Vad Picassos och Velázquez "Las Meninas" (Figurerna 1.1 och 1.2) har gemensamt är (på en hög abstraktionsnivå) innehållet: ett rum med nio personer, en hund, en duk, fönstergluggar, en dörröppning, en spegelbild, osv. De båda uttrycken har inte mycket mera gemensamt än att bestå av (föreställningen om) samma material, oljefärg (vars sammansättning förmodligen har förändras under mellantiden). Till och med ytans format är annorlunda.

Innehållet kan analyseras vidare i sina smådelar: vi får sådant som "man i 1600-tals kläder", "ung kvinna i krinolin", "liten högreståndsflicka från 1600-talet", "kvinnlig dvärg", "schäferhund", osv. För att förmedla sådana betydelsekategorier behövs inte alla de detaljer som Velázquez tar med i sin målning, som vi ser av det faktum att Picasso kan förmedla åtminstone en del av dem i sin betydligt mindre detaljrika målning. De delar av uttrycket som är nödvändiga för att ett visst innehåll skall överföras istället för ett annat, och de delar av innehållet som inte kan bytas ut utan att ett annat uttryck fordras, kallade Saussure för *formen*; övriga drag, som kan variera fritt, kallade han *substansen.* Är innehållet "liten flicka med långt hår, rosett i håret, krinolin och styv hållning", så behöver uttrycksformen bara uppta ett begränsat antal drag, som är gemensamma för mittfigurerna i Picassos och Velázquez variant av "Las Meninas". Är innehållet däremot "Den spanska infantan Margarita, som var fem år 1656", fordras många fler detaljer, som bara finns i Velázquez version. Är å andra sidan innehållet "mänsklig varelse", så kräves verkligen mycket få drag: i några fall

lyckades Picasso förmedla det innehållet till oss med hjälp av enbart en cirkel, i vilken han har ritat några punkter och streck.

Enligt Saussure är innehållet, likväl som uttrycket, delar av tecknet, och först tecknet som helhet står för verkligheten, till vilken det förhåller sig relativt fritt ("arbiträrt", eller "godtyckligt", i Saussures terminologi; jfr Malmberg 1973:49ff, 66ff). Med andra ord är tecknet inte identiskt med vad det står för, inte ens teckeninnehållet. Fastän Saussure själv inte använde den termen brukar man kalla verkligheten, till skillnad från teckeninnehållet, för tecknets *referent.* Velázquez är en referent för tecknet "Velázquez" i såväl Velázquez som Picassos version av "Las Meninas". Inte bara det motsvarande uttrycket utan också innehållet är mycket rikhaltigare i den av Velázquez själv målade varianten, för där Picasso nöjer sig med mustaschen och några anletsdrag ger Velázquez en mångfald detaljer. Referenten förblir densamma, den historiskt existerande personen Velázquez, men i de båda versionerna av "Las Meninas" gestaltas denna relativt arbiträrt.

En annan viktig distinktion som Saussure införde var den mellan ett betydelsesystem och dess olika konkreta manifestationer, t ex språket som en uppsättning av ljud och ord och reglerna för deras kombination, i motsats till särskilda satser och texter använda på bestämda platser vid vissa tidpunkter. Systemet består, enligt denna uppfattning, av två axlar, den syntagmatiska och den associativa, mera kända, med Hjelmslevs terminologi, som *syntagm* och *paradigm.* Syntagmet är den ordning i vilket tecken *kombineras;* paradigmet är det *urval* av enheter som kan inta samma plats i syntagmet. Eftersom språket är lineärt kan dess enheter, orden, bara placeras efter varandra, i talat språk i tiden och i skrivet från vänster till höger (i västerländsk skrift). En av de få saker Saussure har att säga om bilder är att de är mångdimensionella, men detta kan knappast innebära att enheter i bilder ingår i syntagm, som utbreder sig i många dimensioner, t ex i ytans två dimensioner eller det fiktiva rummets tre. Om man, som många bildsemiotiker, antar att bildens enheter är de föremål och personer som avbildas, så måste man konstatera att det inte finns några allmängiltiga *regler* för hur de skall kombineras. Med en annan uppfattning om vad bildelementen är kan man finna vissa regler, men de gäller då bara för vissa genrer, perioder eller traditioner inom bildframställningen.

I språket avgör regler i vilken ordning ord av olika ordklasser skall placeras. "Den gröna bilen befinner sig framför det gula huset" är en sats, som kan tolkas, men "sig gula den framför huset gröna det befinner bilen" är en omöjlig sats (även om en betydelse alltid kan projiceras på den, som i en

del modernistisk poesi). Picasso återger alla personerna i "Las Meninas" i stort sett i samma relativa position som Velázquez gör, men han placerar målaren högre upp. Om man uppfattar Velázquez "Las Meninas" som ett system, och ser den mångfald kopior som under århundrandenas lopp utförts efter detta original som "texter" härledda ur systemet, så kan man betrakta Picassos version som en avvikande kopia, som bryter mot systemets hävdvunna syntagmatik. Att målaren liksom flyter omkring upptill i bilden är däremot inget brott mot bildernas syntagmatik, utan mot tillståndet i varseblivningsvärlden. Och att den arm som håller i paletten befinner sig långt från målarens axel utgör inte heller en avvikelse från någon för bilden säregen regel utan från verklighetens beskaffenhet. Man skulle kunna säga att det är från referentens, nämligen den mänskliga kroppens, syntagmatik, som Picasso här avviker.

Utöver sådana syntagm som tillhör referenten, och dem som uppstår om man betraktar originalet som ett system i förhållande till sina kopior, så kan det finnas syntagm inom vissa bildgenrer. Inom starkt kodifierade genrer, som det ryska ikonmåleriet, kan t ex personkategorier som helgon, gudomliga varelser, präster och vanliga människor bara placeras på vissa platser i bildrummet (jfr Uspenskij 1976a). Om istället färger uppfattas som bildens element, så kan man förmodligen hitta bildgenrer och epoker inom vilka vissa färgkombinationer varit föreskrivna, eller åtminstone förbjudna. Inga sådana regler gäller emellertid för alla bilder. Dessutom finns det många regler för bilder som inte har att göra med bildelementens ordning, utan t ex med deras relativa storlek, vilka färger de kan ha osv. Bildernas system innehåller alltså mycket mer än en syntagmatik. I modern semiotik talar man därför hellre om de *normer* och *schemata* som råder i bilder och betraktar syntagmen som ett särfall (jfr 2.3.3 och 4.2).

Av samma skäl är det problematiskt att tala om paradigm i bilder: det finns inga *regler* för vad som kan bytas ut mot vad. I språket kan bara ett substantiv ersätta ett annat substantiv, en preposition en annan preposition, osv. Även om vi antar att det i Velázquez "Las Meninas" finns en syntagmatik, som alla som kopierat den har följt men som Picasso ändrar på, så kan vi inte säga att han gör ett annat val inom ett paradigm, eftersom det inte finns någon *begränsad* uppsättning element inom vilken han kan göra valet, när det t ex gäller målarens placering på bilden (jfr 2.2.3). När Picasso bestämmer sig för att återge en tax istället för en schäferhund, har han gjort ett annat val inom hundkategorin än vad Velázquez gjorde; men om taxen och schäfern ingår i ett paradigm så är det inte i bilden, utan i sällskapshundarnas system. Urvalsmöjligheterna finns redan för referenten, dvs i upplevelsevärlden. I starkt kodifierade bildgenrer kan det däremot

finnas specifika paradigmatiska begränsningar, precis som det finns syntagm.

I "Las Meninas" förekommer ett avbildat betydelsesystem som har sina syntagm och paradigm: klädedräkten. Det finns exempelvis regler för att livstycket skall befinna sig på överkroppen och krinolinen på underkroppen. I paradigmet råder motsättning mellan exempelvis kvinnornas krinolin och männens byxor. De olika varianterna av krinoliner är exempel på substansskillnader: deras utbyte gör inte krinolinen till något annat, så det som skiljer dem hör inte till formen.

Ytterligare en distinktion som göres av Saussure gäller *diakroni* och *synkroni,* med andra ord, ett historiskt och ett systematiskt betraktelsesätt. Diskussionen av Velázquez och Picassos versioner av "Las Meninas" har varit synkronisk: den har gällt deras systematiska likheter och skillnader, inte hur de historiskt är förbundna. Bara omnämnandet av det faktum att Picasso kopierade en reproduktion av Velázquez tavla istället för omvänt placerar in jämförelsen i en historia.

Traditionen från Peirce

Peirce, å sin sida, var en betydande logiker, som filosofiskt sett var starkt påverkad av Kant. Liksom den senare utgick han från att verkligheten för oss framstår som organiserad i ett fåtal grundläggande kategorier, inom ramen för vilka den först blir uppfattbar. Peirces kategorier kallas Ettheten, Tvåheten och Treheten. Tanken är, grovt talat, att alla fenomen i verkligheten måste uppfattas antingen som något enskilt, eller också som delade på två eller tre element. Ettheten bildar utgångspunkten, det som är något i sig själv; Tvåheten är något som står i opposition eller någon annan relation till det förra; och Treheten är förgrening eller förmedling av de båda andra.

Tecknet är ett exempel på Trehet, eftersom det oupplösligt består av tre led: "representamen", "objekt" och "interpretant", vilket i stort sett innebär uttryck, innehåll och det senares konkreta tillämpning. Varje tecken kan därför kategoriseras i enlighet med de tre sätt på vilka var och en av de tre leden kan skifta: efter uttryckets egen natur, det slags relation som sammanbinder uttryck och innehåll och tillämpningens särart. Trots den rigida karaktär som vidlåter klassifikationssystemet (och som blir tydligare hos en del av Peirces sentida efterföljare) och den svårutgrundliga definitionen av de tre grundläggande kategorierna lyckas Peirce i själva verket göra en rad intressanta och subtila analyser, även av sådana samtida innovationer som fotografiet (se 5.1.1).

Vissa delar av Peirces tänkande har sedan länge övat inflytande på logiker, filosofer och vetenskapsteoretiker och har fått sina avläggare inom behavioristisk psykologi. Också Umberto *Eco,* den mest kände av alla nutida semiotiker, har med tiden blivit alltmer Peirce-påverkad. I Tyskland växte en mycket rigid form av Peirce-exeges fram redan på 50-talet i och med den s k *Stuttgartskolan,* som i Frankrike under de senaste decennierna fått en något mildare motsvarighet i *Perpignanskolan.* Samtidigt har en del termer och tankegångar från Peirce vunnit insteg i alla former av semiotik.

Terminologiskt "vann" Peirce: den internationella associationen antog redan 1969 termen "semiotik" som vetenskapens namn. På 60-talet såg det emellertid ut som om Saussure skulle bli den mest inflytelserike när det gäller tankegodset. Det vore emellertid i dag i hög grad missvisande att uppfatta semiotikerna som enbart Saussures och Peirces efterföljare, inte bara för att åtminstone de ortodoxare varianterna av dessa skulle ha väldigt lite att säga varandra. Viktigare är att semiotiken har en lång historia före Saussure och Peirce (jfr 1.1.4), och att denna numera spelar sin roll för semiotikens utveckling utöver de saussureanska och peirceanska frågeställningarna (jfr 1.2.2).

Hovfröknarna sedda på Peirces manér

När den Peirceanska indelningen i Etthet, Tvåhet och Trehet användes på relationen mellan uttryck och innehåll, ger den upphov till distinktionen mellan tre slags tecken: ikoner, index och symboler. Betraktat som sådant är tecknet alltid en Trehet: det består av en relation och de två objekt som relationen förbinder, och som därför kan kallas dess *relata:* uttrycket och innehållet. *Ikoner* är tecken vars uttryck och innehåll i en eller annan bemärkelse har samma egenskaper. Varje relatum har dessa egenskaper oberoende av det andra och är därför en Etthet. *Index* är tecken vars relata alldeles bortsett från teckenrelationen står i något slags förbindelse, t ex för att de är eller har varit nära varandra, eller för att ett relatum är en del av det andra. De båda objekten betingar alltså varandra oberoende av teckenrelationen och bildar därför en Tvåhet.

Tecken vars delar inte förbindes av någon av dessa relationer utan bara av själva teckenrelationen, grundar sig inte på några av andra skäl förekommande Ettheter eller Tvåheter utan uppstår enbart ut tecknets egen Trehet. Dessa kallar Peirce, med en idiosynkratisk terminologi, för *symboler.* Ordvalet är olyckligt eftersom termen "symbol" i Europa, speciellt inom humaniora, brukar stå för ett slags ikoniskt tecken, t ex när man talar om symboler i konstverk, eller om symbolismen som konstnärlig riktning.

Eftersom sammanbandet mellan relata i sådana tecken måste bero på en (vanligen outtalad) överenskommelse (en konvention), skall vi kalla dem för *konventionella* tecken.

I sin egenskap av bild är "Las Meninas" ett *ikoniskt* tecken. Den rymmer också andra ikoniska tecken: tavlorna på väggarna men också spegelbilden. Den sistnämnda är speciellt intressant: eftersom en spegelbild åstadkommes genom att den företeelse som visas i spegeln befinner sig i dess verkliga närhet, är denna också ett *indexikaliskt* tecken. Den är i detta avseende jämförbar med fotsteget som märks ut i sanden. En målad spegel är inte egentligen ett avtryck av en företeelse i dess närhet. Men i den avbildade världen där den tänkes vara en riktig spegel är den ett index. En hel del av bildens effekt vilar på att vi uppfattar den centrala fyrkanten i bakgrunden som en spegel och inte som en tavla – och alltså som indexikaliskt hänvisande till något i dess verkliga närhet.

"Las Meninas" rymmer mängder av andra *index.* Ett stereotypt sådant är paletten i kombination med penseln som står för målaryrket (jämförbart med helgonattribut o dyl). Alla de till hälften avbildade företeelserna, de som avbrytes av ramen och av andra fenomen på bilden, har något indexikaliskt över sig. Detta gäller förstås i än högre grad om Picassos variant, där huvud och händer får stå för en hel människa, och där vissa personer visas från flera varseblivningsvinklar. Och rummet framom tavlan, mot vilket alla blickarna är riktade, är därmed indexikaliskt förmedlat. "Las Meninas" paradoxer är indexikaliskt förankrade.

Titeln "Las Meninas" är ett konventionellt tecken, liksom de flesta språkliga tecken. Det finns en mycket uppenbar mening i vilken titeln är en konvention: Velázquez själv eller hans samtida försökte komma överens med oss om att tavlan skulle kallas "La familia real", men det är en annan dopakt, genomförd av konstkännare på 1800-talet, som vi numera har accepterat. Det finns emellertid två mera allmängiltiga och grundläggande bemärkelser i vilka namnet "Las Meninas" är konventionellt: hade inte Velázquez verkat i Spanien utan t ex i Sverige, så skulle han ha kallat tavlan för "Den kungliga familjen" istället för "La familia real", med en helt annan ljudföljd; och hade han menat att det väsentligaste i bilden var hovfröknarna, dvärgarna, spegeln, mannen i porten i bakgrunden, etc, så skulle han ha valt ett namn som hänsyftade på dessa. Ett konventionellt tecken är alltså arbiträrt (godtyckligt) på två sätt: dels i det uttryck det väljer för innehållet; och dels genom det innehåll det skapar för referenten.

Vi kan nu se att det finns konventionella tecken också i bilden, fastän de är svårare att skilja från de andra tecknen. Peirce själv påpekade att alla verkliga bilder var i någon mån konventionella (jfr 3.1–2). Man kunde

mena (med Lotman 1990:55) att avbildningen av andra avbildningar i Velázquez "Las Meninas" är ett sätt att betona bildtecknets konventionalitet. Ändå syns nog konventionaliteten tydligast i Picassos version: såsom avbildningar av människor är hans personer i olika grad konventionella, i samma mån som de är mindre ikoniska. Förmodligen är de framför allt konventionella i det urval av ikoniska egenskaper de gör, minimalt företrädda hos personerna på högra bildhalvan. Också de indexikaliska tecknen har konventionella aspekter: många verktyg och föremål utgör delar av konstnärens verksamhet, men paletten och penseln hör till dem som konventionellt användes för att beteckna verksamheten. Picassos dubbla perspektiv på målaren är en konvention, för vi kan aldrig se en människa samtidigt framifrån och från sidan, och om de båda aspekterna projiceras i tiden är de bara ett urval ur en mångfald möjliga perspektiv.

En annan tredelning av tecknen kan göras efter deras uttryck. Betraktat i sig självt är uttrycket enbart ett antal egenskaper, t ex de olika färgerna som utgör bildytan i "Las Meninas" (Peirces "qualisign"). Som en enskild företeelse i tid och rum (ett "sinsign" eller "token") är varje reproduktion av "Las Meninas" annorlunda, också i varje exemplar av den här boken. Men de förverkligar alla samma verk, nämligen "Las Meninas" av Velázquez. Från denna synpunkt sett är "Las Meninas" en "typ" eller ett "legisign", eftersom den vilar på en lag eller, mera allmänt uttryckt, en överenskommelse. Ett *token* som manifesterar en *typ* på en viss tid och plats, t ex reproduktionen av "Las Meninas" i den här boken, är en *replika.*[1] Martínez de Mazos kopia av Jordaens målning uppträder i denna reproduktion av "Las Meninas" som replika av en replika av en replika av en typ.

Vi skall här inte ta upp Peirces tredje indelning av tecknen, eftersom den förutsätter att vi har bestämt vad ett minimalt tecken är (jfr 3.2.3). Emellertid klassificerade Peirce inte bara tecknen utan också deras beståndsdelar: han skilde exempelvis mellan två slags innehåll (två slags "objekt" i hans terminologi): det *omedelbara* och det *dynamiska* objektet, ungefär svarande mot innehållet och referenten i den Saussureanska traditionen. Fördelen med Peirces konception är att de bägge objekten inte framstår som helt separata: det omedelbara objektet är en del av det dynamiska objektet som har framhävts. I denna mening är de personer som förekommer hos såväl Velázquez som Picasso olika omedelbara objekt som står för samma dynamiska objekt.

Sammanfattning

- Semiotiken uppfattas traditionellt som vetenskapen om tecknen. Dess viktigaste vägröjare är å ena sidan den schweiziske lingvisten Ferdinand de Saussure och å andra sidan den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce.
- De olika traditioner som utvecklats inom semiotiken under 1900-talet har i regel åberopat sig på antingen Peirce eller Saussure. Medan klassifikationen av tecknets typer präglar Peirce-traditionen har Saussures efterföljare mer intresserat sig för de egenskaper som utmärker alla tecken.

1.1.4 Fragment ur semiotikens historia

Många av de tankefigurer och problemkomplex som idag dominerar semiotiken kan utan vidare spåras till antiken. Själva termen har likaså rötter i antiken men infördes i mera pregnant bemärkelse av den engelske filosofen John *Locke* på 1600-talet. Å andra sidan är det enbart under det sista århundradet som ett avgränsat studiefält för semiotiken, egna modeller och bestämda metoder har uppstått, och bara sedan 1960-talet har den fått sina egna institutioner.

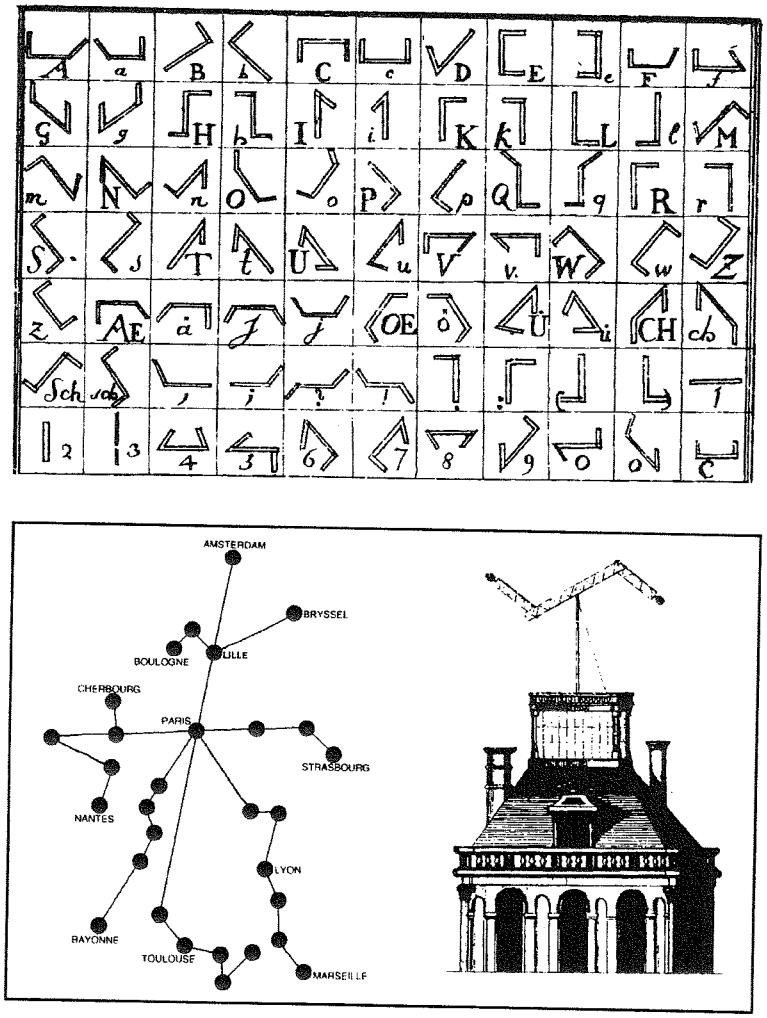
Locke angående mänsklig förståelse

Det är i det allra sista kapitlet av John *Lockes* stora bok "An essay concerning human understanding" (1690) som semiotiken (också kallad "the doctrine of signs") explicit införes som en vetenskap för sig, vars uppgift det är att studera "the nature of signs the mind makes use of for the understanding of things, or conveying its knowledge to others" (2: 309). Såsom en definition av semiotiken förefaller detta fortfarande relevant. Det visar fram mot en vidare förståelse av semiotikens uppgift som dominerar i vår tid (jfr 1.2.2).

Men vi bör genast beakta två begränsningar. Termen införes i samband med en uppdelning av all mänsklig kunskap på tre områden, där *semiotiken* ställes i motsats till *fysiken,* som sysslar med tingen såsom de är i sig själva, och *praktiken,* som skall studera sådana handlingar varigenom man kan uppnå det goda och det nyttiga, och varav etiken är en viktig del. Denna uppdelning har sina rötter hos stoikerna, men med användning av annorlunda termer. Semiotiken, i denna mening, motsvarar alltså allt vad vi

numera kallar human- och socialvetenskaperna. Den andra begränsningen ligger i en efterföljande precisering av definitionen: att semiotiken också kunde kallas logik, eftersom den användbaraste teckentypen är språket.

Efter Locke kan vi emellertid följa semiotikens historia kontinuerligt fram till vår tid, och det längs två utvecklingslinjer, varav den ena domineras av filosofer inom den tyska kultursfären som företrädesvis har kommit



Figur 1.3 Chappes visuella telegraf: a) alfabet; b) sändare och distributionsnät

att ägna sig åt klassifikation av de möjliga typerna av tecken (t ex Leibniz och Husserl), medan den andra har sin hemvist i Frankrike och är mer inriktad på beskrivningen av empiriskt föreliggande betydelsefenomen. Förenklat skulle vi kunna säga att den förra, under loppet av 1800-talets sista hälft, mynnar ut i Peirce, medan den senare något senare inkarneras i Saussure. I senare tiders semiotik har sedan dessa traditioner delvis renodlats, delvis blandats och överskridits.

En vattendelare i den senare traditionen är J.M. Degerandos stora bok om tecknen (1800), som innehåller en mycket mera komplex och i vissa avseenden mer subtil teckenklassifikation än den tradition som mynnar ut i Peirce. Dessutom uppehåller sig Degerando vid skillnaden mellan bilder och verbalspråk, och han gör också vad som förmodligen är den första hänvisningen till moderna kommunikationsmedel, till telegrafen, som ännu hade en visuell form: den fungerade med hjälp av pilar som fälldes upp och ned på stolpar, utplacerade på höjder där de kunde ses från fjärran (jfr Fig.1.3).

Skolbildningar under 1900-talet

Under vårt sekel är det till en början Saussures linje som överväger, i alla fall i Europa. De *ryska formalisterna*, som verkade i Moskva och Sankt Petersburg (sedermera Leningrad) under 10- och 20-talen, var i hög grad inspirerade av Saussure, och kom att studera inte bara språket och litteraturen men också bland annat filmen, teatern och olika folkloristiska uttryck. De stod i förbindelse med företrädare för den ryska futurismen och andra modernistiska strömningar inom filmen och teatern; en del, som filmskaparen Sergej Eisenstein, var både utövande konstnärer och teoretiker. Också den mest kände företrädaren för Moskvacirkeln, Roman Jakobson, försökte sig till en början som poet, men kom så småningom att helt ägna sig åt forskarbanan.

Jakobson har senare omvittnat i hur hög grad den samtida bildkonsten kom att prägla hans uppfattning om tecknet. Ändå tycks ingen av formalisterna (utom Jakobson under senare skeden) ha skrivit något om bildkonsten. Å andra sidan utvecklade de teorier om konstens funktion och utveckling som har anspråk på allmängiltighet. Formalismen såg det som något karaktäristiskt för konst att den bryter mot förväntningar uppbyggda i vardagslivet eller i tidigare konst (främmandegörelse; se 2.3). Formalisternas konception utsattes redan på 20-talet för hård kritik från den s k *Bachtinkretsen*, samlad kring Michail Bachtin (1895–1975), bland annat på grund av dess tendens att reducera alla betydelsefenomen till

något snarlikt verbalspråket. I de böcker som publicerats av Bachtinkretsen är det emellertid inte det Saussureanska arvet som förnekas: snarare är det den av Saussure proklamerade grundvalen i socialpsykologin som här blir tagen på allvar.

En direkt fortsättning på den ryska formalismen (som i viss mån absorberade Bachtins kritik) är den s k *Pragskolan,* som var verksam från 1926 till nazistockupationen av Tjeckoslovakien 1939. Här samsades Roman Jakobson och flera andra ryssar med tjeckerna Mukařovský, Vodička, Veltruský , m fl. Tillsammans med Saussure kom också den fenomenologiska filosofin som hade grundlagts av tysken Edmund Husserl att bidra med väsentliga element till Pragmodellen över konstverket (jfr 2.3.3). Mycket mer än formalisterna intresserade sig Pragskolans företrädare för betydelserna, historien och samhället. Litteratur, teater, folklore och bildkonst stod i centrum för uppmärksamheten.

Både Moskvacirkeln och dess motsvarighet i Prag var milstolpar inom den rent språkvetenskapliga utvecklingen efter Saussure, framför allt när det gällde studiet av språkets uttryckssida, fonologin. Det var också *Köpenhamnscirkeln,* vars främste företrädare var Louis Hjelmslev. I sin bok, "Omkring sprogteoriens grundlæggelse" (1943), går den senare längre än någon annan i försöket att reducera betydelsefenomen till formella relationer och system. Här skärpes Saussures dikotomi mellan form och substans, och nya begrepp som skulle bli grundläggande för senare semiotik, såsom syntagm vs paradigm, denotation vs konnotation, språk vs symbolsystem, m m införes (se 3.2.1). Belgaren Eric Buyssens utgav samma år en liten bok där han också såg verbalspråket i ljuset av andra betydelsefenomen, bl a vägmärken, men han var inte så radikal i sin reduktionism och mera uppmärksam på skillnaderna mellan betydelsesystemen. Hans efterföljare inom den s k *funktionalistiska skolan* har visat intresse för en rad enkla, starkt formaliserade, ofta visuella teckensystem som vägmärken, järnvägssignaler, heraldiska märken, m m (se 2.2.2 och 2.3.2).

Semiotiska riktningar i samtiden

Hjelmslev fick senare sina ivrigaste förespråkare bland företrädarna för den rörelse som har blivit känd under namnet den *franska strukturalismen,* och som verkade framför allt på 60-talet, och representerades av Roland Barthes, Louis Marin, m fl. Metodologiskt och teoretiskt var denna rörelse tämligen svag (se 1.1.4 och 4.1.1), men den hade två stora förtjänster: den tog itu med att beskriva en mångfald olika betydelsesystem, och inledde därmed också den första bildsemiotiken i större skala; och tack vara sin

plats mitt på den intellektuella modescenen i Paris kunde den föra in semiotiken i det allmänna medvetandet.

Den s k *Parisskolan* eller *Greimasskolan,* som utbildades kring A.J. Greimas, framstod från början som en del av den franska strukturalismen. Den har emellertid överlevt den senare och skiljer sig också från denna genom sin användning av mera systematiska analysförfaranden, en striktare tolkning av framför allt Hjelmslevs idéer och en relativt sett mer rigorös teori. En annan säregenhet är att skolans begrepp och metoder delas av en stor grupp forskare, inte bara i Paris utan över hela världen. Trots att de flesta anhängare till Greimas har sysslat med litteratur, har skolan i själva verket gjort sina originellaste och mest fruktbärande insatser inom bild- och arkitektursemiotiken (främst representerad av Jean-Marie Floch och Félix Thürlemann, respektive Manar Hammad). Dessutom har Greimasskolans arbeten starkt påverkat många semiotiker som inte velat förskriva sig till dess doktrin helt och hållet (bl a den inom bildsemiotiken mycket viktiga belgiska Groupe μ).

Jurij Lotman och B.A. Uspenskij är de mest framträdande företrädarna för den s k *Moskva/Tartu-skolan,* som tillkom under 60-talet och tog sina grundelement framför allt från matematisk informationsteori, kybernetiken och Hjelmslevs teorier. Samtidigt kom arvet från den ryska formalismen (inklusive Bachtinkretsen) och från Pragskolan att spela en stor roll. Uspenskij och Lotman har tillsammans författat åtskilliga artiklar om litteratursemiotik och, sedan 70-talet, kultursemiotik, speciellt inriktade på de teckensystem och kommunikativa förfaranden som präglat olika skeden av Ryssland historia. På egen hand har Uspenskij jämfört synvinklars och perspektivs uppträdandeformer i litteraturen och i bildkonsten, och han har också intresserat sig för det ryska ikonmåleriet, framför allt dess s k omvända, inre perspektiv, och för medeltida bildkonst i allmänhet.

Under tiden hade semiotiken följt en annan utvecklingslinje i USA. Redan en samtida till Peirce, Garrick Mallery, studerade från semiotisk synpunkt de nordamerikanska indianernas gestspråk och deras klippinskrifter. Charles Morris utarbetade mellan 40- och 70-talen en behavioristisk version av Peirces semiotik, som kom att få inflytande i den formella logiken. Andra forskare i USA och Kanada har månat om den rätta tolkningen av Peirces skrifter. Från 50-talet har Stuttgartskolan och på senare tid också Perpignanskolan försvarat en mycket rigid tolkning av arvet från Peirce.

Många samtida semiotiker hämtar inspiration hos både Peirce och Saussure. De söker emellertid också andra grundvalar, inte bara i den föregående traditionen, utan också i reflektionen över, och användningar av, teorier och resultat hämtade från andra vetenskaper.

Semiotikens institutioner

Semiotikens institutionalisering påbörjades under 1960-talet. Den internationella semiotiktidskriften "Semiotica" började utkomma 1967. Efter hand har den följts av en mångfald nationella semiotiktidskrifter, liksom av publikationer som specialiserar sig på delområden inom semiotiken, t ex "Eidos", som sedan 1989 särskilt ägnas bildsemiotiken. År 1969 grundades "International Association for Semiotic Studies" (också känd som "Association Internationale de Sémiotique", förkortad IASS/AIS), som en paraplyorganisation för alla semiotikintresserade och sedermera för mera specialiserade semiotikorganisationer. IASS:s stora kongresser har hållits i Milano 1974, i Wien 1979, i Palermo 1984, samt i Barcelona och Perpignan 1989. "International Semiotic Institute", med säte i Imatra, Finland, skapades 1987 för att binda alla världens semiotikinstitut samman.

Bland de mera begränsade sällskap som skapats på nationsbasis inom ramen för IASS/AIS är några av de senaste "Nordiska sällskapet för semiotik", grundat 1987, och "Svenska föreningen för semiotik", som bildades 1991. Det är också helt nyligen, år 1989, som en association för semiotiker med särskild inriktning på bilder och andra visuella betydelsesystem har uppstått: "Association internationale de sémiologie de l'image" ("International Association for Visual Semiotics": AISIM/IAVS), med säte i Blois i Frankrike.

Sammanfattning

- Långt före det att Saussure och Peirce under 1800-talets sista hälft lade fram explicita program för semiotiken, existerade ett tankekomplex, ofta betecknat som just semiotik, som har sina rötter i antiken, men som i mer pregnant mening härstammar från John Locke (1690).
- Från Locke följer semiotiken en kontinuerlig utveckling utmed två linjer: abstrakt resonerande teckenklassifikation, framför allt hos tysskspråkiga filosofer, som mynnar ut hos Peirce (och fullföljes i vår tid av Eco, Sebeok och Thom); och inom en franskspråkig kulturkrets en tradition med mera intresse för empiriskt föreliggande betydelsefenomen, som över bl a Degerando går till Saussure.
- Under 1900-talet kom semiotiken att utprövas rikligt i analyser av de mest skiftande betydelsefenomen, tack vare de ryska formalisterna (1910–20-talen), Bachtinkretsen (20-talet), Pragskolan (30–40-talen), Hjelmslev och Buyssens (40-talet), den franska strukturalismen (60-talet) och Moskva/Tartu-skolan (f o m 60-talet). Modern semiotik är en överskridande syntes av detta mångfaldiga och delvis motsägande arv.

- Institutionellt är semiotiken en skapelse av 1960–70-talen, som såg den etableras som självständig disciplin på de flesta håll i världen, medan samtidigt, och under 80-talet, ett rikt vävt nät av internationella förbindelser skapades med hjälp av associationer, forskningscentra och tidskrifter.

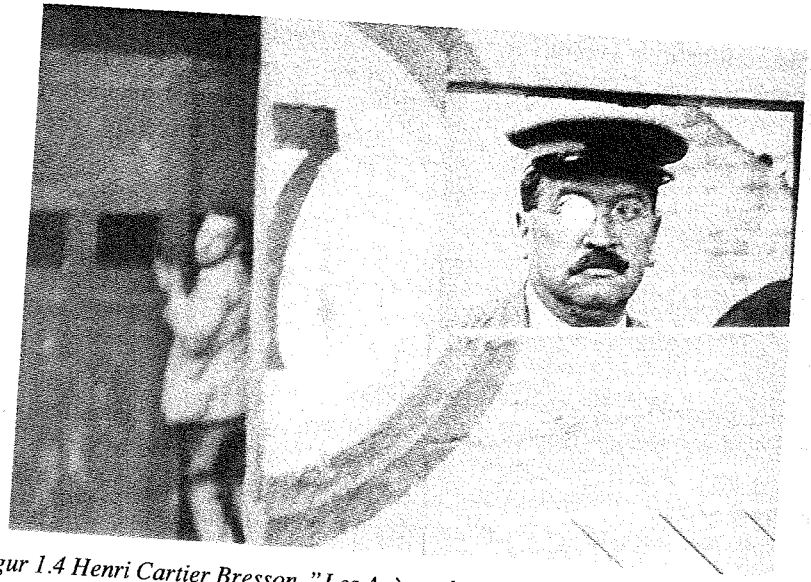
1.2 Det semiotiska fältet, dess metoder och modeller

Bilden öppnar sig skenbart för en omedelbar tolkning. Det självklara sätt på vilket den släpper igenom de betydelser den bär på står i kontrast till den möda med vilken den alfabetiska skriften i början måste avvinnas sin mening – eller till och med det långsamma, om än kanske inte så mödosamma förvärvandet av det talade språket, som vi inte längre minns, men kan observera hos barnet. Precis som lingvistiken rekonstruerar alla de principer och förfaranden som ligger under vår så småningom helt fråglösa språkanvändning och det nästan lika oreflekterade bruket av skriften, så måste en annan vetenskap redogöra för de omedvetna och tidigt förvärvade grundvalar som ger bildbetydelserna deras självklarhet.

Men detta är bara början. Mycket tyder på att vår vardagliga bildanvändning i bildsamhället är ett skeende som huvudsakligen försiggår på ytan. Bilders konstruktionsprinciper skiljer sig i hög grad från språkets, vilken kan förklara att det faller sig än naturligare att "skumläsa" bilder än att göra det med text. Samtidigt måste det finnas något i bildernas natur som förklarar att man oftast inte märker att man bara har "skummat" dem. Den vetenskap som sysslar med bilder skall inte bara rekonstruera den normale bildbrukarens bildläsning; den måste också behandla bildernas djupare och allt som oftast osedda skikt.

1.2.1 Fotografiet som tillfälligheternas collage

Oavsett vilken sort av bilder vi intresserar oss för, så förblir de grundläggande frågor vi kan ställa dem desamma eller snarlika. En komplexare bild och en förvägnare bildmakare kan givetvis göra frågorna flera och mer pockande. Henri Cartier-Bresson har gjort ett fotografi som verkar förbryllande (Figur 1.4). Det gör därmed än mer angelägna en serie frågor som kan formuleras, mer eller mindre modifierade, inför alla bilder.



Figur 1.4 Henri Cartier Bresson, "Les Arènes de Valence"

Äventyr på Valencias arenor

Det lätt att se vad bilden föreställer: ett huvud med uniformsmössa uppe till höger, en annan mansperson nästan i helfigur nära den vänstra bildranden och en port med en glugg och en målad imitation av ett trafikmärke. Cartier-Bressons bild avbildar åtminstone dessa tre ting. En sådan beskrivning är oproblematisk i en rad bemärkelser i vilka detsamma inte kan sägas om alla bilder. I många av Paul Klees verk kan vi tycka oss skymta djur och växtformer: men dessa är bara relativt plausibla innebörder som man kan tillskriva skepnader som också lånar sig till andra tolkningar. Kubistiska målningar (som vissa delar av Figur 1.2) men också åtskilliga av Bill Brandts fotografier – liksom på ett annat sätt karikatyrteckningar – leder till igenkänning av människokroppar och ansikten samtidigt som de framanar ett medvetande om hur deformerade dessa är återgivna. Matisses pappersklipp igenkännes ganska lätt såsom föreställande t ex sittande kvinnor, men på samma gång upptäcker vi att klippens uppdelning i element inte alls svarar mot de delar i vilka människokroppen naturligt sönderfaller.

Inga sådana problematiska likhetsupplevelser finns här. Men just detta ställer frågan: hur kan bilden, som är platt och bara består av färgfläckar på papper, i detta fall enbart i gråskala, ge oss ett slags illusion av att se en man, en port och ett uniformerat manshuvud? Detta är en aspekt av det s k *ikonicitetsproblemet* i semiotiken.

Det finns emellertid en annan mening i vilken det inte är så lätt att se vad bilden föreställer. Det är svårt att riktigt klargöra hur de olika rum som bilden rymmer är relaterade till varandra och vilken relation bildens personer befinner sig i. Om vakten tittar ut ur en glugg i porten, så undrar man osökt hur den stenmur som syns bakom honom förhåller sig till magasinväggen bakom den andra personen. Befinner sig de båda personerna i samma rum borde det finnas en övergång mellan vägg och mur, men någon sådan är svår att föreställa sig; och om de är på olika ställen är deras ömsesidiga läge inte lätt att bestämma. Våra förväntningar om tingens sammanhang har att göra med bildens *indexikalitet*.

Ögonblick fångat i flykten

Upprepade gånger har Cartier-Bressons bild uppfattats som ett collage. Skulle man med utgångspunkt enbart i bilden själv kunna avgöra om den är ett collage eller ej? Hade vi tillgång till originalet i ordets mest bokstavliga bemärkelse så kunde vi söka efter skarvarna mellan de olika bitarna; men det är möjligt att fotografera av de bitar man samlat ihop (som t ex Max Ernst har gjort), så att även det föregivna originalet saknar påtagliga gränsmarkeringar. Bildens materiella skikt är således ingen tillförlitlig indikation. Istället visar förekomsten av påtagliga skarvar i bilden på bildmakarens avsikt att betona dess karaktär av collage.

En annan möjlighet är att collagekaraktären framgår av innehållsplanets särart. I en del surrealistiska collage och i många reklambilder sammanföres delar av djurkroppar med mänskliga kroppsdelar eller bitar av föremål. I Heartfields och andra satirikers verk är det ofta personernas sammanträffande i rummet som inte stämmer in på sinnevärldens kombinationer (utom på ett idémässigt plan). I Cartier-Bressons bild finns inga sådana uppenbara motsägelser. Men det är ett allmänt, vagare intryck av heterogenitet som förklarar att den så lätt upplevs som ett collage.

Liksom man kan fråga efter det utmärkande för collaget kan man undersöka vad som är karaktäristiskt för fotografiet – och, ännu vidare, vad som skiljer bilder från bildliknande fenomen som skulpturer, dockor, modeller, logotyper, ideogram, diagram, kartor, m m (se 5.2).

Nu vet vi emellertid att den här bilden inte kan vara ett collage. Oavsett om det går att avgöra frågan med utgångspunkt i bildens egen teckenkaraktär, så är det uteslutet att den är ett collage redan för att vi vet att den hör till en grupp av bilder framställda av Henri Cartier-Bresson. Denne är nämligen en välkänd företrädare för en fotografisk genre som syftar till att gripa skeendet "på bar gärning", med andra ord, i dess oförutsägbara detal-

jer och sammanfallande tillfälligheter (ofta kallat "snap-shot", "live-fotografi" osv). Åtminstone i ett avseende står denna fotografiska genre i diametral motsättning till collaget: medan det senare, nästan som en teckning eller målning, tillåter att beslut om varje enskild detaljs medtagande i bilden tages var för sig, så vilar det fotografi som vill gripa verkligheten i flykten, i pregnantare bemärkelse än andra fotografier, på ett enda avgörande; till skillnad från andra fotografier utesluter det nämligen att sådana mikrobeslut om vad som skall inkluderas tages på förhand, genom att själva den scen som skall fotograferas, motivet för bilden, arrangeras (jfr 5.1.1).

Här fordrar den rätta förståelsen av fotografiet att vi går bortom den enskilda bilden, inte bara till en klass av bilder, en korpus för vår undersökning, utan till en socialt definierad och utkristalliserad kategori, fotografiet som griper sitt motiv på bar gärning, som står i motsättning, bland mycket annat, till fotomontaget och collaget i allmänhet. Båda kategorierna hör normalt till det kretslopp i vilket s k konstbilder cirkulerar; de står därmed i motsättning till tidningarnas nyhetsfotografier, passfotografierna, den bild som automatiskt tages på kapplöpningsbanan när häst efter häst bryter in över mållinjen, forskarens bild av partiklarnas hemliga rörelser, röntgenfotografiet, och många andra bilder som bär på helt annorlunda sociala avsikter och användningar. Båda typerna av bilder är också av det slaget som vi väntar oss att få se på fotogalleriets väggar eller i en fotobok, mindre troligt på ett vykort eller på en reklamaffisch, och inte alls som en ruta i en fotoroman.

Utsnitt av den varseblivna verkligheten

Om vi nu återvänder till det intryck av bildens heterogenitet som ledde fram till alla dessa frågeställningar, så kan vi finna åtminstone en mycket allmän anledning till att intrycket uppstod. I gluggen ser vi en bit av en mur med något som verkar var ett himmelsfragment i höger överkant. Genom den öppna dörren tycker vi oss däremot uppfatta en del av en trävägg. I båda fallen ser vi bara delar av föremål, men vi tänker oss att de har en fortsättning där de är skymda eller avbrutna. Det är precis så varseblivningen i allmänhet fungerar. Att varsebli är att ständigt sluta sig till helheten från enstaka delar eller härleda delar ur anade helheter; och att föregripa nya fenomens närvaro ur deras förväntade grannskap med de redan uppfattade. Intrycket av heterogenitet i Cartier-Bressons bild uppstår därför att inget av de samband vi är vana vid från den vardagliga varseblivningsvärlden tycks passa in.

Delar som står för helheten är något bilder rymmer också på många andra sätt. Vi ser bara vaktens huvud och axlar men förutsätter att kroppen fortsätter där porten skymmer den. Vi ser bara halva den målade trafikmärkesliknande figuren och inte hela sjuan i dess centrum. Av porten och av magasinet som denna är en del av ser vi bara små delar. Resten lägges till av vardagsverklighetens förväntningsschemata. Också på ytterligare två sätt visar bilden enbart delar. Vi varseblir scenen från enbart en synvinkel. Också en tänkt kubistisk variant kunde bara visa ett begränsat om också mera varierat urval av synvinklar. Och vi uppfattar personerna och föremålen enbart eller huvudsakligen i enlighet med de egenskaper som bilden mer eller mindre betonar. Mannen med uniformsmössan framstår i sin funktion som vakt, inte som familjefar, amatörfotograf, vindrinkare, bedragen äkta man, eller vilka egenskaper han i övrigt kan tänkas ha.

Det finns ett annat mycket påtagligt sätt på vilket den helhet av vilken bilden är ett utsnitt, både i tiden och rummet, är närvarande inne i bilden. Mannen i bakgrunden som är på väg bort men vänder sig om mot oss befinner sig därmed i en dubbel, hejdad rörelse. På liknande sätt förhåller det sig med vakten som kikar ut genom gluggen. Också portens öppningsvinkel pekar på tidens vidare gång. Rumsliga förflyttningar mot vidare rum antyds av samma skeenden. Också blickarna utvidgar tydligt fältet. Samtidigt är i denna bild alla förekommande blickar vända mot oss, dvs ursprungligen mot fotografen som är i vårt ställe – mot fotografiets produktionsort.

Bildmakarens avbild finns alltså inne i bilden – vilket den gör på ett mera konkret plan, i de fall fotografen och hans kamera skymtar i en spegel i bilden (och liknande effekter kan förekomma i målningar som "Las Meninas"). Men det är på ett än abstraktare plan som fotografens bild alltid måste finnas i fotografiet: som den av det optiska systemet på bildytan inpräglade synvinkeln. Till skillnad från vad som är fallet för andra bilder måste bildens skapare – och hans kamera – ha varit närvarande på (nästan) samma plats som motivet; det kan därför tyckas att en särskild teckentyp, *indexet,* som vilar på närhet, skulle utmärka just fotografiet.

Färgfläckar på en yta

Mycket mer kunde sägas om vad bilden, i en eller annan bemärkelse, föreställer, men det finns också en annan nivå på vilken bilden förmedlar betydelser till oss. Om vi nämligen betraktar bilden som ren yta, och abstraherar från den illusion av att varsebli en scen den ger upphov till, så tycks formerna, färgerna och deras respektive lägen vara bärare av något slags

information. Tänker vi oss ytan delad vertikalt på mitten, så kan vi lätt konstatera att vertikala linjer dominerar till vänster och horisontaler till höger; indelningen i mindre fält är också vertikal till vänster men horisontal till höger; den förra delen rymmer mera extrema tonkontraster medan den senare huvudsakligen har gråskala; parallellism råder i den förra mellan kurvformer, i den senare mellan tvärstreck; och så vidare.

Andra indelningar med andra kontraster verkar också vara möjliga. Men oavsett vilken sådan indelning (eller sådana indelningar) som är korrekt(a), så återstår frågan vilka innebörder dessa färger och former bär med sig, och hur de förändrar, förstärker eller förvränger bildens avbildningsfunktion. Denna fråga blir desto angelägnare på grund av förekomsten av bilder med mindre dominant avbildningsfunktion än Cartier-Bressons fotografier; för att inte tala om bilder som helt har givit upp uppgiften att avbilda.

Sådana är de frågor som bildsemiotiken ställes inför. Vi skall ha anledning återkomma till dem alla och införliva åtskilliga andra med det bildsemiotiska fältet. Vi skall också längre fram, när vi har förvärvat de nödvändiga verktygen, förnyat närma oss "Les Arènes de Valence" (i avsnitt 3.2.2 och 4.3.1).

1.2.2 Semiotiken som vetenskapen om betydelserna

Termerna *semiotik* och *semiologi* kan översättas med teckenlära, och så har de också blivit uttydda av sina tillskyndare i modern tid, Peirce respektive Saussure. Men under de senaste decennierna har ledande semiotiker som Umberto *Eco* och A.J. *Greimas* ifrågasatt tecknets förmåga att tjäna som grundenhet för den vetenskap de företräder; och om man på ett eller annat sätt preciserar vad som skall menas med tecken, t ex med hjälp av vissa egenskaper som utmärker det språkliga tecknet, som väl Eco och Greimas tänkte på, kan man med goda skäl tvivla på att all betydelse har teckenform (jfr 2.1 och 3.2). Bättre kunde man därför tala om *vetenskapen om betydelserna*. I sina sista arbeten hävdade också Peirce att "förmedlingen" ("mediation") skulle vara semiotikens ämne och att tecknet var en underart av denna; och Saussure uttalade i ett fragment tanken att den speciella synpunkt semiotiken anlägger på tingen just består i att intressera sig för synpunkterna själva.

Betydelser som ett särskilt ämne

Så betraktat är semiotikens ämne uråldrigt: det består i de sätt på vilka människornas och eventuellt också djurens aktivitet *omskapar naturen till ett sammanhang, som för dess skapare framstår som betydelsemättat och välorganiserat*. Man skulle också kunna säga att semiotiken sysslar med de *många och mångfaldigt tolkade former* i vilka verkligheten (som vi alla, i det praktiska livet, är övertygade om finns och är en och densamma) blir oss tillgänglig, i vår givna kultur, avgränsade epok och bestämda livssituation.

Detta fenomen och dess skiftande aspekter har tidigare behandlats inom de flesta human- och socialvetenskaper. Vad som är nytt är att frågeställningen numera har givit upphov till ett eget, avgränsat ämne, liksom tidigare samhället, psyket, m m har fått sina discipliner. Trots många tidigare försök (jfr 1.1.4) är det först under vårt sekel som semiotikens problematik har blivit tillräckligt påträngande för att bli föremål för en särskild vetenskap, i och med uppkomsten av ett samhälle i vilket en mångfald media för betydelsernas överföring inte bara är tillgängliga, utan också har kommit att definiera den omedelbara, i självklarhet upplevda omvärlden. Det är när världen alltmer föreligger på massmedialt avstånd som också vardagsvärlden avslöjar sig som förmedlad.

I efterhand är det som så ofta i filosofin som vi återfinner de begrepp och tankeformer som leder fram till semiotiken, även om den senare, i sitt konsolideringsskede som självständig vetenskap på 1960-talet, var starkt påverkad av lingvistiken. Det senaste decenniet har emellertid inneburit ett avståndstagande från denna inspiration med ett närmande till kognitiv psykologi, varseblivningspsykologi, artificiell intelligens, sociologi och antropologi som följd. [2]

Inriktningen på kvalitativa regelbundenheter

I likhet med naturvetenskaperna och lingvistiken men till skillnad från de flesta humanistiska vetenskaper är semiotiken intresserad av *generella sammanhang, lagar och regelbundenheter*, snarare än individuella fakta. Den är en *nomotetisk* vetenskap, inte, som konstvetenskapen, en *idiografisk* sådan. Detta hindar inte semiotiken från att också vara en hjälpvetenskap till konstvetenskapen, liksom psykologin och sociologin har kunnat bli det, och den kan då, liksom de senare vetenskaperna, bistå konstvetenskapen i dess syften, t ex i förståelsen av en tavla av Velázquez eller Picasso, eller ett fotografi av Cartier-Bresson.

Samtidigt söker emellertid semiotiken efter kategorier, dvs *kvaliteter*, inte kvantiteter, vilket skiljer den från huvudparten av natur- och socialvetenskaperna och närmar den till humaniora. Semiotikens lagpåståenden relaterar med andra ord begrepp, inte siffror, vilket inte hindrar att de senare kan förekomma indirekt, t ex om experimentell metod används.

Detta innebär för bildsemiotikens del att den måste avgöra vad som utmärker bildbetydelser *till skillnad från andra tecken och/eller betydelser.* Å ena sidan gäller det då att avgränsa bildbetydelserna i förhållande till betydelsefenomen som förefaller vara av väldigt annorlunda natur, t ex konventionella tecken och/eller betydelser såsom de språkliga. Å den andra sidan behöver bildbetydelserna också särskiljas från tecken och/eller betydelser som är snarlika dem. Detta kan exempelvis vara betydelser som i likhet med bildbetydelserna är grundade på likhet/identitet (s k *ikoniska* betydelser), eller som på något sätt upplevs som motiverade, t ex attrapper såsom skyltdockor eller skulpturer, metaforer, oavsett om de är språkliga eller bildmässiga, och symboler, exempelvis duvan stående för freden eller lejonet för modet. Bilder kan också behöva kontrasteras med betydelsetyper som liksom de är visuella men som skiljer sig från dem på andra sätt: med skrift och gester, och med själva varseblivningen (jfr avsnitt 5.2). En sådan uppgift kompliceras, men blir inte mindre angelägen, för att dessa betydelsetyper kan kombineras med bildbetydelser eller uppgå i dessa, som de exempelvis gör i en i bild återgiven metafor eller symbol.

Det är ikoniciteten i Cartier-Bressons fotografi (Figur 1.4) som förbinder detta med en verklig magasinport med målat trafikmärke, en mössförsedd vakt och en annan man som vrider på huvudet på sin väg bort. Det är också ikoniciteten som gör att infantan Margarita Theresia, hennes hovfröknar, dvärgen Mari-Bárbola, Velázquez själv, m fl kan namnges i "Las Meninas" (Figur 1.1). Andra former av ikonicitet råder i kubistiska målningar, i karikatyrer och i Klees och Matisses verk. I alla dessa fall är ikoniciteten något slags bildbetydelse. Trafikmärket, som finns avbildat i "Les Arènes de Valence", är i sig själv ingen bild (fast många andra trafikmärken har bildkaraktär), men det är en visuell betydelseform. Likaså är kläderna som personerna bär och gesterna de gör visuella betydelser, men inga bildbetydelser. De kan dock tänkas vara ikoniska på annat sätt. Så liknar t ex kläderna till sin utformning människokroppen (fastän inte så mycket som Saussure har hävdat), utan vilket det inte skulle vara möjligt att ta på sig dem, men de avbildar den inte.

Bildsemiotiken är också intresserad av *hur olika slags bildtecken skiljer sig åt.* Det faktum att Cartier-Bressons bild så självklart framstår som ett fotografi ställer frågan om vad som karaktäriserar fotografiet som kategori.

Och när vi upplever det som ett collage, fastän det i själva verket är ett "snap-shot", så visar detta att det finns ett antal, om också inte alldeles självklart givna, egenskaper som avgränsar dessa båda kategorier. Både Picassos och Velázquez bilder är målningar: oavsett vad de har gemensamt som sådana så skiljer de sig också åt på andra sätt. Velázquez bild tycks ha egenskaper gemensamma med ett fotografi, Picassos bland annat med en karikatyrteckning. Endast på grundval av en bestämning av vilka egenskaper som utmärker vanliga fotografier, målningar och karikatyrteckningar kan vi redogöra för dessa intuitioner.

Bruket av modeller

En annan säregenhet hos semiotiken är att den bygger *modeller.* Det är en vanlig vanföreställning om semiotiken att den lånar in modeller från lingvistiken till andra områden och därmed förvränger fenomen som inte är språkliga. I själva verket har den lingvistiska modellen stått under kritik *inom semiotiken* de sista tjugo åren. Däremot kvarstår semiotikens egenhet att arbeta med modeller. Semiotiker är nämligen kritiska till det "nakna ögat": utan modell ser man ingenting alls – eller man ser bara sina egna fördomar, dvs en modell som man är omedveten om. Då hjälper det inte att säga, att fördomarna och traditionerna är den grund man måste stå på för att kunna tolka; för det finns inget som garanterar att den naiva teorin om bilden är densamma som är verksam (och omedveten) i vår upplevelse av bilden som bild. Därmed inte sagt att modeller kommer från ingenstans eller är godtyckliga; de uppstår ur *kritiken* av traditionen och de modifieras vidare i konfrontation med det analyserade objektet (se 1.2.3).

En enkel modell, som framskymtade i diskussionen av Cartier-Bressons bild ovan, går ut på att bilder låter sig organiseras i två fält, skilda åt av binära (tvåledade) kontraster. Finns det horisontaler på ena sidan, så kan det exempelvis visa sig finnas vertikaler på den andra. Till frågan om en sådan modell är adekvat och alltid låter sig tillämpas skall vi återkomma senare (i kapitel 4). Andra enkla modeller som vi har berört, framför allt i diskussionen av "Las Meninas" skiljer uttryck och innehåll, form och substans, m m, eller ikoniska, indexikaliska och konventionella tecken (diskuterade i kapitel 2 och 3).

Semiotiken är inriktad på att beskriva betydelsemekanismer *såsom de förstås av medlemmarna av den grupp som använder sig av dem.* En filosof som finner det hävdvunna bildbegreppet motsägande kan helt enkelt bestämma sig för att införa ett annat. En semiotiker måste däremot upptäcka den säregna systematiken i det eller de bildbegrepp som verkligen

användes, av människor i allmänhet men också av socialt erkända experter som konstkritiker, konstnärer och konstvetare.[3] Liksom lingvistiken är semiotiken emellertid intresserad av den omedvetna kunskap hos användarna som reglerar användningen, inte av användarnas ofta nog missvisande rationaliseringar av denna användning. Det duger därför inte att fråga användarna direkt; möjligen kan användarnas uppfattning bilda utgångspunkten för en vidare analys.

Det finns inte *en särskild,* bara för semiotiken utmärkande metod. Semiotiker har ofta använt sig av vad som kan kallas *text- eller verkanalys.* Denna går ut på att man studerar ett eller flera verk såsom en sammanställning av ett antal på förhand givna enheter under tillämpandet av förutgivna kombinationsregler. När vi återfinner uttryck och innehåll, form och substans, ikoner och index, kontraster m m i "Les Arènes de Valence" och i "Las Meninas" har vi, på en elementär nivå, visat på förekomster av uppreflertal andra metoder. Men det är i sammanflödet av dessa olika metoder, där resultatet av en metod utprövas med hjälp av de andra, som semiotikens verkliga styrka ligger.

Sammanfattning

Semiotiken är en vetenskap som

- är inriktad på *regler och generella sammanhang,* till skillnad från individuella fakta;
- söker isolera kategorier eller *kvaliteter* i högre grad än kvantiteter;
- vill beskriva betydelsefenomen såsom de är *för betydelseanvändarna,* men inte nödvändigtvis i deras medvetna form, utan såsom de blir *verksamma* i betydelseanvändningen;
- konstruerar *modeller,* som den modifierar i konfrontation med analysobjektet;
- gör bruk av ett flertal olika metoder, inklusive *text-* eller *verkanalys.*

1.2.3 Semiotiska modeller och metoder

Det bästa sättet att se på semiotiken är som ett fält. Inom detta fält sker ständiga byggnadsarbeten och därav föranledda omskiktningar av jordresurserna. Vissa gropar utforskas ivrigare än andra, samtidigt som schaktningsarbetena alltsom oftast leder till upptäckten eller frambringandet av

nya förbindelsegångar mellan utgrävningsplatserna. Byggnadsställningar behövs för att arbetet skall kunna fortskrida, liksom en uppsättning stående tillvägagångssätt som kan tillämpas i arbetet.

Modeller som kartor

Ett vetenskapligt fält har sina modeller och metoder. En modell påminner på många sätt om en karta. Liksom kartan måste modellen på något sätt likna det den hänför sig till. Men den får inte vara identisk med det senare. Jorge Luis Borges har berättat en historia om en karta, byggd i full skala, så att den helt enkelt kom att överensstämma med det den var en karta över. Mycket riktigt handlar historien om kartans förfall. En modell, liksom en karta, skall vara förminskad och koncentrerad. Man måste kunna handskas med den på sätt som det som den är modell av inte medger. Dessa manipulationer kan helt enkelt vara observationer, antingen detaljbetraktelser eller överskådliga vyer.

Men modeller skiljer sig från kartor genom att vara provisoriska i en mer grundläggande mening: de måste inte bara förnyas med landskapet och med vår kunskap om det; deras förändring och utbyte är just det som skall producera ny kunskap.

Uppenbarligen är modellen i sig själv ett objekt för semiotiken. Precis som kartan är den ett fenomen i bildens grannskap, som kan uppvisa vissa bildliknande aspekter. Semiotiken biter sig själv i svansen. Men den bildar därmed ingen ond cirkel. Snarare något slags ständigt avbruten spiral. Det betyder bara att vi måste vara ännu mer medvetna om modellers provisoriska karaktär.

En vanlig vanföreställning om semiotiken är att den helt enkelt skulle innebära ett överförande av en modell hämtad från språkvetenskapen till studiet av andra betydelsebärande objekt. Visserligen råder det analogier mellan språkvetenskapen och semiotiken på ett abstraktare plan, närmast vad vetenskapstypen angår – och detta är naturligt, i den mån den förra är en del av den senare. Under den korta fas under vilken en lingvistiskt inspirerad modell verkligen kom till användning inom annan semiotik, under 60-talet och i viss mån början av 70-talet, vilade överförandet, som i regel gjordes av lingvistiskt oskolade personer, på grova missförstånd av den lingvistiska modellens särart. Vi skall senare uppehålla oss vid en del sådana misstag som berör bildbetydelser (framför allt i 3.2).

Däremot verkar det skäligt att påstå att semiotiken, i likhet med natur- och socialvetenskaperna, men till skillnad från humaniora utom lingvistiken, *använder konstruktionen av modeller som en fas i sin undersök-*

ningsprocedur. Det betyder att en modell för det fenomen som skall analyseras uppställes, givetvis med en bas i intuitiva och/eller traditionella insikter om föremålet i fråga, och att denna modell sedan modifieras, förkastas, eller bygges ut i analysen av det studerade objektet. Ett sådant förfarande är inte bara det normala (eller i alla fall det önskvärda) i vetenskapen enligt många vetenskapsteoretiska föreställningar; det sker också hela tiden, givetvis på ett mera omedvetet plan, i vår vardagliga varseblivning.

Strukturalismen och dess modeller

Strukturalismen har sitt ursprung i den tradition inom språkvetenskapen som utgår ifrån Saussure och fick sin form framför allt inom den ryska formalismen, Pragskolan och Köpenhamnskolan. Under 50- och 60-talen förvandlades denna rörelse till en allmän vetenskapsteori, först av Claude Lévi-Strauss inom antropologin och sedan inom bildsemiotik, litterär semiotik, osv. Inom semiotiken är strukturalismen dels en uppfattning om naturen hos de kvaliteter och regler som antas vara grundläggande för betydelserna; dels en därav härledd föreställning om lämpliga modeller; och slutligen en uppfattning om den metod som bör användas.

Reglerna och kvaliteterna är enligt strukturalismen genomgående *strukturella,* dvs de är resultat av strukturer, helheter inom vilka *delarna definierar varandra inbördes,* men som av praktiska skäl antas vara upplösbara i nätverk av *binära (tvåledade) oppositioner* (jfr 2.3.1). Modellerna kan därför hämtas från den strukturella lingvistiken, i vilken man redan förut har utvecklat modeller över strukturell organisation. Metoden går som i lingvistiken ut på att upptäcka reglerna genom att studera en lång serie verk och generalisera från dessa.[4]

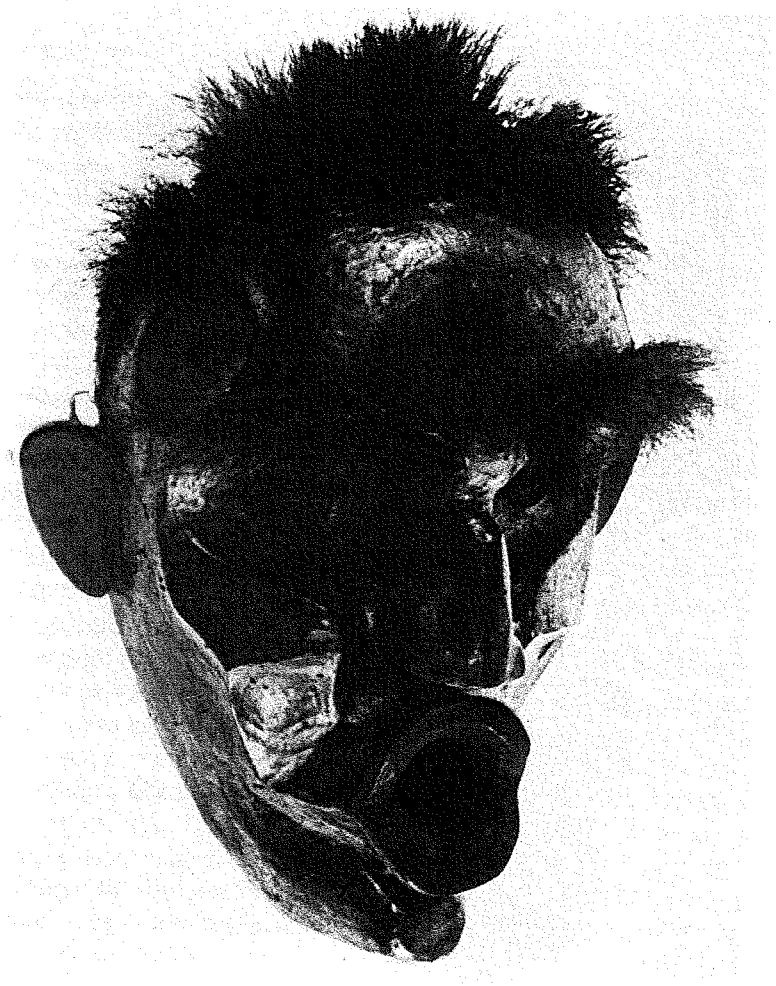
Saussure hävdade att det i språket inte finns några positiva termer: allt är vad det är i förhållande till något annat. I Peirces terminologi skulle vi alltså kunna säga att språksystemet är grundad på Tvåhet, inte Etthet (jfr 1.1.3). Konkret betyder detta att något blir en enhet i språket inte på grund av vad det är materiellt (t ex som ljud) utan beroende på dess plats i systemet: ett svenskt "l" skulle kunna uttalas precis som ett japanskt "l" (vara samma "ljud"), men det är inte samma enhet (samma fonem dvs ljud i språket), eftersom det förra, men inte det senare, står i motsättning till en annan enhet i systemet, nämligen "r". Ordet "mutton" är inte detsamma på engelska och franska, eftersom det i engelskan, men inte i franskan, kontrasterar med ordet "sheep"; där franskan har ett enda ord för får, skiljer engelskan fåret som maträtt och som levande varelse.

Vad en struktur är skall i det följande demonstreras *a contrario,* genom att det visas varför de båda maskerna Swaihwé och Dzonokwa, som används av indianer på USA:s Nordvästkust, trots Lévi-Strauss (1975) motsatta påstående, inte kan få sin betydelse av att ingå i en och samma struktur.

Figur 1.5a Nordvästkustmasker studerade av Lévi-Strauss; a. Swaihwé

Lévi-Strauss och Nordvästkustmaskerna

Swaihwé-masken (Figur 1.5a) har, enligt Lévi-Strauss, följande egenskaper: munnen är vidöppen; underkäken hänger ned med en enorm tunga utrullad; ögonen är utstående; den vita färgen dominerar; och utsmyckningen består av stiliserade fjädrar. Det strukturalistiska betraktelsesättet bevisar nu, om vi får tro Lévi-Strauss, att det finns en annan mask som har



Figur 1.5b Nordvästkustmasker studerade av Lévi-Strauss; b. Dzonokwa

rakt motsatta egenskaper (Figur 1.5b): munnen har en form som hindrar tungan att tränga ut, underkäken är sluten, ögonen är insjunkna, den svarta färgen dominerar, och om dekorationen har något med djurriket att göra så består den av hår (se Figur 1.6).

Detta är precis omvändningen av den strukturalistiska proceduren som går ut på att härleda delarna ur helheten. Närmare bestämt härleder Lévi-Strauss här en enhet ur en annan, med hjälp av ett godtyckligt antagande om en bestående relation mellan dessa. Det är helt fel att tro att särdragslistan till höger i Figur 1.6 i den lingvistiska strukturalismens mening kan

Swaihwé	**vs**	**Dzonokwa**
färgdominant vit	vs	färgdominant svart
dekorerad med fjädrar	vs	dekorerad med hår
nedfallen underkäke	vs	sluten underkäke
öppen mun med tunga utsträckt	vs	munform som förhindrar att tungan sträckes ut
utstående ögon	vs	insjunkna ögon (egentligen hål)
konvexitet	**vs**	**konkavitet**
icke nämnda av Lévi-Strauss		
inga öron	vs	utstående öron
krokig näsa	vs	rak näsa
runda ögon	vs	ovala (normala) ögon
plastiska skillnader		
alla dominerande axlar överdrivna	vs	normala ansiktsproportioner
symmetrisering geometrisering	vs	"realistisk" återgivning
alla ansiktselement utförda	vs	återgivning enbart av ansiktets yta (hål för ögon, mun, etc.)
material imiterat	vs	material delvis äkta (håret)
Ordning (kultur)	**vs**	**Oordning (natur)**

Figur 1.6 Oppositioner mellan Swaihwé och Dzonokwa-maskerna (Här och i det följande står "vs" för "versus" som utmärker en opposition, alltså ungefär "kontra")

Spanska:	r	vs	rr	vs	l	
Svenska:	r			vs	l	(r och rr varianter)
Japanska:					l	(r, rr och l varianter)

Figur 1.7 Oppositioner /r/ vs /l/ i olika språk

härledas ur listan till vänster. Tvärtom är det bara genom jämförelser mellan de båda, för oss samtidigt medvetna maskerna som vi kan komma fram till att just dessa drag är (eller inte är) relevanta för deras beskrivning.

Hade en lingvist resonerat som Lévi-Strauss här gör, så skulle han från det faktum att det finns ett /l/ i japanskan ha bevisat att det måste finnas ett /r/, trots att japanen inte hör någon skillnad på våra ord "lån" och "rån"; och han skulle ha bevisat att svenskan, precis som spanskan, har en skillnad mellan /r/ och /rr/, fastän ingen svensk har upptäckt denna. I båda fallen är de båda ljuden utan tvivel möjliga att uppfatta som olika: men de är identiska för talarna av språken.

I japanskan finns det helt enkelt inget element som kontrasterar med /l/: uttalar man /r/ istället för /l/ så ändrar ordet inte betydelse för japanen. Det är som om alla ord i japanskan hade betett sig som svenskans "i fjor" och "i fjol". I spanskan finns det ord med olika betydelse som bara skiljer sig åt genom ha ett enkelt eller eller dubbelt /r/ (t ex "pero" som betyder men och "perro" som betyder hund); men i svenskan gör ett eller flera slag med tungspetsen ingen skillnad för betydelsen. Det är först i jämförelsen *mellan de båda enheterna* som man, från strukturalistiskt synpunkt, kan avgöra vilka egenskaper de båda har. Lévi-Strauss försöker däremot bestämma egenskaper hos en enhet med utgångspunkt i en annan.

Jämför man verkligen de båda maskerna med varandra kan man finna åtskilliga andra egenskaper som Lévi-Strauss negligerar (se Figur 1.6). Men detta är inte den viktigaste kritiken man kan rikta mot Lévi-Strauss analys. Från strukturalistisk synpunkt är det bara genom att betrakta de båda maskerna samtidigt som vi kan avgöra såväl vilka *dimensioner* som är relevanta som vilka *värden* de antar. Detta kan illustreras med fjädrarna. Om det som är motsatt dessa är något ur djurriket, säger Lévi-Strauss, så är det hår. Dimensionen måste i själva verket vara något mera specifikt, om resultatet skall följa: någon form av kroppsbetäckning hos djur. Givet fjädrarna så måste vi först avgöra om de skall betraktas i sin egenskap av kroppsbetäckning (snarare än som exempel på kategorier som färgsprakande föremål, utstående föremål, långsträckta föremål, mjuka föremål, osv.). Och om så är fallet återstår det att bestämma om fjädrar står i motsats till hår snarare än fjäll och andra kroppsbetäckningar. Bara i motsatsen till ett annat fenomen bestämmes en företeelses dimension och dess värde.

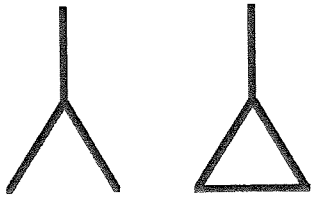
Från en rent strukturell synpunkt kan vi inte ens identifiera de båda maskerna som (något slags deformerad form av) ansikten. Vi kan alltså inte ens veta att de innehåller ögon, ansikten, käkar, osv, och vi kan därför inte jämföra utstående och insjunkna ögon. Maskerna är alldeles för olika för att en rent strukturell opposition mellan dem skall kunna avgränsa enheter motsvarande anletsdragen. Igenkännandet av anletsdragen som sådana försiggår långt innan strukturen uppträder: Lévi-Strauss ser, utan att inse det, att Swaihwé-masken är ett deformerat ansikte. Redan när han talar om Swaihwé-masken har han satt den i opposition till det normala ansiktet. Vad han sedan söker i Dzonokwa-masken är ett ansikte som för avvikelsen till dess motsatta extrem: ögon som är mera utskjutande än normalt blir mindre så, osv.

Många betydelser är troligen inte strukturella. Åtminstone i bildtolkningen är den strukturella betydelsen sekundär (jfr kapitel 4). Lévi-Strauss gör rätt i att utgå från det normala ansiktet. Var han misstar sig är när han tror att han bedriver strukturalism.

Något om visuella strukturer

Att de båda maskerna inte ingår i någon struktur visar inte att inga visuella strukturer förekommer. Men det kan vara svårt att hitta bra exempel på sådana, förmodligen för att den visuella världen för mänsklig varseblivning är så rik, att två enheter aldrig framstår som minimalt annorlunda.

Inte ens denna extremt förenklade kod för beteckning av herr- och damtoaletten (Figur 1.8, hämtad från Aicher & Krampen 1977:119) bildar i sig själv en struktur, eftersom de särdrag den bygger på (triangelns nedersida kan vara öppen eller sluten) ingalunda uttömmer de möjligheter som potentiellt ligger inbyggda i figuren. Exempelvis kan ytterligare varianter avledas genom att triangelns övriga sidor göres öppna eller slutna, genom att flera sidor tillåtes vara öppna samtidigt, och genom att det övre, vertikala strecket utelämnas eller ej, i kombination med de övriga variationerna.

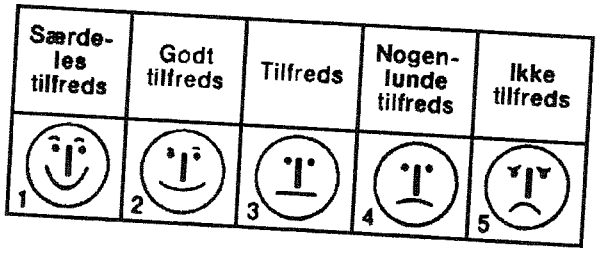


Figur 1.8 Abstrakt toalettkod

Oräkneliga andra variationer kan införas om antalet streck och deras placering får lov att ändras. Givet ett stort, men likafullt begränsat system av sådana varianter skulle strukturen själv ha kunnat avgränsa vad som är relevant. Nu är det emellertid bara för att figurerna i sin användning som toalettbeteckningar placeras på två, vanligtvis bredvidstående dörrar, som triangelnedersidans variation kommer att utväljas som det relevanta draget. När samma figurer förekommer i Blisskoden, som används för kommunikation med gravt talhandikappade, i de mera generella innebörderna "man" respektive "kvinna", så är det motsvarande opposition på innehållsplanet som verkar avgränsande.

En annan ofullständig struktur återfinns i en vanligt förekommande serie teckningar av känslouttryck (Figur 1.9): rent strukturellt hade det varit fullt tillräckligt med de streck som betecknar munnarna för att avgränsa teckenstrukturen, för de skiljer sig alla åt. Igenkänning av ansiktena som ansikten och alltså munnarna som munnar fordrar dock lite mer. Genom att de insättes inom fem sammanförda figurer som (bortsett från andra, i princip redundanta skillnader) är ganska lika, göres just dessa fem munformer relevanta medan alla mellanliggande grader och riktningar berövas en möjlig tolkning, eller blir till lätta avvikelser från de kanoniserade fem.

I en struktur är det *de relationer som uppstår mellan de sammanställda elementen som omdefinierar dessa element* genom att skilja ut vissa av deras särdrag och negligera andra (som därmed blir *form* respektive *substans*); det är inte, som Lévi-Strauss måste anta, en del som definierar de andra; det kan den bara göra om en regel för sambanden mellan elementen införes separat.



Figur 1.9 Kod för olika känslouttryck använd på frågeformulär av en del reseföretag

Filosofiska och lingvistiska modeller

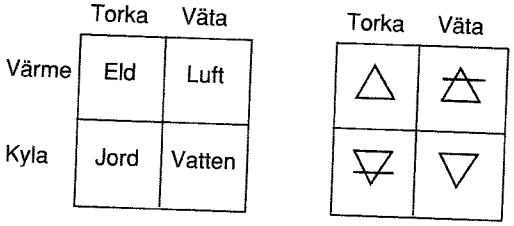
Åtminstone sedan Platon har det varit vanligt att filosofer försöker analysera begrepp och/eller föremål i deras särdrag. Om vi vill definiera en viss företeelse, så skall vi utgå från en mera omfattande klass, som vi vet att den är medlem av. Vi delar sedan klassen i två delklasser, som inte har några gemensamma medlemmar, på så sätt att en av klasserna fortfarande innehåller den egenskap hos företeelsen, som vi avser att definiera. Vi fortsätter sedan uppdelningen av den relevanta klassen i två nya, tills vi har fått en tillfredsställande karaktärisering av den kategori som intresserar oss. Resultatet av en sådan analys kan framställas som ett träddiagram, som ständigt förgrenar sig neråt i nya klykor.

En sådan filosofisk analys kan tyckas påminna om en lingvistisk struktur. Särskilt gäller detta om de antika grekiska spekulationerna om naturens uppdelning på fyra element, vilka av Aristoteles analyseras vidare i kombinationer av två par av särdrag (se Greenberg 1967; jfr också Asplund 1968: 126f). Alla element har tilldelats flera särdrag och dessa tänkes härledda ur vart och ett av elementens motsättning till de övriga tre. Man kan invända att eld, luft, jord och vatten har många fler (och för oss sentida västerlänningar framför allt helt andra) egenskaper än dem som analysen ger vid handen. Men denna analys äger giltighet inom den begränsade domän som den antika grekiska naturföreställningen utgör, precis som en analys av språkets uttryckssida måste utgå från en begränsning till ljudfenomen och en viss social enhet uppfattad som ett givet språk. Inom denna ram bildar de fyra elementen och de två särdragsparen en struktur, *dvs en av större enheter (relativt) oberoende enhet vars ingående delar ömsesidigt definierar varandra.* Alla möjligheter som genererats ur kombinationen av de två särdragsparen är nämligen utnyttjade, och det grekiska antagandet var förmodligen att detta uttömde naturen hos de fyra ingående enheterna.[5]

Men det finns en viktig skillnad. Vad som dissekeras är elden, luften, jorden och vattnet själva – eller, från vår nuvarande horisont, idéerna om dem som rådde i det antika Grekland, inte några uttryck för vilka dessa är innehåll, eller några innehåll de är uttryck för. Dessa är betydelser bara i en mycket vidare bemärkelse än tecknets: kategorier människor tillämpar på verkligheten, för-givet-tagna, oifrågasatta föreställningar om naturen som mer eller mindre delades av alla medlemmar i den antika grekiska Livsvärlden, den värld som grekerna levde och verkade i.[6]

Den lingvistiska modellen bygger däremot på ett par av samordnade begrepp, dvs uttrycks- och innehållssärdrag, vars förändringar betingar varandra. Den opererar inte bara med en domän, utan med två korrelerade

sådana. Analysen av språkets uttryckssida är inte bara begränsad av domänen ljud tillhöriga ett visst språksystem, utan också av domänen betydelser förekommande i samma språksystem. Av de fyra elementen kan vi göra ett jämförbart exempel om vi ställer dem i relation till de figurer som betecknar dem inom alkemin (Fig. 1.10b; hämtade från Dreyfuss 1984:86). Mot innehållets särdrag värme, kyla, torka och väta står då uttryckssärdragen "triangelbas upptill", "triangelbas nertill", "horisontalstreck upptill", och "horisontalstreck nertill".



Figur 1.10 De fyra elementen a) egenskaper i antik världsbild: b) tecken i alkemin

De särdrag som bestämmer användningen av de olika uttrycken befinner sig på ett annat plan, nämligen innehållsplanet, än de enheter de avgränsar. Detta är lättare att inse i fråga om orden "sheep" och "mutton" (se Figur 1.11), där det engelska språksystemets uppdelning framstår som godtycklig för oss (och för Saussure). Är fåret vuxet så kallar engelsmännen det "sheep", annars "lamb", vilket verkar naturligt för oss eftersom vi gör motsvarande skillnad; men när det vuxna fåret (till skillnad från det icke-vuxna) har anrättats och satts fram på bordet blir det till "mutton". Det är alltså ett särdrag hos fåret självt eller snarare den idé vi gör oss om det (innehållet) som i engelskan göres till relevant och tvingar oss att byta beteckning (alltså uttryck) så snart det blir aktualiserat, till skillnad från vad som händer i exempelvis svenskan och franskan, där detta särdrag, alltså närvaron på bordet (ett innehåll), inte föranleder något kategoriskifte (i uttrycket).

	djur i livet	**djur på bordet**
vuxen	sheep	mutton
icke-vuxen	lamb	lamb

Figur1.11 Beteckningar för får på engelska

Resonemanget kan för övrigt göras omvänt, med utgångspunkt i uttrycken istället. Det råder nämligen (med en term hämtad från Hjelmslev) *solidaritet* mellan uttryck och innehåll, varmed menas att de implicerar varandra ömsesidigt: ett givet uttryck förutsätter ett givet innehåll, och omvänt (inom ramen för ett bestämt betydelsesystem). I vårt exempel med termerna "sheep" och "mutton" betyder detta, att så snart närvaron på bordet aktualiseras så måste en ny term användas; och så snart den nya termen kommer till användning följer det härav att fåret har kommit in på bordet, eller förberedes för det.

Denna relation utnyttjas i det s k *kommutationsprovet* för att fastställa vilka egenskaper på respektive plan som är *relevanta* i förhållande till det andra planet, dvs som måste uppträda på det ena planet för att det andra planet inte i sin helhet skall utbytas mot ett annat. Vi kan tillämpa detta på den abstrakta toalettkoden (Figur 1.8): lägger vi till eller drar ifrån ett streck nederst på figuren, så ändras betydelsen mellan de båda enheterna "kvinna" och "man". Det råder kommutation. De båda figurerna bildar en uttrycksdomän uppbyggd av varierande streckkombinationer, som är korrelerad med en innehållsdomän enbart bestående av den elementära uppdelningen av mänskligheten på kvinnor och män. Toalettkoden är en struktur på dubbla plan. Det är också alkemins figurer för de fyra elementen: valet av särdrag på ett plan har genast effekter på det andra.

Kommutation i bilder

Kommutationsprovet innebär att man *i en struktur med dubbla plan systematiskt byter ut vart och ett av särdragen mot ett annat på det ena planet,* för att undersöka om detta leder till att *det andra planet helt övergår i en annan kategori.*

De franska semiotikerna Guy Gauthier (1979) och Louis Porcher (1976) har försökt använda kommutation inom bildsemiotiken. De har låtit försökspersoner fälla omdömen (som i socio- och psykolingvistik) om olika bildfragment. För att genomföra variationen av bildens uttrycksplan klippte de ibland rent konkret bort vissa detaljer. Problemet med ett sådant förfarande är att bildsjoken framstår som godtyckligt avgränsade. I västerländska språk tycks satsen omedelbart sönderfalla i ord; men det är inte alls lika självklart hur vi skall dela bildens beståndsdelar, utom om vi förutsätter att uttrycket följer innehållets uppdelningar, som följer referenten, så att t ex bilden av ratten i Figur 1.12 avgränsas från instrumentbrädan på samma sätt som den verkliga ratten är fristående i förhållande till en verklig instrumentbräda. Men även om ett sådant förfarande antages vara legitimt,

så åsterstår problemet att varken ratten eller rattbilden ingår i någon struktur som uttömmande definierar dem.

Figur 1.12 Reklambild använd i Porchers experiment

Porcher söker mycket abstraktare betydelser, där en sådan överensstämmelse med verklighetens egna kategorier från början är utesluten. När han vill eliminera innehållet "resa" från Figur 1.12, avlägsnar han ratten, bilens insida, vägen, andra bilar, osv, men lyckas ändå inte bli av med den efterhängsna betydelsen. Resultat kan förefalla något märkligt, och det är oklart hur Porcher exakt gick till väga. Men det finns säkerligen anledning förmoda att en sådan global betydelse finns uttryckt på många ställen i bilden. Å andra sidan kan man fråga sig om detta verkligen är en betydelse hos bilden. I så fall ligger den på en väldigt hög hierarkisk nivå och är beroende av många andra, mera omedelbart givna delbetydelser. Försvinner t ex inte innehållet "ratt" när Porcher klipper bort uttrycket för ratten på bilden? Även detta är i själva verket tvivelaktigt, beroende på de närhetsrelationer (indexikaliteter; se 2.1 och 3.2.2) som varseblivningsvärlden genomströmmas av. I föreliggande fall är det särskilt handens position som fortsätter att antyda rattens existens.

Den lingvistiska modellen stöter tydligen på problem i bildsemiotiken. Ändå tycks den fungera till en viss grad. I Magrittes teckning av en kropp som också kan ses som ett ansikte går det nämligen för sig att klippa sönder bilden och bestämma de nivåer där en tolkning först framträder, där kroppstolkningen överväger och där ansiktstolkningen börjar dominera (Figur 1.13). Kommutationen verkar alltså vara möjlig. Den fungerar utmärkt, som vi har sett, i rigida koder med begränsad domän som toalettkoden (Figur 1.8). Den tycks också förekomma i bilder som skapats med andra bilder som bakgrund, t ex i Picassos "Las Meninas" (Figur 1.2), som återger samma ordningsschema som Velázquez version (Figur 1.1), med smärre förskjutningar, vilket gör att vi kan uppfatta taxen som uppträdande på schäferns plats, ett hästhuvud istället för en av hovfröknarna, osv. Men hela skillnaden mellan en tax och en schäfer, och mellan en häst och en hovdam ligger inte förborgad i denna variation.

Den medicinska modellen och varseblivningen

Semiotiken har länge varit en del av medicinen, nämligen studiet av symptomens rätta tolkning. Den medicinska modellen föreligger inte utarbetad; den måste rekonstrueras. Låt oss fundera över vad som utmärker ett symptom, sett från tolkarens synpunkt. Det betyder att vi bortser från det avseende i vilket symptomen kan ses som en effekt vars orsak är sjukdomen. Ett medicinskt symptom kan då beskrivas på följande sätt 1) uttrycket är ej heterogent i förhållande till innehållet utan en del av detta; 2) relationen

mellan uttryck och innehåll är sannolik, ej naturlig och/eller konventionellt motiverad; 3) ju fler uttryck för ett innehåll, desto troligare står detta fast (det råder *redundans*, dvs ett överflöd av särdrag på uttrycksplanet för samma innehåll); 4) den kompletta (eventuellt potentiella) serien av uttryck för innehållet är identisk med innehållet; 5) den mängd information som förmedlas samtidigt är svår att upplösa i separata uttryck (t ex i fråga om sjukdomens typ, dess fas, styrka, etc; med andra ord, det råder *kumulans* av betydelser).

Detta stämmer emellertid också på varseblivningen i allmänhet och därför också på bilder, men det undantaget att bildens uttryck inte är identiskt med dess innehåll i egentlig bemärkelse. Bildexemplet från Porcher (Figur 1.12) och Magrittes ansikts- och kroppsbild (Figur 1.13) visar just på före-

Figur 1.13 Magritte: "Le viol"

komsten av grader av sannolikheter i tolkningen, redundans och kumulans (jfr Figur 1.14).

	antal plan	planrelation	relation mellan enheter i planet
filosofisk modell	ett	—	uteslutning
lingvistisk modell	två	solidaritet	viss redundans och begränsad kumulans
medicinsk modell	två som blir ett vid fullständighet	probabilitet	redundans och kumulans

Figur 1.14 Generella semiotiska modeller

I denna mening förekommer medicinsk modell knappast alls i den hittillsvarande bildsemiotiken; vi har få exempel på en autentiskt lingvistisk modell; och den allt dominerande modellen är analysen i arter och underarter, för vilken Peirce kanske är den mest typiske företrädaren.

Metodfrågan i semiotiken

Ingen speciell metod definierar semiotiken, men däremot har en rad sådana hitintills kommit till användning. Sådana som kallar sig själva semiotiker har använt sig av åtminstone tre olika metoder, ibland kombinerade: *experiment, systemanalys* och *textanalys* (varav bildanalysen är ett särfall). Med en "text" i denna allmänna innebörd skall vi mena ett varseblivningsfenomen vilket som helst, t ex en bild, i den mån det betraktas som härledbart ur ett system. Systemet, i sin tur, består av upprepbara enheter och regler för deras kombination – eller i andra fall, såsom bildens, kanske framför allt av transformationsregler.

På grund av semiotikens lagsökande karaktär är dess *studieobjekt*, det som man vill vet något mer om, alltid systemet, men *det studerade objektet*, det som de metodiska operationerna är inriktade på, kan vara något annat. Det *kan* vara systemet självt, om man försöker variera och kombinera egenskaper i tanken, för att komma fram till vilka som låter sig förenas. Detta är den vanliga metoden i filosofin, men alla vetenskaper har inslag av denna metod, som vi skall kalla systemanalys. I textanalysen studerar man texten och försöker dra slutsatser om systemet. Och i experimentet konstruerar man en fragmentarisk text, som försökspersonerna har

att komplettera under vissa begränsande omständigheter, och det är analysen av dessa kompletteringar som leder till slutsatser om systemet.

Inom bildsemiotiken har vi nu många exempel på användning av experimentell metod, bl a hos Lindekens, Tardy, Espe och Krampen. Umberto Eco använder nästan uteslutande systemanalys; och det gör också en sådan semiotikens lärofader som Charles Sanders Peirce. Ett skolexempel på systemanalys är Peirces kombinationer av tre slags uttryck, tre slags relationer mellan uttryck och innehåll (ikon, index, symbol, jfr avsnitt 1.1.3), och tre användningar av tecknen.

Det finns i själva verket två ganska annorlunda metoder, som döljer sig bakom vad som ovan betecknades som *textanalys*, en som vi kan kalla textanalys i trängre bemärkelse, och en annan som vi skall kalla *textklassifikation*, och som ligger närmare systemanalysen, som namnet antyder. Textanalysen börjar från den givna helheten och arbetar sig neråt mot en så fullständig redogörelse för texten som möjligt (se exempel i 4.3-4). Klassifikationsanalysen passar däremot in enheter inom en ram. En ganska rigid variant av den senare är Stuttgartskolans sökande efter exempel på bilder som exemplifierar alla tänkbara kombinationer av Peirces tre teckentrikotomier. Groupe μ bedriver nästan enbart klassifikationsanalys.

	domän	operation	operatör	bildsemiotik
textanalys	flera texter	modellering generalisering	forskaren	fragmentariska försök
	en text	modellering, heuristisk modellbildning	forskaren	vanligast
systemanalys	intuition, social kunskap	variation, kombination	forskaren	Peirce, Eco, Dubois, Vanlier, Schaeffer
experiment	textfabrikation	bedömning eller komplementär textfabrikation	forskaren + försöksperson	Lindekens, Tardy, Espe, Krampen, etc.
textklassifikation	intuition och texter	insättning i ramverk	forskaren	Groupe μ, Deledalle,

Figur 1.15 Metoder i semiotiken och deras användning på bilder. Modellering innebär att upprätta korrespondens mellan en modell och en "text", modellbildning att först skapa en modell

Här abstraherar vi ett särdrag ur en bild och varierar det sedan på systematiskt sätt, såsom i systemanalysen, bara med den skillnaden att vi nu kan placera in ett antal bilder i varje resulterande fack, eller t o m ta dem som hållpunkter för variationen (se exempel i 4.2.2). I princip kan vi gå vidare hur länge som helst, tills varje bild blivit så unikt karaktäriserad, att det svarat mot en egentlig bildanalys. I verkligheten begränsas dock metoden av svårigheten att tänka till gränserna för det tänkbara, och av tillgången på lämpliga bilder att kontrastera med. Visserligen har klassifikationsanalysen djupa rötter i semiotiken, medan bildanalysen först framkom på 60-talet, i samband med strukturalismen, och ännu gäller kanske att semiotiken gjort bäst ifrån sig i den förra genren; men det är svårt att undvika nostalgin inför den fullständiga analysen (Jfr Fig. 1.15).

Nu måste vi komma ihåg att inom semiotikens horisont också en egentlig bildanalys är inriktad på det bakomliggande systemet. Det följer av detta vissa konsekvenser för analysens karaktär. För det första bör den gälla ett flertal i en eller annan mening snarlika bilder. För det andra skulle vi – åtminstone med utgångspunkt i den lingvistiska strukturalismen – förvänta oss att efterföljande analyser skulle kunna leda till revidering av de tidigare, så att gränserna mellan enheterna såsom de uppfattas i en bildanalys måste flyttas också i den tidigare analysen, som resultat av vad som upptäckes i senare bildanalyser, och så att vad som verkade vara två enheter i en tidigare analys kan visa sig i en senare analys vara varianter av en enda enhet, eller tvärtom. Dessa konsekvenser har sällan uppmärksammats inom textanalysen utanför lingvistiken.

Det finns flera skäl till detta. För det första är en analys av en enskild bild så tidsödande, att det är svårt att någonsin komma till nästa bild; och om man kommer dit är man så trött på den bildtypen att man vill pröva på en ny typ av bild. Och för det andra är det så oklart vad bildens enheter är, att frågan om deras revidering är svår att ge mening (jfr 3.2). För att komma bortom det första problemet behöver vi tid, mycket tid. Och vad gäller det andra måste vi börja med att medge att bilder manifesterar en mångfald heterogena system, av vilka bara några är specifika för bilder (jfr 2.2-3).

Sammanfattning

- Byggandet av modeller är karaktäristiskt för semiotiken och skiljer den från mer traditionella humanistiska konceptioner inriktade på samma objekt. En modell måste likna det den är modell av, men den skall också vara annorlunda detta i vissa avseenden, bl a genom att vara mera

behändig och koncentrerad. Den är alltid provisorisk; det är dess bearbetning eller utbyte som producerar kunskap.

- Både den *lingvistiska* modellen och den *filosofiska* antar att betydelser är organiserade i kategorier, karaktäriserade av egenskaper eller särdrag. Men medan den filosofiska modellen antar att de definierande särdragen ingår i den definierade kategorien, bygger den lingvistiska modellen på en uppdelning i två plan, med de definierande egenskaperna på det ena och den definierade kategorien på det andra. Den lingvistiska modellen bygger på strukturer, men också den filosofiska kan medge sådana.
- En *struktur* kan beskrivas som *en av större enheter (relativt) oberoende enhet vars ingående delar ömsesidigt definierar varandra.* För att en struktur skall komma till stånd kräves en relativt sluten domän inom vilken relationerna kan råda. Det är relationen mellan enheterna som bestämmer de senares natur, inte en enhet som definierar en annan. Den lingvistiska modellen förutsätter en dubbel struktur, i vilken två domäner korreleras.
- För att fastställa särdragen *i en dubbelplanig struktur* kan man använda sig av det s k *kommutationsprovet* som innebär att man *systematiskt byter ut vart och ett av särdragen mot ett annat på det ena planet,* för att undersöka om detta leder till att *det andra planet helt övergår i en annan kategori.*
- Bilder är organiserade i två plan; de delar emellertid med den visuella verkligheten en öppen organisationsform, som gör att relativt få strukturer i strikt mening förekommer. Lokalt kan sådana uppstå i givna situationer. Den visuella verkligheten – och i viss mån bilder – karaktäriseras bättre av den *medicinska* modellen, dvs *symptomet,* vars särdrag enbart ger sannolik kunskap; som kumulerar flera betydelser och meddelar andra på ett redundant sätt; och vars uppdelning på plan bara är provisorisk.
- Trots att semiotikens studieobjekt är regler och regelbundenheter, kan den söka insikter om dessa genom att studera olika konkreta ting: enskilda resultat av dessa regler (*verk-* eller *textanalys*), våra socialt formade intuitioner om regelbundenheterna (*systemanalys*), en uppsättning konkreta förekomster insatta i en ram uppbyggd av våra analyserade intuitioner (*klassifikationsanalys*) eller verk skapade i artificiellt konstruerade situationer (*experiment*).

1.3 Studiet av bilder som betydelser

Bildsemiotiken har sin egen historia, som inte alltid har följt den allmänna semiotikhistorien. Bara under kortare skeden, t ex under sextiotalets ikonicitetsdebatt, har bildtecknet stått i centrum för semiotisk diskussion. Med tiden har också bildsemiotiken utbildat sina egna forskningstraditioner och modeller som enbart berör bildtecknet.

1.3.1 Skolor och traditioner inom bildsemiotiken

Bildsemiotikens början kan dateras exakt: det var år 1964 som Roland Barthes i ett nummer av tidskriften "Communications" publicerade sin analys av ett fotografi som gjorde reklam för spagettimärket "Panzani". Visserligen skrev Barthes själv redan några år tidigare en annan artikel om det fotografiska budskapet; samma år åstadkom Mouloud en bok som kunde ha varit en värdigare inledning; och långt tidigare kan vi utan tvivel hitta många isolerade anmärkningar hos bl a Degerando, Saussure, Peirce, Mukařovský och Veltruský.

Roland Barthes och Panzanitraditionen

Om Barthes artikel som vanligt är briljant, så är den förvisso ingen bra analys: dess teoretiska apparat är mer skenbar än verklig; den introducerar en hel uppsjö av konkurrerande terminologier mellan vars led den felaktigt sätter likhetstecken; och i slutändan säger den väldigt lite till och med om Panzaniannonsen. Likafullt är bildsemiotiken otänkbar utan denna Barthes artikel

De flesta som har tagit sig an bildsemiotiken sedan dess har känt sig föranledda att precisera i vilken utsträckning och i vilka avseenden de följer eller tar avstånd från Barthes. Under långa tider framstod bildsemiotiken för övrigt, särskilt i Skandinavien, som en oändlig upprepning av de grepp som hade introducerats i Panzaniartikeln. Sedan dess har emellertid mycket hänt, inte bara i Frankrike, utan på åtskilliga andra håll. Här skall vi ge en första översikt över dessa utvecklingslinjer, för att senare återkomma till de väsentliga bidragen när de blir relevanta för det behandlade temat.

Barthes omedelbara eftervärld i Frankrike var av två slag. För det första fanns det en rad författare som fortsatte på Barthes väg med att studera reklambilder. Själv säger sig Barthes ha valt att analysera just en reklam-

bild, eftersom allt i en sådan bild måste vara avsiktligt, och alltså betydelsemättat, vilket han menar följer av att bilden har det klart definierade målet att sälja en vara. Hans efterföljare var ofta knutna till reklambyråer och alltså direkt intresserade av reklamfunktionen som sådan, med syftet inställt på att, åtminstone på lång sikt, förbättra bildens säljförmåga. Mot detta kontrasterar den ideologikritiska karaktär som samma utvecklingslinje antog i Danmark och Sverige (t ex hos Gert Z Nordström) men också i England (hos Judith Williamson). Inom ramen för mera allmänna bildsemiotiska projekt skulle reklambilden senare tagas upp till behandling av bl a Jean-Marie Floch och Winfried Nöth.

Den andra krets där Barthes tankegångar togs upp tidigt var de franska konstvetarna. Här var det framför allt Louis Marin som lade fram ett program präglat av arvet från Saussure och Hjelmslev, och som i hög grad kan ses som ett försök att göra mera explicita de grundantaganden som man finner i Barthes Panzanianalys. Flertalet av Marins senare publikationer, liksom de som författades av Hubert Damisch och Jean-Louis Schefer, är i grunden traditionellt konstvetenskapliga med ganska ytliga inslag av semiotisk terminologi. Damisch, liksom Jean-François Lyotard, inträder i semiotikens historia framför för att ha ifrågasätt tillämpbarheten av Barthes modell på konstens bilder och eventuellt på bilder över huvud taget. Dessvärre är denna kritik av tvivelaktigt värde, eftersom den vilar på en jämförelse mellan två helt ojämförbara företeelser: en rent intuitiv, förteoretisk föreställning om bildens natur satt mot ett begrepp om det verbala språket sådant det rekonstruerats inom en vetenskap, nämligen den strukturala lingvistiken. Dessa författare utgår också från att den konception som förespråkas av Barthes är den enda möjliga inom semiotiken.

Eco och andra bildstormare

Umberto Ecos bidrag till bildsemiotiken är väsentligt, oavsett det värde man tilldelar hans argument. För Eco gällde det ursprungligen att visa att bilder var lika konventionella som språkliga tecken och alltså i lika hög grad som dessa motsvarade Saussures semiotiska ideal. I sina första texter tänkte han sig också att bilden kunde delas i mindre enheter, precis som språkliga satser sönderfaller i ord och fonem (språkljud), men han blev med tiden alltmer skeptisk till möjligheten att etablera klara gränser mellan enheterna. Icke desto mindre framförde han tanken att bilden, liksom verbalspråket, var dubbelt artikulerad, dvs organiserad både i något liknade ord och något som liknade fonem; och han menade att filmen, som bygger på stillbilden, hade upp till tre artikulationsnivåer.

Trots att han har sina rötter i anglosaxisk filosofi, framförde Nelson Goodman mycket snarlika argument mot tanken att bildtecknet skulle vara grundat på likhet. Redan från början uppreste han sig däremot mot tanken på att bilden skulle låta sig analyseras i smådelar. Bilden, menade han, var oändligt delbar.

En annan viktig bildsemiotiker är René Lindekens, vars försök att, i ett flertal böcker, utveckla en bildsemiotisk teori, hämtar inspiration ur många källor: hos Hjelmslev och Greimas inom semiotiken, i existentialistisk filosofi och i varseblivningspsykologin. Tesen om bildtecknets konventionalitet ville han leda i bevis genom att ta upp det mest motsträviga exemplet, fotografiet, till diskussion. Som ingen annan bildsemiotiker har Lindekens blandat metoderna: han har gjort regelrätta bildanalyser, genomfört varseblivningsexperiment och ägnat sig åt mer abstrakta resonemang.

En rad andra författare hade i själva verket långt före Eco och Goodman hävdat att likhet inte kunde bilda någon grundval för tecknet. I fotografiets fall kom emellertid konventionalitetstesen bara att överleva under kort tid; ett tredje alternativ, närheten (indexikaliteten) har på sistone tilldragit sig uppmärksamheten.

Filmen, fotot och den tecknade serien

En enskild insats som blev till en utvecklingslinje representeras av Christian Metz. Såsom filmsemiotikens förgrundsfigur kom Metz att intressera sig framför allt för den berättelseorganisation som underligger filmerna, snarare än för bildskiktet som förmedlar dessa. I andra sammanhang har han dock skrivit om bilder i allmänhet och om sådana bildtyper som diagram och kartor. Michel Tardy lade fram en aldrig publicerad avhandling om bildsemiotik för Metz, och hans idéer om bildens grundenhet, ikonemet, finns refererade i många andra bildsemiotikers skrifter. Tardys publicerade verk rör mindre grundläggande frågor: bildvarseblivningens hierarkiska uppbyggnad och på senare tid skämtbildernas retorik.

Vid sidan om filmsemiotiken, som utgår från Metz, och TV-semiotiken, som särskilt har utvecklats i Italien och Spanien, har också studiet av serieteckningar upptagit många publikationer, bl a av Pierre Fresnault-Deruelle och Roman Gubern. Liksom i filmsemiotiken är det ofta berättelseorganisationen som har kommit att bli föremål för analys, men en del undersökningar av bildrutan som uttrycksform har också förekommit.

Som en kritik av både Barthes och Lindekens kan man se den senaste utvecklingen inom fotosemiotiken, representerad av sådana namn som Henri Vanlier, Philippe Dubois, och Jean-Marie Schaeffer. Samtliga före-

träder olika varianter av tanken att fotografiets grundläggande teckenrelation inte är ikonisk, som Barthes utgår ifrån, eller konventionell, som Eco och Lindekens menar, utan indexikalisk, dvs grundad på närhet. För att det skall bli en bild måste nämligen den ljuskänsliga plåten vid något tillfälle ha befunnit sig i en verkligt närhet till det avbildade föremålet. Speciellt Dubois hävdar sedan att fotografiet är uppfyllt av en rad andra indexikaliska tecken.

Tre samtida riktningar

Det är emellertid tre riktningar som idag framstår som viktigast inom bildsemiotiken. Jean-Marie Floch, Félix Thürlemann och deras lärjungar står för en ortodox tillämpning av A.J. Greimas allmänsemiotiska teori på bilder. De har vid det här laget utförligt beskrivit en rad bilder, såväl konstbilder som reklambilder, och såväl fotografier och skämtteckningar som målningar. Deras metod är vad vi ovan kallade textanalytisk. Deras modell bygger bl a på tanken att bilder består av binära (tvåledade) motsättningar, vars båda enheter finns närvarande i den givna bilden. Vidare antar de att bilden består av två skikt, ett ikoniskt sådant, genom vilket bilden frammanar en vision av en scen ur en möjlig varseblivning, och ett plastiskt, där den tvådimensionella ytan som sådan överför betydelser.

Den belgiska Groupe μ har, under tidens lopp, bestått av åtskilliga medlemmar, men de mest konstanta tycks vara lingvisterna Jean-Marie Klinkenberg och Jacques Dubois, estetikern Philippe Minguet och kemisten (!) Francis Edeline. Grundelementen i deras konception är dels hämtade från särdragsanalysen såsom den utvecklats av Hjelmslev och Greimas, och dels från den klassiska retorikens figurer. Deras första publikationer under 60-talets sista år och i 70-talets början handlade dock mest om språkliga former för retorik, men redan från andra hälften av 70-talet kom utvecklingen av en bildens retorik, i en mer pregnant mening än den man finner hos Barthes, att uppta flertalet av deras publikationer. En sedan länge utlovad bok i detta ämne har dock i skrivande stund inte publicerats. Vi återfinner distinktionen mellan plastiskt och ikoniskt hos Groupe μ, men denna används nu textklassifikatoriskt.

Till skillnad från de övriga lägger Fernande Saint-Martin tyngdpunkten på bildens plastiska nivå, som hon uppfattar som organiserad i enlighet med principer hämtade från gestaltpsykologin och den matematiska topologin. Hon har därför också kommit att mest behandla "icke-figurativa" bilder. Hennes modell består i själva verket av ett flertal inbördes fristående

element. Vi skall närmare komma in på denna och de två andra ovannämnda riktningarnas modeller i nästa avsnitt.

Sammanfattning

- Ett antal uppsatser av Roland Barthes från 60-talet bildar upptakten till bildsemiotiken. De vilar på en illa förstådd terminologi övertagen från Hjelmslev men fick mycket inflytande, främst på reklamsemiotiken, men till en början också på studiet av måleriet.
- Tanken att bilden skulle vara ett lika konventionellt tecken som det verbala språket framfördes av Umberto Eco, Nelson Goodman och René Lindekens. Å andra sidan menade Goodman och den senare Eco att bilden inte är uppbyggd av smådelar.
- Vid sidan av filmen har den tecknade serien studerats flitigt. På senare tid är det fotografiets semiotik som har varit särskilt livaktig. Fotografiets natur har ofta sökts i indexikaliteten – närheten mellan filmen och referensobjektet i tagningsögonblicket.
- Det är främst under 70- och 80-talen som bildsemiotiken har gjort verkliga framsteg. De ledande insatserna härstammar från Greimasskolan, Groupe μ och Fernande Saint-Martin.

1.3.2 Bildsemiotiska modeller

Alla de inom bildsemiotiken utbildade modellerna kan sägas vara lingvistiskt inspirerade, så till vida som de bygger på en uppdelning i två plan, uttrycket och innehållet; men de hänför sig mera till en filosofisk modellbildning, genom att negligera – eller i alla fall ta liten hänsyn till – solidariteten mellan planen och dennas effekter. Tre (eller fyra) av modellerna är verkanalytiska: Barthes modell; den (eller de) som härleder sig från Greimasskolan samt Saint-Martins modell. Groupe μ:s modell är däremot uteslutande verkklassifikatorisk. Ecos modell är till en början klart systemanalytisk, medan senare varianter tenderar mot verkklassifikationen och/eller verkanalysen.

Barthes och Eco: nivåer och särdrag

Barthes modell utgår från att bildens betydelser alltid är på något sätt avhängiga av en språklig text. Både bilden och det tillhörande språkfragmentet kan delas upp i två nivåer, den denotativa och den konnotativa.

Trots att Barthes hämtar termerna från lingvisten Hjelmslev tycks har bara använda dem korrekt ifråga om det språkliga exemplet. I själva verket verkar Barthes uppfatta denotationen som något slags mera "objektiv", allmänmänsklig betydelse, medan konnotationen är något mera "subjektivt" och specifikt för en given kultur. Men det finns ingen objektiv procedur för att upprätta någon gräns mellan två sådana skikt. Dessutom visar sig Barthes i sina analyser snarare sysselsätta sig med den avbildade världen än med bilden som sådan (jfr 4.1.1). I alla dessa avseenden fick Barthes en efterföljare i Louis Marin, och i mängder av reklamsemiotiker över hela världen.

Umberto Ecos (1968) första modell var i praktiken, trots författarens reservationer, direkt kalkerad på den strukturala lingvistiken. Bilden uppfattades som en ikonisk utsaga, dvs i någon mening ett fullständigt påstående eller en fullständig tanke, och kunde sedan delas upp i tecken, dvs relativt självständiga enheter med isolerade uttryck och innehåll. Vidare kunde åtminstone uttrycket delas vidare i små delar utan egen betydelse, som streck, kurvor, cirklar, osv. I en eller annan variant har modellen kommit till flitig användning. Eco skulle emellertid själv komma att inse att den var orimlig (jfr 3.1–2). På senare tid har också Eco, vid de få tillfällen han ännu ägnar sig åt bilder, använt sig av en helt annan modell. Den går ut på att klassificera de relationer som råder mellan uttryck och innehåll i bilden, och mellan olika element i den avbildade världen, med hjälp av en teckentaxonomi som utvecklar och förfinar Peirces uppdelning i ikoniska, indexikaliska och konventionella tecken.

Bildens dubbla betydelseskikt

Gemensam för Greimasskolan och Groupe μ är uppdelningen av bildens betydelser på två skikt: det ikoniska och det plastiska. Bildtecknet definieras här av att det har en överordnad *ikonisk* funktion, vilket innebär att tecknet bland annat också frammanar en illusionär upplevelse av en verklig (som tredimensionell uppfattad) varseblivningsscen.[7] I denna mening har många bilder i konstvetenskapens mening (t ex "abstrakta" eller "nonfigurativa" konstverk) ingen ikonisk funktion, men även de senare kan historiskt avledes av denna bildprototyp. Grundvalen för denna karaktäristik är utan tvivel Peirces definition av ikoniska tecken som tecken i vilka uttryck och innehåll sammanbindes av en likhetsrelation. Inom Greimasskolan har man emellertid tänjt begreppet så att det kommer att innebära enbart möjligheten att igenkänna det vardagliga och självklara, och i denna mening kan också litteraturen vara ikonisk. Avbildningsfunktionen

är emellertid ett särfall av den senare (vi igenkänner den vardagligt varseblivna verkligheten) och svarar uppenbarligen mot vad Groupe μ avser med termen.

För både Greimasskolan och Groupe μ har bildtecknet även en *plastisk* funktion. Denna avhänger av egenskaper som figurerna har reellt, i den mån de är tvådimensionella former på en plan yta. En cirkel eller allmänt rundad form kan t ex stå för mjukhet, en triangel eller rektangel för hårdhet (som i Lindekens experiment, jfr 3.3.1). Vissa former manifesterar diskontinuitet och andra är kontinuerliga, och dessa kan i sin tur i givna sammanhang bli bärare av skiftande innebörder.

Greimasskolan: binära kontraster som grund

Greimasskolans modell (nedan kallad G-modellen) är som nämnts verkanalytisk. I princip innebär den en tillämpning på bilder av samma modell som Greimas själv och hans många efterföljare har använt i analysen av litterära texter, myter, teaterpjäser, byggnadsverk, och mycket mera. I verkligheten använder sig emellertid företrädarna för bildanalysen inom Greimasskolan bara av vissa element ur denna omfattande arsenal av begrepp, och många av de senare uppträder bara så sporadiskt att de från systematisk synvinkel kan ignoreras.

I G-modellen uppdelas varje bild i två fält, vilket tycks ske i det plastiska skiktet, utan hänsyn tagen till den ikoniska teckenfunktionen. Det visar sig sedan att dessa fält åtskiljes av en serie binära (tvåledade) oppositioner eller kontraster, så att om ett av fälten domineras av runda former är det andra företrädesvis kantigt, och om ett fält har mest mörka färger är det de ljusa som är mest framträdande i det andra fältet. Långa serier av sådana binära oppositioner kan i regel uppställas.

Ibland befinner sig det ena fältet innanför det andra. Det kan då visa sig att det finns ytterligare ett fält inom det senare, som sedan innehåller ännu ett fält, och relationerna mellan de särdrag som präglar de respektive fälten kan vara sådana, att det andra fältet utifrån förhåller sig till det tredje, som det första förhåller sig till det andra, och så vidare. I andra fall ger en primär uppdelning skenbart fler fält än två, men det kan då visa sig att två av exempelvis tre fält har så många särdrag gemensamma, i förhållande till det tredje, att de från analytisk synpunkt kan betraktas som identiska.

Det förhållandet att ett fält förhåller sig till ett annat som det andra till det tredje, eller som det tredje till ett fjärde, är matematiskt sett en proportion. Lévi-Strauss har försökt visa att många myter djupast sett kan analyseras i denna form. Inom Greimasskolan har man inte bara hävdat att vissa

(eller möjligen alla) bilder är organiserade som sådana proportionaliteter, utan också att förhållandet mellan bildtecknets två skikt, det plastiska och det ikoniska, är av detta slag.

Denna version av G-modellen har framför allt använts av Jean-Marie Floch och dem som har inspireras av honom. Den andre mest kände företrädaren för bildsemiotiken i Greimasiansk tappning, Félix Thürlemann, använder sig i sina studier av några Kleebilder av en annan procedur. Medan Floch börjar från bildens totala plastiska yta och arbetar sig nedåt mot fälten och särdragen, så väljer Thürlemann att börja med de (relativt sett) yttersta elementen, nämligen de olika fristående, slutna formerna som uppträder i Kleebilden. Dessa uppställer han i tabeller indelade i kategorier efter hur mycket de liknar varandra, och tolkar sedan varje grupp kvasi-ikoniskt (som "träd", etc).

μ-modellen: norm och avvikelse

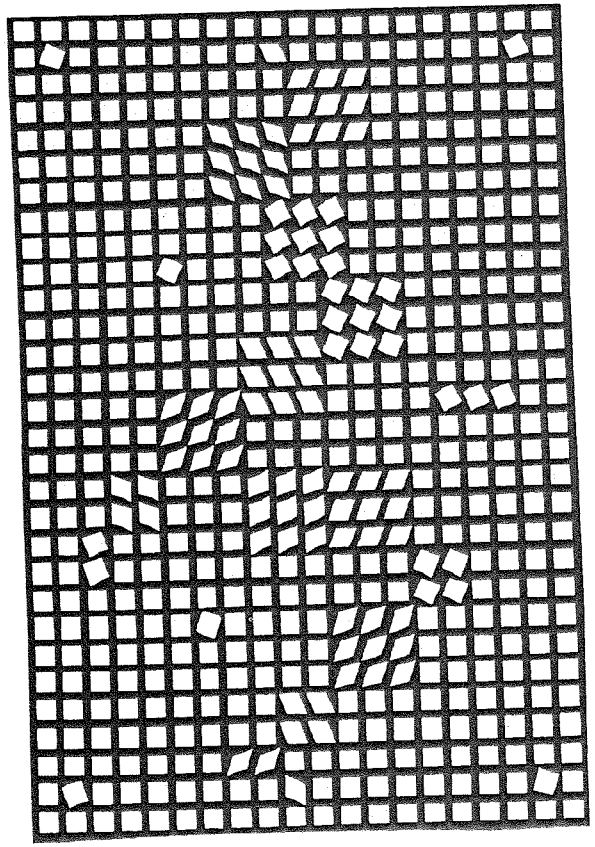
Groupe μ antar också att bilden har två skikt, ett ikoniskt och ett plastiskt. Med undantag för en tidig artikel (Groupe μ 1976) har de emellertid arbetat verkklassifikatoriskt. I övrigt utmärkes μ-modellen av att vara retorisk: den syftar till att beskriva avvikelserna från det "normala", det mest förväntade. Den har genomgått en rad förändringar under årens lopp.

Bilden tänkes bestå av två överlagrade tecken, ett ikoniskt och ett plastiskt, som båda har sina uttrycks- och innehållsplan, samtliga uppdelbara i form och materia. Med formen menas det knippe särdrag på endera planet som är nödvändigt för att det andra planet skall frammanas, dvs de särdrag som bildar grundvalen för solidariteten mellan planen; materien tycks däremot här stå för det som förmedlar särdragen, på uttrycksplanet t ex pigment på duk, utklippt papper, etc. Eftersom det är frågan om att upprätta en bildretorik är det avvikelserna från normen som är av intresse. Normen kan vara allmängiltig, dvs giltig i det samhälle som bilden skapas eller uppleves i. Å andra sidan kan normen också vara lokal, om bilden själv bygger upp denna för att sedan bryta mot den. Det senare förfarandet är typiskt för Vasarely (Figur 1.16).

Från plastiskt synpunkt är den normala bilden *isomateriell,* vilket betyder att den är gjord i en enda materia, t ex bara oljefärg, bara papper, osv; och *alloformell,* dvs den uppvisar skiftande former, inte bara en homogent färgad yta. Retoriska är då sådana bilder som avviker från denna norm genom att vara isoformella, t ex Vasarelys regelbundna följder av identiska figurer; de som tvärt emot normens föreskrifter är allomateriella, t ex Picassos *papiers collés;* och de som bryter mot normens båda principer,

genom att använda olika material för att skapa ett enhetligt intryck (jfr Groupe μ 1978a;1979).

Språkliga figurer måste antingen vara direkt närvarande i verket, som jämförelsen (t ex "jorden är (rund som) en apelsin"), eller inte givna direkt i verket utan i tolkarens kunskap, som metaforen (när "apelsin" genomgående används för "jorden" i en dikt). Bilden har fler dimensioner; dess rum är mera sammansatt. En enhet kan uppträda i en annan förväntad enhets ställe; delar av båda enheterna kan uppträda tillsammans; de båda enheterna kan förekomma på olika ställen i bilden; eller bara en enhet kan vara närvarande, så att den andra måste tillföras ur tolkares kunskap (se Groupe μ 1988;1989b).



Figur 1.16 Vasarely, "Tlinko-II"

Saint-Martins modell: topologiska relationer

Saint-Martins modell (hädanefter SM-modellen) utgår från en indelning av bilden i en rad "stora regioner", som sedan eventuellt kan delas vidare i underregioner. Dessutom indelas bilden godtyckligt i ett rutnät med 25 rutor. Regionerna undersökes sedan utifrån sin storlek, sina färgvariationer, de elementära former gränserna bildar (inklusive figur/grund), deras texturer, deras vektoralitet (orientering) och deras inplacering i planet (som innefattar när- resp. fjärrsyn, synvinkel och perspektivtyp), samt de topologiska och Gestaltmässiga relationerna mellan delarna. Det tycks som om den formaliserade delen av SM-modellen enbart angår det skikt som de andra modellerna betecknar som plastiskt; undantaget är perspektiven, som i denna tolkning har att göra både med ikoniska och plastiska aspekter.

Topologin är en del av matematiken som sysslar med elementära geometriska förhållanden som grannskap, inneslutande, ordning, o dyl. Sådana rumsliga förhållanden förblir identiska under det att ett gummistycke på vilket de har inristats töjes ut eller tryckes samman. Piaget har visat att dessa är det slags rumsliga relationer som barn först lär sig behärska, bland annat också att överföra till teckningar. I själva verket spelar topologiska relationer, särskilt inneslutning, en stor roll också i exempelvis Flochs analyser, men de är där ej explicit betecknade som sådana.

Sammanfattning

- Den "modell" som har använts av Barthes och hans efterföljare består av så vaga och motsägande termer att den inte kan överföras till en ny bild utom på ett helt godtyckligt sätt.
- Ecos ursprungliga modell bygger på total analogi med språklig betydelse. Hans senare försök med teckenfunktioner är mera lovande men förblir abstrakt.
- Både Greimasskolan och Groupe μ postulerar en skillnad mellan de betydelser bilden förmedlar i en illusionär varseblivningsscen och de som ligger förborgade i bilden som yta.
- Medan Greimasskolans modell förutsätter en fortskridande binär (tvåledad) uppdelning av bilden, tänker sig Groupe μ att bilden måste avvika på ett eller annat sätt från en förutgiven norm. Saint-Martin har betonat vikten av de topologiska relationerna i bildytan, dvs av sådana rumsliga förhållanden som förblir oförändrade under det att ett gummistycke på vilket de har inristats töjes ut eller tryckes samman.

2 Från doktrinen om tecknen till tecknens liv i samhället

Med en term övertagen från John Locke kallar Peirce semiotiken för "doktrinen om tecknen". Uttrycket antyder ett intresse för tecknen som sådana, deras abstrakta egenskaper och skiljaktigheter. För Saussure gällde det däremot att studera "tecknens liv i samhället". Denna fras förblev på det hela taget rent programmatisk i Saussures eget verk, men den har varit grundläggande för många av de sentida strömningar inom semiotiken som åberopar sig på honom.

Detta kapitel tillämpar båda dessa infallsvinklar på bilder. Efter en första sektion som är ägnad övergången från varseblivning till tecken (2.1) följer ett avsnitt om tecknets användning i kommunikation (2.2). Detta leder direkt över till vidare sociosemiotiska frågeställningar (2.3).

2.1 Tecken och betydelser i bilder

Om vi utgår ifrån att semiotiken är vetenskapen om tecknen, så är det en grundfråga för bildsemiotiken att avgöra om bilder är tecken; ett jakande svar på denna fråga är en förutsättning för att bildsemiotiken skall kunna existera. Bestämmer vi däremot semiotiken lite vidare till att vara vetenskapen om betydelserna, och antar vi att den senare också bland annat omfattar tecknen, så blir huvudfrågan om bilder kan sägas vara – eller helt eller delvis bestå av – betydelser av en eller annan typ. Men innan något kan sägas om vad tecknet är och om bilden är ett tecken, så måste vi gå något in på vad det innebär att fastställa begrepp.

2.1.1 Om bilden, äpplet och andra begrepp

Alla föremål vi någonsin påträffar i verkligheten är i en mening unika: undersökte vi dem tillräckligt noga, eller hade vi tillgång till andra observationsinstrument än våra sinnen och de medel som hitintills har uppfunnits för att förlänga de senare, så skulle vi till slut finna något avseende i vilket vart och ett av dess objekt skilde sig från alla de övriga. Detta gäller såväl om naturföremål å ena sidan, som om människor och av människor gjorda föremål å den andra: men såsom människor har vi tenderat att intressera oss mera för *det identiska* hos de förra och *det unika* hos de senare. Mer än äpplet skiljer sig från konstverket är det vårt vardagliga intresse för dem som är av olika slag.

Inte bara vårt språk, utan vår varseblivning och vårt tänkande, vilar på förutsättningen att tingen uppträder i kategorier. Genom själva användningen av ordet "bild" postulerar vi att det finns något gemensamt för de fenomen som vi tillämpar ordet på. Visserligen är det inte säkert att det finns en (eller flera) egenskap(er) som återfinnes i alla bilder. Kanske är bildbegreppet ett s k *familjebegrepp:* vad som sammanhåller en familj är ju att barnet liknar modern i vissa avseenden och fadern i andra, med den följden att både fadern och modern liknar barnet utan att likna varandra. På samma sätt kan vissa bilder ha några särdrag gemensamma, medan andra bilder liknar varandra på annat sätt.

Det kan också hända att dessa särdrag, istället för att bilda en oordnad kedja, är hierarkiskt organiserade, så att närvaron av vissa egenskaper eller ett visst antal egenskaper gör ett föremål till en mer *typisk* medlem av en kategori än vad de andra är; vi har då att göra med ett *prototypbegrepp*. En typisk fågel kan flyga, lägger ägg, är fjäderbeklädd, har vingar, bygger bo i träd, sjunger, etc, men en del medlemmar av fågelkategorin saknar några av dess egenskaper, t ex ankor, pingviner och strutsar. Likaså kan det finnas egenskaper som förekommer i typiska bilder, men som saknas i vissa föremål vi ändå skulle vilja beteckna med den termen.[1]

Många estetiker under 1900-talet har förkastat försöken att definiera konstverket, bilden, m m, inte bara därför att de förbinder dessa ansträngningar med jakten på en översinnlig essens, utan för att de tror att definitioner sätter upp gränser för nyskapande. Men de glömmer då att också konsten har en social "essens", vilken de själva förutsätter i användningen av termen "konst". På samma sätt är det med bildbegreppet som intresserar oss här. Socialt är detta fastlagt, även om det är föränderligt och skiftande som alla andra begrepp. Men vi har ingen direkt tillgång till begreppet. Vill vi veta vad som ligger i bildbegreppet så måste vi studera användningen: inte bara hur ordet "bild" användes, utan bildanvändningen som sådan.

I brist på omedelbara insikter i bildbegreppets innehåll kan vi gå tillväga på olika sätt. Vi kan studera en serie bilder och försöka komma fram till några generaliseringar om vad de har gemensamt. Eller vi kan utgå från de vardagsföreställningar vi har om bilder och genom en kritik av dessa försöka nå fram till mera giltiga insikter i bildernas natur. Inom bildsemiotiken har vissa problemställningar hitintills behandlats på det förra sättet, medan andra har angripits med den senare metoden. Det är oklart än så länge om frågorna i sig själva bara lånar sig till dessa metoder eller om fördelningen på problemområden uppkommit av en ren tillfällighet. I detta och nästa kapitel skall vi undersöka de frågor som bildsemiotiken (och före denna ibland filosofin) har närmat sig genom en kritik av våra vardagsföreställningar – eller, som vi har kallat det tidigare, på ett *systemanalytiskt* sätt (jfr 1.2.3).

2.1.2 Om användningen av fjädern för en höna

Till att börja med kan de vara lämpligt att utgå från att den typiska bilden är en *av-bild*. Trots den moderna konstens vittgående omdefinition av bildbegreppet bereder ett sådant antagande i själva verket inga problem. Konstvetare har kunnat hävda att kubismens konstnärliga landvinningar har lett till en uppbrytning av den traditionella, tredimensionella rumsuppfattningen hos den moderna människan. Men ett sådant påstående blir bara möjligt för den som glömmer att samtidigt som kubismen och konstens flesta andra ismer har underminerat renässansperspektivet och avbildningen i allmänhet, så har fotografiet blivit den dominerande bildtypen, och den som vi alla, inklusive konstupplevaren, allra mest konfronteras med i vår vardagsverklighet (jfr Ramírez 1981). I sin mest förekommande form bekräftar fotografiet centralperspektivet, mer än måleriet någonsin har gjort, därför att det tillämpar perspektivets principer fullt ut, utan att göra undantag för välbekanta föremål, som t ex cirkelformen, vilket däremot har varit målarens praxis.

Bilden som avbild bär på en betydelse: den bär budskap om den potentiella varseblivningsscen som den skenbart frammanar inför våra ögon.

Tecknet som ståndpunkt

Tecknet karaktäriseras traditionellt som "något som står för något annat" ("aliquid stat pro aliquo") – eller, med Roman Jakobsons omskrivning av den tidigare formeln, som en "hänvisning" ("renvoi") till något annat. Dessa bestämningar förblir dock alltför vaga för att kunna tjäna som kriterier på om något är tecken eller inte.

Hos filosofen Edmund Husserl och psykologen Jean Piaget kan man däremot finna några mera explicita kriterier på teckenkaraktären som väl låter sig kombineras (se Sonesson 1989a, I.2.5 och I.4.2). Enligt Husserl och hans efterföljare inom den fenomenologiska rörelsen består ett tecken av *två sammanfogade element, varav ett uppleves som direkt närvarande för medvetandet utan att vara dess tema, medan det andra elementet, som bara uppfattas som indirekt närvarande, är tematiserat,* dvs är det som intresset är inriktat på (se Husserl 1939; Luckman 1980). Piaget (1945; 1967; 1970) nöjer sig med att hävda, att för att något skall kunna bilda ett tecken, så måste *dess uttryck vara klart åtskilt från dess innehåll.*

Den genetiska psykologin, som grundlades av Piaget, utgår från att barnets utveckling till vuxen individ sker i enlighet med en serie stadier av ökande komplexitet, som följer varandra i fastlagd ordning men med flytande åldersgränser, oavsett kultur och individuella levnadsomständigheter. Mellan 18 månaders och 2 års ålder lär sig barnet behärska vad Piaget kallar *den semiotiska funktionen* (i de tidiga texterna den symboliska funktionen), vilket innebär att det nu kan imitera någon eller något utan att förebilden är närvarande vid samma tillfälle; att det lär sig tala; att det börjar göra teckningar; att det leker sådana lekar som "föreställer" andra skeenden hämtade från vardagsvärlden; och att det utvecklar förmågan att tänka i inre bilder och att minnas.[2]

På alla de ställen där Piaget talar om den semiotiska funktionen påpekar han att barnet givetvis är förmöget till betydelseupplevelser långt innan 18 månaders ålder: men vad det då uppfattar är "index" och "signaler", som inte förutsätter någon differentiering mellan tecknets två enheter. I de här fallet är uttrycket "objektivt" en del av det som det står för. När barnet t ex ser en utskjutande del av något i övrigt dolt föremål skymta fram över vaggan, så kan det mycket väl identifiera föremålet, om det tidigare har förvärvat erfarenheter av det. Uttryck och innehåll hänger här ihop. Annorlunda är det när barnet blivit förmöget att i sina lekar använda en sten för att beteckna sötsaker, för nu vet barnet mycket väl att stenen inte är en sötsak. Därmed förutsätter detta beteende "en differentiering, från subjektets egen synvinkel, mellan betecknande och betecknad".

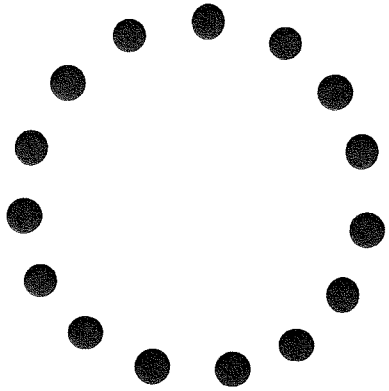
Men Piaget tycks själv förbise vikten av *subjektets synvinkel* i sitt resonemang. Istället för att använda en sten för att beteckna en sötsak kunde ju barnet i sina lekar göra bruk av en fjäder som representant för en höna. I så fall är uttrycket – fjädern "objektivt" sett en del av innehållet – hönan, men det hindrar inte att den förra, från barnets *subjektiva synvinkel,* klart hålles isär från den senare (och därmed blir ett index i semiotikens mening; jfr 3.1.1 och 3.3.2). På liknande sätt kunde man säga ifråga om avbildningar, att så länge djuret eller det lilla barnet uppfattar spegelbilden som en annan individ, har det inget bildseende; och det skulle inte heller de infödingsstammar ha som, enligt (tvivelaktiga) historier berättade av tidiga antropologer, behandlade fotografier av anhöriga som vore de verkliga människor.

Betydelser i varseblivningen

Å andra sidan uppfattar även den vuxne trädgrenen som skjuter ut ovanför trädgårdsmuren som en del av det träd han inte kan se, snarare än som ett tecken för det, precis som barnet gör med de bitar av föremål som skjuter ut över vaggans horisont. Det är bara på teatern – eller retrospektivt, när något i efterhand visar sig ha varit ett bedrägeri – som grenen kan differentieras från trädet och fungera som tecken för det.

Fallet med trädet är bara ett särskilt åskådligt exempel av vad som händer hela tiden i varseblivningen: att varseblivningsprocessen (mer eller mindre omedvetet) fyller ut luckorna i den information som rent fysiskt sett når sinnena. Även så långt våra ögon når ser vi inte allt: synbilden tonar ut vagt åt alla håll, men vad som bara finns antytt vid dess gränser kan preciseras om vi vänder på huvudet. Ett föremål som vi bara uppfattar i dess allmännaste utformning kan vi föra närmare till ögat för att undersöka dess detaljer. Och ett ting som vänder en eller ett par sidor till oss kan vi vrida på eller, om det är för stort, gå runt omkring, för att betrakta det från annat håll. Modern varseblivningspsykologi – och före denna, den fenomenologiska filosofin – uppfattar därför också *varseblivningen som en betydelseprocess.* Därmed inte sagt att den vilar på teckentolkning.

Snarare är det en fråga om att upprätta *sammanhang.* Gestaltpsykologerna menar t ex att vi tilldelar fysiskt isolerade stimuli en mening när vi uppfattar dem som formande en *gestalt.* Åtta punkter, organiserade på ett visst sätt, frammanar illusionen av en cirkel (Figur 2.1). Den cirkel vi ser, är som gestaltpsykologerna brukar säga, något mera än sina delar, nämligen de åtta punkterna. Sambandet tillkommer.



Figur 2.1 Exempel på Gestalt: punktmönstret ses som cirkel

Detta exempel är emellertid trots sin åskådlighet och sin skenbara enkelhet alldeles för komplicerat för våra nuvarande syften. Antag att vad vi har framför oss bara är *två* punkter (eller två likartade element vilka som helst), och att vi av någon anledning upplever dem som förbundna. I så fall är båda elementen *lika direkt givna* för oss; bara deras förbindelse är i någon mening indirekt närvarande. Såvida inga ytterligare faktorer är inblandade bör båda punkterna också vara lika *tematiska* för oss, dvs de är lika centrala för vårt intresse. Vi skall kalla detta för en *parassociation* eller helt enkelt för ett *varseblivningssamband.*

Har vi nu ofta sett dessa punkter, och vet vi att när en av dem framträder, så brukar den andra följa därefter, så kan vi, varje gång vi uppfattar två punkter, föreställa oss det tidigare ögonblick när bara en hade visat sig. På samma sätt kan vi, när vi konfronteras med en enda punkt, göra oss en föreställning om det påföljande ögonblick när två punkter kan uppfattas. I båda dess fall är en av punkterna *direkt närvarande* och den andra framträder *indirekt.* Beroende på vår inställning är *båda enheterna tematiserade eller bara den närvarande.* Vi har en *appresentation* men ännu inte ett tecken.

Sammanfattning

- Det typiska bildtecknet är en *avbild.* För att vara ett tecken måste det uppfylla de allmänna kriterierna på tecken.
- Den semiotiska funktionen, dvs tecknet, vilar, enligt Piaget, på en *differentiering* mellan två enheter, kallade uttryck och innehåll. Denna åtskillnad behöver dock bara föreligga *från subjektets synvinkel.*

- Enligt Husserl förutsätter tecknet en enhet som är *direkt given men ej tematiserad, uttrycket,* och en annan som är *tematiserad och indirekt given,* nämligen *innehållet.*
- Betydelse i allmännare mening är *samband.* Om båda enheterna är tematiska, är detta ett varseblivningssamband. Om en av enheterna är direkt given och den andra indirekt, men båda enheterna eller den närvarande är tematiserade, har vi en *appresentation* men ännu inget tecken.

2.1.3 Vedhuggarens väg från varseblivning till tecken

Låt oss betrakta ett mer verklighetsnära exempel. Antag att vi är ute och promenerar i skogen. Just när vi vänder runt en krök på skogsstigen får vi syn på en man som hugger ved: han håller precis yxan höjd över huvudet och måttar mot vedträet innan han hugger till (jfr Figur 2.2). Den beskrivna (och avbildade) scenen är här direkt given för oss och samtidigt tematiserad. Eftersom vi tidigare har bevittnat och kanske t o m själva utfört den handling han är i färd med, vet vi vad som skall komma: yxans fall nedåt mot trädstammen; och vi vet vad som har gått omedelbart före: lyftandet av yxan till måttpunkten över huvudet. Båda dessa faser är appresenterade för oss: indirekt närvarande men inte nödvändigtvis tematiserade. Eftersom yxans möte med stammen är det denna vardagliga handlingssekvens traditionellt syftar mot, dess höjdpunkt och mål, finns det all anledning att förmoda att vi, i det ögonblick vi vänder runt hörnet och får syn på vedhuggaren, uppfattar denna efterföljande fas som den mest tematiska delen av handlingssekvensen, näst den fas som vi direkt kan varsebli.

Figur 2.2 Vedhuggaren avbildad

Differentiering av uttryck och innehåll

Ändå är detta inte ett tecken, eftersom uttryck och innehåll inte är differentierade. Såsom Piaget använder den senare termen är den mångtydig; vi skall här skilja två innebörder. Vedhuggarens måttande med yxan *går omedelbart över* i själva huggandet; det finns inget brott i tidsflödet mellan dem. Och huggandet är en handling *av samma allmänna typ* som måttandet; de är i samma, verkliga eller abstrakta, rum. Vi kan ändra på båda dessa faktorer. Om vi ber vedhuggaren posera med yxan, så har vi, om också kanske bara för ett ögonblick, upphävt den tidsmässiga kontinuiteten: men ännu är den handlingsfas vedhuggaren utför av samma allmänna typ som den han skapar en föreställning om: en kroppslig aktivitet i det tredimensionella rummet. Ritar vi nu istället av eller fotograferar vedhuggaren i den handlingsfas han utför när vi kommer runt kröken, så har vi åstadkommit ett uttryck som är dubbelt differentierat från det motsvarande innehållet. Ingen möjlig tidsmässig kontinuitet råder mellan den på papperet fasthållna fasen och den som är indirekt given. Linjerna eller ytorna på papperets tvådimensionella yta är av en helt annan "natur", vad vi än menar med det, än den kroppsliga aktiviteten i den verkliga världen.

Teckningen av vedhuggaren (Figur 2.2) är emellertid i första hand ett tecken för den fas av vedhuggningen som den avbildar. I och med att handlingen har blivit bild är också denna fas indirekt given, tematiserad, diskontinuerlig i förhållande till den verkliga vedhuggarfasen, och av en annan "natur". Det är bara i en sekundär mening som också den efterföljande fasen betecknas i bilden, och detta fungerar här eftersom bilden har gripit in i skeendet i fasen som alldeles föregår höjdpunkten: yxans möte med trädstammen.[3] Det är förstås möjligt att hitta andra indirekt givna betydelser i bilden: de liggande stammarna visande tillbaka på en gång växande träd, den stam vedhuggaren måttat mot uppfattad som effekt av den planta den en gång vara, osv. Men allt detta är mycket mera indirekt givet.

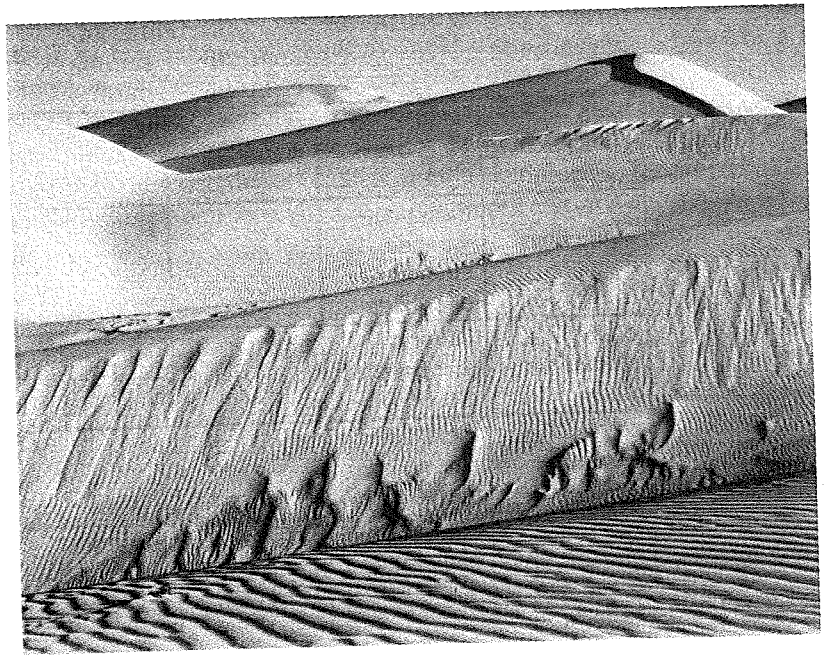
Gränsfall av teckenfunktionen

I andra fall är det bara rent konventionellt som bilder visar på mera indirekta betydelser än dem de avbildar. Det välkända vägmärket som betyder "vägarbete" visar en man som gräver; men i trafikmärkeskoden står detta för både det arbetaren gör före och det han gör efter grävandet, och i själva verket för alla andra aktiviteter han utför på vägen. I andra fall är emellertid det skeende eller det föremål bilden visar för vardaglig uppfattning så

obetydligt, att något som i bilden är dubbelt indirekt givet tycks vara mest tematiserat. En bild som visar urgröpningen i madrassen efter en kropp som just vilat i sängen tycks direkt tematisera liggandet snarare än urgröpningarna. En bild av sanddyner tycks omedelbart frammana vinden. Detta kan förstås förändras om vi betraktar bilden med en viss inställning, t ex en estetisk sådan.

Betraktar vi en bild från en rent estetiskt synpunkt, så kan omvändningen av den normala teckenrelationen gå i motsatt riktning. I Westons fotografier av sanddynerna vid Oceano (t ex Figur 2.3), kan dynerna förefalla vara sig själva nog; de ger i alla fall inte vika för vinden och naturens krafter. Men så som de fotograferats bildar dynerna en serie över varandra lagrade fält med olika texturer, som delar upp fotots tvådimensionella yta. Bildens uttrycksplan blir i det estetiska tecknet inte bara mest direkt givet utan också mest tematiserat.

En bild kan också komma att användas i en ren referensakt (ostensiv definition). På fågelburen sitter t ex en teckning med namn under. Namnet refererar till teckningen, som i sin tur refererar vidare till den verkliga



Figur 2.3 Eduard Weston, "Sanddyner vid Oceano"

fågeln i buren. Börjar vi läsningen från detta håll, så måste vi säga att vad som är mest indirekt givet och mest tematiserat är fågeln själv. Samtidigt är dock fågeln direkt närvarande för vår varseblivning. Och det är just för att det tecknade uttrycket för fågeln och den verkliga fågeln befinner sig i en verklig närhetsassociation (indexikalitet), som fågelbildens innehåll (och därigenom namnet) kan projiceras från den ena till den andra.

Vi har sett att ett prototypiskt tecken är uppbyggt av två element, kallade uttryck och innehåll, varav det ena är direkt givet men inte tematiserat, medan det andra är tematiserat men bara indirekt närvarande, och att dessa enheter i förhållande till varandra är diskontinuerliga och av olika natur. Samtidigt har vi sett att det finns en mängd övergångsformer (och säkerligen fler än de här nämnda) mellan prototypiska tecken och andra betydelser (Jfr Figur 2.4).

	direkt närvarande	**tematiserad**	**differentierad kontinuerlig**	**differentierad samma natur**
(par)association (varseblivnings-samband)	båda elementen	båda elementen	ja	ja
(par)appresentation	ett av elementen	direkt närvarande element eller båda	ja	ja
prototypiskt tecken	ett av elementen	indirekt närvarande element	nej	nej
estetisk funktion/ konnotation	ett av elementen	mest direkt närvarande element	nej	nej
ostensiv definition	båda elementen, en också indirekt	ena av de båda relata	ja, som kontext betraktad	beroende på omständigheter

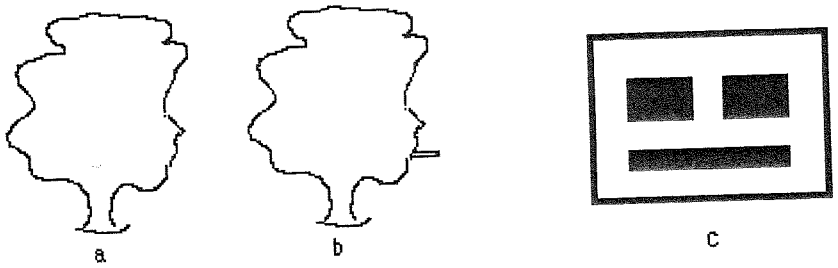
Figur 2.4 Prototypiska tecken och andra betydelser

Tvivel om bildens teckenkaraktär

Så långt har vi försökt visa att bilder verkligen är ett slags tecken. En anledning till att bildsemiotiken måste befatta sig med betydelser som inte är tecken är förstås förekomsten av så många övergångsformer. En annan anledning är, som vi skall se längre fram, att bilder i hög grad består av betydelser som i sig själva inte är tecken (se 3.3). Innan vi går vidare kan det dock vara skäl att fråga sig varför bildens teckenkaraktär så ofta har ifrågasatts.

Det finns en god anledning att ha tvivel om bildens teckenkaraktär: fastän bildens uttryck och innehåll är diskontinuerliga i förhållande till varandra, både för att de inte kan gå över i varandra och är av olika natur, så är de för varseblivningen förknippade på ett speciellt intimt sätt. Figur 2.5a–b kan uppfattas som ett träd eller som en huvudprofil: men när vi väl har identifierat det som en bild av ett huvud kan vi genast ge detaljerade uppgifter om formen och storleken på hakan, näsan, pannan, osv. Trots sin påtagliga fyrkantighet, vilken inte är en egenskap hos verkliga ansikten, uppfattas Figur 2.5c lätt som ett ansikte. Men det är ett ansikte utan öron, och det är möjligt att peka ut var i ansiktet, dvs i uttrycket, som öronen fattas. Med andra ord: enskilda delar av uttrycket är bärare av enskilda delar av betydelsen, och bitar av innehållet som saknas i uttrycket kan inskrivas i ett bestämt läge *inom* uttrycket (jfr 3.2.3).

Det är av helt andra skäl som en del semiotiker, bl a Eco och Greimas, har förnekat att bilden är ett tecken. Eco (1976) hävdar att bilden (och sedermera alla betydelser) istället är en teckenprocess, för att förhållandet mellan uttryck och innehåll kan vara komplicerat, för att olika betydelse-



Figur 2.5 Träd (a) som blir huvudprofil med cigarrett (b) från psykologen Gregory. Fyrkantigt ansikte (c)

relationer kan råda mellan samma uttryck och innehåll på en gång (jfr diskussionen av ikonicitet och konventionalitet i "Las Meninas", i 1.1.3), och för att en bild kan överföra betydelser motsvarande hela verbala texter snarare än ett ord; men inget av detta tycks strida mot teckenbegreppet, åtminstone som det har preciserats i föregående avsnitt (i 2.1). För Greimasskolan är problemet delvis samma: teckendefinitionen kan hindra tillgången till de mindre enheter som bygger upp tecknet och undersökningen av korrelationen mellan tecknets plan (Se Greimas & Courtés 1979; 1986). Men inget av detta ligger i teckenbegreppet som vi har fasthållit det ovan: invändningarna ifrågasätter inte att det finns en *enhet som är direkt given* men *ej tematiserad* som är *förbunden* med, men *dubbelt differentierad* från, en annan *enhet* som är *tematiserad och indirekt given.*

Sammanfattning

- Differentieringen mellan uttryck och innehåll kan vara av åtminstone två slag: de *kan inte övergå i varandra* i tiden eller rummet; och de *uppfattas inte som* hörande till *samma allmänna kategori* av upplevda fenomen.
- De olika kriterierna avgränsar en rad fenomen som ligger mellan det prototypiska tecknet och ett rent varseblivningssamband: ostensiv definition, estetiskt funktion, m m.
- Bilden tycks uppfylla alla teckenkriterier, men i en annan mening är differentieringen mellan uttryck och innehåll inte fullständig: *varje del av innehållet har sin bestämda plats i uttrycket.* Andra vanliga invändningar mot bildens teckenkaraktär drabbar emellertid inte de uppställda teckenkriterierna.

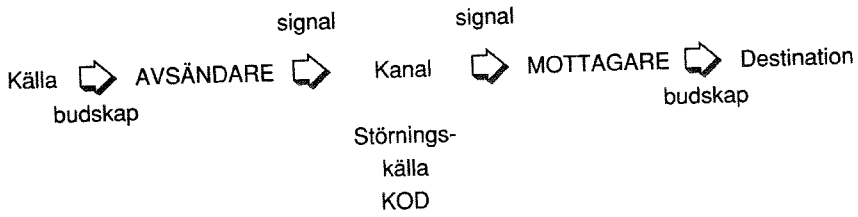
2.2 Bilden som kommunikation och kommunikativ akt

Bilder, har vi sagt, är tecken. Men tecken används att kommunicera med, och kommunikation är en på en gång social och psykologisk process. Tanken att tecken är något man kommunicerar med och att kommunikationen förutsätter tecken har lett åt två håll inom semiotiken. För en del har själva *betydelseöverföringen* varit det väsentliga; andra har betonat *sändarens handling* i sändningsögonblicket.

De som har betonat tankeinnehållens *förflyttning* från en individ till en annan har gjort bruk av en mer eller mindre modifierad variant av den modell som upprättats inom den matematiska informationsteorin. Det gäller t ex Eco och Jakobson, samt italienska och ryska semiotiker i allmänhet. För andra är istället det väsentliga i kommunikationen *beslutet fattat av en individ vid en viss tidpunkt* att låta en annan person ta del av någon information han är i besittning av. Här är det *avsiktligheten* som är avgörande. Men det finns också en *i tiden befintlig akt* i och med vilken individen gör bruk av tecknet. Denna tanke återfinnes hos den s k funktionalistiska skolan i semiotiken men kan också hämta inspiration från talaktsanalysen i filosofin.

2.2.1 Kommunikation som informationsutbyte

Vi skall i det följande betrakta dessa modeller och undersöka varför de är problematiska, särskilt vad gäller bildkommunikation. I nästa avsnitt skall vi se att det finns vissa utvidgningar av framför allt kommunikationsmodellen som har tillfört värdefulla element till förståelsen av kommunikationen, och att vissa tidigare modeller med en annorlunda terminologi bättre tycks göra reda för teckenutbytet.



Figur 2.6 Kommunikationsmodell i informationsteorin

Informationsteorins kommunikationsmodell (Figur 2.6) upprättades ursprungligen för att beskriva radiovågornas eller telegrafsignalernas väg från en *sändare* till en *mottagare.* Sändaren överför, medelst en *kod* ett *meddelande* kommande från en *informationskälla* i en *signal,* som utsättes för *brus* i en *kanal. Mottagaren* gör bruk av samma kod för att överföra meddelandet till *destinationen. Kanalen* är rent konkret luften signalerna färdades genom. *Koden* är reglerna för överförandet av givna, t ex språk-

liga betydelser, i morsesignaler eller dylikt. *Bruset* är sådan oönskad påverkan på kanalen som sänker signalernas uppfattbarhet. I informationsteorin är man intresserad av att mäta hur pass väl information kan överföras under brus med hjälp av mer eller mindre antal signaler i koden.

Lingvister och andra semiotiker har ofta använt sig av denna modell för att beskriva vanligt samtal eller annan betydelseöverföring. Härvid uppstod åtminstone två väsentliga förändringar i modellen. Koden var i informationsteorin en uppsättning uttryck, t ex de korta och långa ljuden i Morsekoden, som vid överförandet skulle ersätta de normala uttrycken, t ex språkljud eller bokstäver. Nu kom den att uppfattas som ett teckenförråd, dvs som bestående av uttryck och innehåll förenade till tecken och av reglerna för tecknens kombination. Koden blir synonym med *(språk) systemet.* Sändaren och mottagaren, som i den ursprungliga modellen var teknisk apparatur, kom att sammanfalla med informationskällan och destinationen, och dessa båda identifierades med personer.[4]

Med eller utan dessa förändringar är modellen förmodligen inte särskilt lämpad för den uppgift den fått sig tilldelad. Den har också utsatts för en hel del kritik. Man har påpekat att "sändare" och "mottagare" inte kan förutsättas ha en gemensam "kod" (där alla tre termerna har den nya innebörden), utan på sin höjd två repertoarer av tecken som delvis överlappar (Moles och Lotman; jfr 2.3.4). Det har också sagts att förutsättningen att det finns någonting (en tanke, en föreställning) som föregår teckengivningen och som kan "översättas" i tecken är felaktig; betydelsen blir till först i teckengivningsakten (Bachtin/Volochinov; Derrida). Det är emellertid när modellen flyttas över på andra än rent språkliga fenomen som den framstår som särskilt betänklig.

Sammanfattning

- I kommunikationsprocessen kan man antingen betona tankeinnehållens *förflyttning* från en individ till en annan eller *beslutet fattat av en individ vid en viss tidpunkt* att låta en annan person ta del av någon information han är i besittning av.
- Informationsteorins kommunikationsmodell har använts för den förra uppgiften, med hjälp av en serie omtolkningar. Dess generella antaganden framstår emellertid som problematiska; därtill uppkommer särskilda svårigheter i bildkommunikationens fall.

2.2.2 Kommunikation och cirkulation. De stora världsutbytena

Enligt Lévi-Strauss och Roman Jakobson finns det tre världsomfattande cirkulationsserier i världen: av ord, av pengar (och varor), och av kvinnor. Det mera förvånande inslaget i denna lista, kvinnocirkulationen, måste förstås mot bakgrunden av Lévi-Strauss tidigare analyser av släktskapsrelationer i "primitiva" samhällen, där kvinnor utbytes mellan stammarna, ofta i mycket komplexa cirkulära förlopp (A ger till B som ger till C... som ger till A). Däremot förefaller en sådan beskrivning godtycklig ifråga om moderna samhällsbildningar.

Invändningar mot cirkulationsmodellen

All cirkulation är, som Dan Sperber (1982) framhåller, inte kommunikation. Medan det är en konstitutiv faktor för släktskapssystemet att det sätter kvinnor i cirkulation, är detta, enligt Sperber, en mera tillfällig egenskap hos språket, som främst är en repertoar av tillgängliga budskap. När information cirkulerar så uppnås till slut ett stadium där vi alla har del av den; men byter man bort en kvinna eller säljer en häst så förlorar man dem. Vidare överför språk betydelser genom en "kod", dvs genom korrelationen av uttryck och innehåll i språksystemet; men om kvinnor är budskap, så är det enbart genom att uppmärksamheten riktas mot dem i utbytet.

Alla dess invändningar är inte lika tungt vägande, eller ens helt sanna. Även om lingvistiken tenderar att betona språket som en repertoar av möjligheter ("langue", "competence"), så är ett språk vars enheter inte "cirkulerar" i någon mening (eller som aldrig har cirkulerat) inte ett språk i vanlig bemärkelse (Latinet och många andra, ofta aldrig uppteckna de språk är *döda* språk, för att de inte längre cirkulerar). Sperber tycks också mena, att inte all cirkulation är kommunikation, för i det senare fallet måste det som cirkulerar vid cirkulationens avslutning befinna sig hos alla deltagarna. Men även om vi ignorerar kommunikation i betydelsen transport (med tåg, bil, etc), där det som cirkulerar inte finns kvar vid utgångspunkten vid cirkulationens slut (utom vid återresa, men då har ännu en transport skett), så tycks det också finnas fall, när det som cirkulerar är information, men inget finns kvar vid utgångspunkten (jfr Figur 2.7 och Sonesson 1987a).

Cirkulationen av kvinnor och pengar förutsätter en dubbel förflyttning av enheter, från en plats till en annan och omvänt; varken den materiella transporten eller språket har några sådana förutsättningar. Men all cirkula-

tion av betydelser är inte av samma slag som verbalspråkets. Om jag gör en teckning, som jag inte kopierar eller på annat sätt reproducerar, och jag sänder denna teckning som ett meddelande till någon, kan jag visserligen under en viss tid komma ihåg vagt vad jag tecknade, men jag har inte tillgång till den fullständiga information, som mottagaren av teckningen har. Teckensystem, som innehåller flera "replika" för varje "typ" tillåter däremot ett bevarande av den ivägskickade informationen vid källan.[5] I språket finns det bara ett ord "det", man vi har tillgång till hur många replika som helst av ordet. På samma sätt finns det i regel många vykort med identiska motiv kvar hos tidningsförsäljaren där jag valde det kort jag skickade iväg. Men detta gäller inte alltid. Om jag skickar iväg ett vykort, och sedan själv förflyttar mig ifrån det ställe där den repertoar av vykortstyper finns tillgänglig, ur vilken jag har valt en replika, så kan jag inte bevara den information som jag har sänt iväg.

	Lägen för förflyttning A B	Slutläge:	Flera B (slutlägen)	Mottagarens förflyttning B A
transport	a ➡ a	a vid B, inget vid A	nej	—
utbyte (av kvinnor, varor, etc.)	a ➡ a, b ⬅ b	a vid B och b vid A	nej	—
språk	a ➡ a	a vid A och B	möjligt	—
vykort	a ➡ a,	a vid B (ibland också vid A)	nej	—
tv-bild, filmbild	a ➡ $a^{1.}$ ...b^{n}	$a^{1.}$ ...b^{n} vid $A^{1.}$ ...B^{n} (vanligen vid A)	ja	film (och i viss mån tv): b ⬅ b
reklampelare	a ➡ $a^{1.}$ ...b^{n}	$a^{1.}$ ...b^{n} vid $A^{1.}$ ...B^{n}	ja	b ⬅ b
muralmålning	—	a vid A	nej	b ⬅ b

Figur 2.7 Kommunikation och cirkulation

Bildutbytets säregenheter

Vykortet är trots allt ett slag av bildkommunikation som fungerar ganska likt den språkliga: precis som texten på dess baksida färdas bilden från sändare till mottagare, efter ett i tiden inskrivet beslut från sändarens sida. TV-bilden överbringas på ett liknande sätt, men når flera mottagare samtidigt. Ändå avviker TV-bilden, och i än högre grad filmbilden, från den tänkta modellen genom att kommunikationsakten inte kan fullbordas utan att mottagaren också företar en förflyttning: i TV:s fall till TV-apparaten, för filmens del till biosalongen.

I detta fall sker kommunikationsakten samtidigt för alla mottagare (om vi bara räknar med en filmföreställning); men affischen på reklampelaren realiserar sin uppgift ett oräknerligt antal gånger, varje gång en mottagare närmar sig den. Å andra sidan äger dock alla dessa fullbordanden av kommunikationsakten rum under ett begränsat tidsutrymme, dvs medan reklamkampanjen pågår; och affischen tillryggalägger för egen del en stor del av förflyttningen i rummet för att nå sin mottagare, eftersom reklampelare placeras på ställen där folk ofta brukar passera. I båda dessa avseenden är muralmålningen eller altartavlan annorlunda: de befinner sig i princip för evigt på sin plats, och det åvilar helt och hållet den potentielle mottagaren att fullborda kommunikationsakten genom att söka upp dem.

I själva verket är det väsentligt för orden (trots Sperbers motsatta påstående) att vara i cirkulation. Likaså måste pengar, för att fungera som sådana, cirkulera. Både kvinnan och varan sättes i cirkulation för att, väl framkomna, fylla andra funktioner: men ett ord har ingen användning när det inte längre cirkulerar. Det moderna kapitalistiska samhället tenderar förvisso att göra varornas cirkulerande till självändamål; men att kvinnans betydelse någonsin skulle ha varit uttömd i och med hennes utbyte är osannolikt redan av biologiska skäl.[6]

Även om ordens funktion är att cirkulera, som vi påpekade ovan, så föregår deras betydelser kommunikationen; de är, som Sperber säger, definierade i "koden". Kvinnan skulle däremot, enligt Sperber, få sin mening genom att bli centrum för uppmärksamheten (ett slags *identitetstecken;* jfr 3.1.4 och 5.1.7). Frågan är om det inte snarare än kvinnan är själva kvinnoutbytet som fungerar som budskap mellan stammarna: om fredliga avsikter, vilja till samarbete, osv. Den senare betydelsen, till skillnad från kvinnans egen, är helt uttömd i och med cirkulationen och skapas enbart i denna.

Semiotiker har tvistat över om bilders betydelser liknar den hos ord eller den hos kvinnor (eller kvinnoutbyte): om de får betydelser ur en "kod" eller genom att uppvisas för vad de är. Visserligen finns det, på en given utsändningsort vid ett visst tillfälle, bara en begränsad repertoar av vykort, dvs en "kod", ur vilken man kan välja sitt budskap; men det är också möjligt att helt på egen hand rita sin bild. På sextiotalet trodde en del semiotiker att bilden kunde reduceras till ett mindre antal enheter i kombination; men även om en sådan tanke numera får ett visst stöd från varseblivnings-

psykologin, så är dessa enheter, som vi längre fram skall se (i 3.2), inte av det slag att de kan listas i en "kod". Ändå tycks bildens mening föregå kommunikationsakten, och inte genereras ur själva cirkulationen, som i fallet med kvinnoutbytet och pengarna.

Sammanfattning

- De tre stora utbytesprocesserna, av ord, varor och kvinnor, som enligt Lévi-Strauss och Jakobson genomkorsar världen, är på många sätt väldigt olika. Bildkommunikation är en utbytesform som skiljer sig från dem alla.
- I bildkommunikationens fall går informationen (eller dess precisa form) i regel förlorad vid utgångspunkten efter kommunikationsakten. Ändå genereras betydelsen inte, som vid kvinnoutbytet, ur själva utbytesakten, utan tycks föregå denna.

2.2.3 Kommunikationsmodellens startpunkt: beslutet att sända

Så långt har vi betraktat kommunikationsmodellen som helhet, med betoning på den *förflyttning* i (det verkliga eller begreppsliga) rummet som den förutsätter. Det framgår klart att modellen inte lämpar sig särskilt väl för att göra reda för bildbetydelser. Men just genom jämförelserna med modellen har vi förvärvat nya insikter i bildens och bildkategoriernas särart.

I det följande skall vi koncentrera oss på kommunikationsmodellens startpunkt: "sändaren", eller, i den ursprungliga modellens mera differentierade terminologi, på övergången från informationskällan till sändaren. Detta innebär att teckengivningen (ofta kallad *utsägelsen*) inplaceras i *tiden:* det finns ett visst ögonblick före vilket tecknet inte finns till. Detta skall inte förväxlas med tecknets tillblivelse såsom artefakt: tecknet gives (utsäges) när man från ståndet tar den replika av en förut existerande vykortstyp som man skall skicka iväg. En ytterligare förutsättning, enligt vissa semiotiker, är att teckengivningen föregås av ett beslut från subjektets sida: kommunikationsakten är *avsiktlig*.

Något om tecknets naturhistoria

Alldeles som den semiotiska funktionen växer fram ontogenetiskt hos barnet, så uppkommer den fylogenetiskt i utvecklingskedjan från amöban till människan. En del betydelser (som Günter Bentele 1984 kallar "signaler") överför bara information om sig själva; de är, med andra ord, inte differentierade i Piagets mening (jfr 2.1). Andra, som Bentele döper till "märken" ("Anzeichen"), bär på information om föremål skilda från dem själva. Men bara en del "märken", nämligen de som har producerats avsiktligt, är enligt Benteles terminologi tecken ("Zeichen"). Intressant nog känner sig Bentele emellertid föranledd att införa ett mellanting mellan tecken och märken som han kallar för "för-tecken".

Till och med i de encelliga djurens värld finns det "märken". För toffeldjuren står t ex kolsyra i ett avgränsat vattenområde för närvaron av en bakteriesvärm. Men varken syran eller bakterierna avser att sända budskap till toffeldjuret. Med hjälp av ett betydligt vidare teckenbegrepp kunde den amerikanske zoosemiotikern Thomas Sebeok identifiera åtskilliga tecken hos både lägre och högre djur, bl a också bildliknande ("ikoniska") sådan. Till de senare kan räknas de fenomen som är kända under namnet "mimetism": med andra ord, sådana kroppsformer och beteenden som gör att en djurart i vissa avseenden liknar en annan. Den biologiska effekten av denna mimetism kan vara att få djurartens fiender att förväxla djuret med ett farligare eller mindre välsmakande djur; eller den kan genom likheter med en annan arts sexualpartner provocera ett symbiosförhållande som leder till utväxling av vissa substanser. Enligt Bentele är detta inte tecken. I den mån mimetismen är en "följd av organismens existens" kan den på sin höjd vara ett "organismiskt märke". Även om betydelsen inte har framskapats avsiktligt av organismen, så är den emellertid ett "för-tecken", om den fylogenetiskt har utbildats för att tjäna som kommunikation.

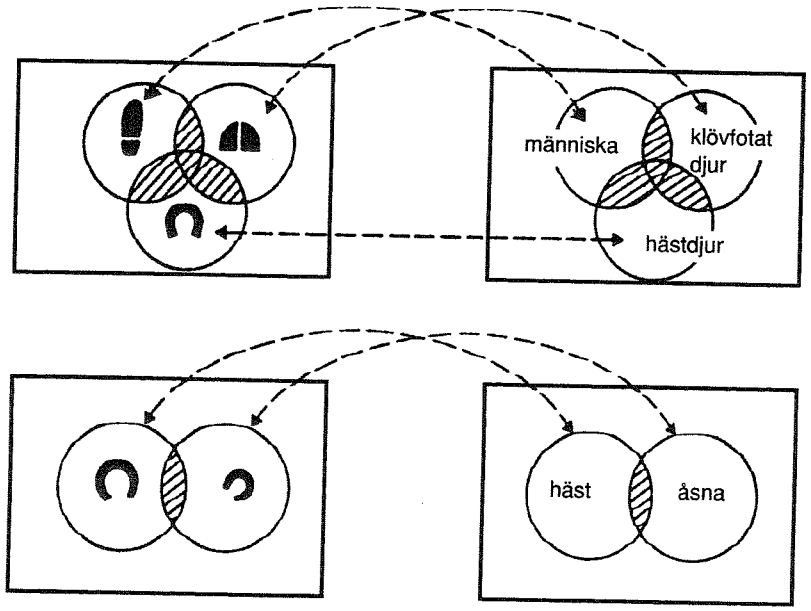
Från vår synpunkt sett skulle vi kunna säga att det organismiska märket inte är något tecken, för att det inte är föremål för någon kommunikationsakt; eller, om man så vill, för att kommunikationsakten äger rum oupphörligt, så länge djuret är till. I det senare fallet finns det däremot en i tiden avgränsad teckengivningsakt; men djuret har ingen möjlighet att välja om det skall utföra akten eller ej, eftersom denna är nedärvd inom arten.

Avsikt och alternativ i teckengivningen

Den funktionalistiska skolan inom semiotiken, vars främste representant är Luis Prieto (1966; 1975a,b), betonar just valmöjligheten som en förutsätt-

ning för den "semiska akten" (Se också Krampen 1979 och Hervey 1982). Detta har en dubbel innebörd. Om ett uttryck till oss överför information om ett innehåll, så beror det på att det står i motsättning till en uppsättning alternativa uttryck, korrelerade med andra innehåll (dvs det finns ett paradigm; jfr 1.1.3). I denna mening förutsätter också *information* som ännu inte är kommunikation *förekomsten av valmöjligheter*. I den semiska akten, dvs kommunikationen, uppträder emellertid valmöjligheten en andra gång. *Kommunikation* har vi nämligen först när "sändaren" till "mottagaren" överför ett budskap om att han har för avsikt att meddela någonting, dvs *att han har gjort ett val.*

Vi tänker oss (med Prieto) att vi befinner oss i ett landskap som vi väl känner till. På marken upptäcker vi några fotspår. Vi är inte på Robinson Crusoes öde ö, så detta är i och för sig inte så sensationellt. Men låt oss säga att spåren inte är av mänskliga fötter. Eftersom det bara finns en bonde i trakten som har något djur, och detta är en häst, så behöver vi inte undersöka spåren ytterligare för att identifiera den som lämnat avtrycken (vi bortser här från möjliga besök från andra trakter eller från yttre rymden, som båda är mindre sannolika). Finns det flera bönder i trakten som har



Figur 2.8 Paradigm av djurspår a) människa vs klövfotat djur (t ex ko) vs hästdjur; b) häst vs åsna (efter Hervey 1982)

hästar, förfogar vi däremot inte över några möjligheter att avgöra vilken av dem som har fört sin häst förbi den plats där vi befinner oss. Om vi vet att det finns en bonde som har en häst och en annan som har en ko, måste vi undersöka spårens form närmare innan vi kan fälla ett avgörande (jfr Figur 2.8). Och om istället en bonde är ägare till en åsna och en annan till en häst, så är det ytterligare ett drag hos spåret som blir relevant, nämligen dess storlek.

Våra möjligheter att tolka spåret som ett uttryck för ett visst djurs (tidigare) närvaro på platsen är beroende av våra kunskaper om de möjliga innehållen, dvs vilka djur som kan tänkas ha varit närvarande där. *Uppsättningen möjliga uttryck är avhängig av uppsättningen möjliga innehåll* (jfr 1.2.3). Uttryckt i Prietos termer råder det ett ömsesidigt beroendeförhållande mellan det indikativa universum och det indikerade. Detta visar sig t ex i att storleken på spåren, dvs ett drag hos uttrycken, bara blir intressant, när vi vet att denna egenskap kan skilja innehåll åt.

Varken hästen, kon eller åsnan har här avsett att meddela oss något. Spåren är en sidoeffekt av den väg som djuret – eller i förekommande fall dess ryttare – har valt att slå in på. Givetvis kan någon ha styrt djuret på denna väg i avsikt att förleda oss på något sätt. Men inte heller i detta senare fall har vi, enligt Prieto, en kommunikativ akt, eftersom denna förutsätter att det är "sändarens" avsikt att vi skall igenkänna hans avsikt att meddela oss någonting. En kommunikativ akt bär således på en dubbel information: om att "avsändaren" avser meddela oss något; och vad detta är.

Spår, språk och bilder

Det verbala språket är ett typiskt fall av ett system som tillåter fullföljandet av kommunikativa akter, i den dubbla meningen att det förutsätter förekomsten av en serie alternativ (ett paradigm), och att det överbringar en information om att valet bland dessa alternativ gjorts med avsikt. Bland Prietos exempel finns annars också en rad visuella betydelsesystem: trafikljusets växling mellan rött, gult och grönt exempelvis. Prietos dubbla villkor tycks också uppfyllas av ett antal visuella betydelsesystem som har en viss, om också rudimentär bildkaraktär. De är tillämpliga på avsändandet av ett vykort till en vän, särskilt om vännen redan vet ungefär vilka vykort som finns att välja mellan på avsändningsorten. Eller på framvisande i vissa kortspel av ett spelkort man har förvärvat. Ett klarare fall är myndigheternas val av vägmärke att placera vid en viss punkt på vägen, taget ur den vägmärkesuppsättning som står till deras disposition. Ett mera reduce-

rat system utgöres av de figurer på insidan av många klädesplagg som anger de sätt på vilka de bör behandlas vid tvätt, strykning, m m (jfr 3.2.2).

När det gäller bilder av annat slag, som tidningars nyhetsfoton, konstverk, m m, så finns det inte på samma sätt en given uppsättning alternativa uttryck och innehåll de kan jämföras med. Det är dock tänkbart (och i många fall säkert) att en del bildelement som de innehåller kan ingå i sådana alternativset. Däremot kan man förvänta sig att själva avsiktskriteriet (på en generell nivå) inte skall vålla några problem ifråga om bilder, om vi bortser från fall av biologiskt bestämd mimetism.

Hästspåret är (bland annat också) ett slags mycket schematisk bild av hästens hov eller hästsko. Men den resulterar inte ur en kommunikativ akt. Att göra avtryck i sanden var inte en avsikt hos hästen och/eller ryttaren; men denna process är en nödvändig följd av deras avsikt att förflytta sig framåt. I denna mening är avtrycket i sanden en mera avsiktligt producerad bild än de fuktfläckar som Leonardo iakttog på muren och som han rådde sina målarkolleger att betrakta såsom vore de bilder.

Talakter och bildakter

Det är vanskligt att avgöra om något har gjorts med avsikt eller ej – eller med vilken grad av avsiktlighet en akt har utförts. Många semiotiker, som t ex Greimas och hans efterföljare, har därför helt förkastat avsiktligheten som ett kriterium för att skilja (kommunikativa) tecken från andra betydelser. Till skillnad från många andra, bland annat sina föregångare inom funktionalistisk semiotik, betonar Prieto mindre avsikten än *budskapet om avsikten* som en del av den semiotiska akten. Men han tycks föga medveten om skillnaden.

Inom den s k talaktsfilosofin, såsom denna har tillämpats på språket, har man gått betydligt längre i formulerandet av avsikter till avsikter till avsikter att kommunicera. Kjørup (1968a,b; 1985) lägger emellertid med sin användning av talaktsanalysen på bildkommunikation tyngdpunkten på en annan aspekt: att bildanvändningen kan *tillföra* bilden betydelser som inte finns inbyggda i bilden som sådan. Att akten kunde generera betydelse tycks inte ha föresvävat Prieto. För honom är akten bara till för att placera betydelsen i tiden och göra ett subjekt ansvarigt för den.

Utsägelsen av satsen "jag kommer imorgon" kan, alltefter omständigheterna, ge upphov till ett löfte, en hotelse, en varning, eller bara en beskrivning. Inget i satsen som sådan ger uttryck för denna skillnad (utom om man säger "jag lovar att komma imorgon", osv). På samma sätt, menar Kjørup, kan en bild användas i olika bildbrukarakter: för att informera, för

att satirisera, för att varna, osv. I vad mån en och samma bild verkligen lånar sig till likgiltigt vilken användning återstår ännu att undersöka. Men det är inte sant att sådana användningar aldrig får sitt uttryck i bildens egen organisation: en karikatyr, exempelvis, som användes för att satirisera, har alldeles särskilda uttrycksformer.

Vi har betraktat kommunikationen från dess utgångsända: "sändarens" beslut att sätta bilden i cirkulation och övergången till aktens utförande. I vissa fall kan vi urskilja möjligheten till ett val bland en uppsättning andra möjliga bildtecken; i många andra fall finns det däremot ingen självklar sådan repertoar, åtminstone inte om vi betraktar bilderna som helheter. Vissa bildliknande betydelser tycks inte förutsätta något beslut om att meddela dem till andra: det gäller exempelvis mimetism och fotspår. I de flesta fall tycks bilder emellertid vara tecken som på ett självklart sätt bär bud om sin egen avsiktlighet. I praktiken är det emellertid alltid svårt att avgöra om något utförts med avsikt eller ej. Och vid närmare påseende tycks det finns många grader mellan fullständig avsiktlighet och dess frånvaro.

Sammanfattning

- Avsändarakten (utsägelsen) placerar tecknet *i tiden*. Den tycks också förutsätta en *avsiktlighet*, ett beslut att sända, från subjektets sida. Men avsiktligheten är problematisk, dels för att vi inte har någon direkt tillgång till andras avsikter, och dels för att den tycks finnas i många former och grader.
- Hos djur finns inga riktiga tecken, eftersom avsiktligheten är tvivelaktig. En viktigare gräns går mot lägre djur, som har betydelseöverföringen inbyggd i kroppen eller genetiskt nedärvd, vilket innebär att de, i det första fallet, *hela sitt liv utför* betydelseakten, eller, i det andra, att de *inte kan välja att inte utföra akten*.
- Förekomsten av *alternativ* till den överförda betydelsen definierar, för den funktionalistiska skolan, förekomsten av *information*. Den senare blir till *kommunikation* om också *avsikten att överföra informationen förmedlas*.
- Bildmeddelandets avsiktlighet är i de flesta fall otvivelaktig. Däremot står den övervägande delen av alla *bilder inte* i motsättning till några klart utformade *alternativa betydelser*. Delar av bilder kan dock tillhöra alternativset.

2.3 Bildens funktioner, normer och värden

Det återstår nu för oss att betrakta kommunikationen från "mottagarens" synpunkt. Detta gör vi bäst genom att gripa tillbaka på en helt annan modell, som utvecklades av Pragstrukturalisterna under 30- och 40-talen, särskilt då av Jan Mukařovský och hans närmaste medarbetare.[7] Det finns tillräckliga likheter mellan de två modellerna för att Roman Jakobson med framgång skulle kunna föra över insikter utvecklade inom ramen för Pragteorin till den under senare tid mer prestigeladdade kommunikationsmodellen. Ändå skiljer sig Pragskolans modell i åtminstone två fundamentala avseenden från denna. "Normen" träder i "kodens" ställe. Och hela förloppet är mera inriktat på "mottagaren", nu uppfattad som "den varseblivande".

2.3.1 Pragskolans lära om struktur och funktion

Innan vi kan gå att undersöka mottagarperspektivets vikt i Pragmodellen, är det väsentligt att lära känna de mera allmänna principerna för Pragskolans teori, såsom de utformats på en gång för fonologin (vetenskapen om språkets ljudsida) och för studiet av konstarterna. Här är det begreppen *struktur, funktion* och *dominant* som är grundläggande.

Struktur och funktion

Företrädare för Pragskolan har beskrivit sin egen inriktning både som strukturalism och som funktionalism. Begreppen struktur och funktion är, som vi skall se, nära förknippade. I likhet med alla strukturalistiska riktningar utgår Pragskolan från att verkligheten är uppbyggd av strukturer. Med en struktur kan man mena *en helhet vars element är inbördes beroende.*[8] Detta innebär att *alla relationer mellan element i en helhet förmedlas över helheten; och att de relationer som ett element i en struktur upprättar med element utanför denna måste gå över de respektive helheterna.* Det kan inte finnas någon enkel påverkan eller annan förbindelse från element till element.

Samtidigt är emellertid strukturen ett relativt begrepp. *Det som är element i en struktur kan också vara en struktur i förhållande till sina delar; och varje struktur kan vara element i en större, överordnad struktur.*

Mukařovský har utrett detta förhållande för konstverkets del. Betraktat för sig självt är konstverket en struktur. Samtidigt består det av många mindre strukturer, som är delar i verkets helhet. Å andra sidan ingår verket i större strukturer, som en viss genre, en konstnärlig riktning, en viss konstnärs produktion; dessa i sin tur hör till en viss konstart, t ex bildkonsten; bildkonsten hör till kultursfären; och kultursfären ingår, tillsammans med andra "räckor", i samhället. Från inneslutande till inneslutna strukturer och omvänt går ett utbyte, en påverkan som aldrig är direkt, utan tar omvägen över respektive helheter. När samhället påverkar konsten (och omvänt) så sker det därför alltid under de förutsättningar som bestäms av den konstnärliga strukturen (respektive samhällsstrukturen). Historien utspelar sig som en förskjutning i och mellan strukturerna.

En funktion är ett elements plats i förhållande till en större helhet i vilken den ingår, betraktad från elementets synvinkel. [9] Det förhållande som råder mellan ett element i en struktur, och den struktur som den, på en eller annan nivå, ingår i är alltså funktionellt. Vi kan fråga efter kommunikationens funktioner genom att placera in de element som ingår i akten av informationsutbytet i den allmänna kommunikationssituationen; eller, på en högre nivå, i det sociala livet, samhället, historien, arternas utveckling, osv. Pragskolan, och speciellt Mukařovský, betonade dock att alla naturvuxna fenomen innehar en mångfald funktioner samtidigt: det råder *polyfunktionalitet*. Denna tanke framlade Mukařovský bland annat i en tidig kritik (på slutet av 30-talet) av funktionalismen såsom en riktning inom arkitekturen (tillgänglig i Mukařovský 1977 och 1986). Till skillnad från vad funktionalisternas "boendemaskin" förutsatte tjänar ett rum flera syften samtidigt. En verklig funktionalism skulle ta hänsyn till denna mångfald av syften (se 5.1.8).

Dominanten i strukturerna

Begreppet *dominant* kan karaktärisera strukturer men det har främst kommit att användas i diskussionen av funktioner. Använder vi ett dominantbegrepp för att beskriva några fenomen, så antar vi att de är i besittning av precis samma egenskaper, men att de egenskaper som tar överhanden i ena fallet är underordnade i det andra.[10] Om flera fenomen uppfyller samma funktioner, så kan de inte desto mindre skilja sig åt i att en funktion dominerar i ett fall, andra funktioner i de andra. Det var förmodligen Roman Jakobson som först (under sin ryska tid och sedan mer systematiskt på 30-talet) använde detta begrepp för att beskriva särarten hos poetiskt språk: visserligen finns alla språkets funktioner bevarade i poesin, men

inriktningen på tecknet självt dominerar över de andra (tillgänglig i Jakobson 1973: 145ff).

Dominanten är emellertid inte bara *det centrala elementet* i den struktur det dominerar. Den *reglerar, bestämmer och omvandlar de övriga elementen och garanterar därmed strukturens inre sammanhang*. I poesin är alla de element som tjänar andra funktioner, enligt Jakobsons uppfattning, underordnade den poetiska funktionen. De övriga elementen i strukturen fortbestår därmed på den dominanta funktionens villkor (jfr 5.1.4).

Sammanfattning

- Pragskolans modell, såsom den har utvecklats av Jan Mukařovský, betonar mottagaren-varseblivarens roll i kommunikationen. Normbegreppet tar kodbegreppets plats.
- En struktur är *en helhet vars element är inbördes beroende*. Alla relationer *mellan strukturens element och med element i andra strukturer* måste därmed *förmedlas över helheten*. Det kan inte finnas någon enkel påverkan eller annan förbindelse från element till element.
- Strukturen ett relativt begrepp. *Det som är element i en struktur kan också vara en struktur i förhållande till sina delar; och varje struktur kan vara element i en större, överordnad struktur.*
- En funktion är *ett elements plats i förhållande till en större helhet i vilken den ingår, betraktad från elementets synvinkel*. Alla element kan förmodas ha många funktioner. De är *polyfunktionella*.
- Det element, den struktur eller funktion som inte bara är *central* i helheten utan *reglerar, bestämmer och omvandlar de övriga elementen och garanterar sammanhanget i helheten*, kallas för *dominanten*.

2.3.2 Kommunikationen och dess funktioner

Den ursprungliga frågan, som Pragskolan ärvde från de ryska formalisterna, gällde vilka funktioner som framför allt verbalspråket kunde uppfylla. Formalisterna skilde från början mellan s k *praktiskt* och *poetiskt* språk, där tonvikten i det senare fallet, på ett "onaturligt" sätt, vändes bort från det tecknet handlade om till tecknet självt.

Redan under sin ryska period hävdade Roman Jakobson att den poetiska funktionen, dvs betoningen av tecknet självt (som han ofta kallar "budskapet", fast termen skall inbegripa både uttryck och innehåll), var något helt annat än den emotiva funktionen, dvs betoningen av talarens

känslor. Annars finner denna tredelning av funktionerna ett klarare och mera allmängiltigt uttryck hos Mukařovský, som skiljer *referentiell, emotiv* och *estetisk* funktion. (Till dessa "semiotiska" funktioner kommer de "omedelbara"; jfr 5.1.4 och 5.2.4). Han kunde nu också anknyta till den österrikiske psykologen Karl Bühlers (1934) s k Organon-modell över språkfunktionerna, den första explicita kommunikationsmodellen, som inbegriper tre grundläggande element, nämligen talaren, lyssnaren och referenten (det som man talar om; jfr 1.1.3). Beroende på om ett tecken är övervägande inriktat på ett av dessa element tänkes det uppfylla en *uttrycks-, appell-* eller *framställningsfunktion*.

Trots Mukařovskýs referenser till Bühler är det emellertid bara två av deras funktioner som är desamma: Bühler har ingen funktion i vilken tecknets tingkaraktär betonas (Mukařovskýs estetiska funktion); och Mukařovský tar inte upp funktionen med inriktning på mottagaren (Bühlers appellfunktion; i språket t ex imperativen).

Jakobsons kommunikationsmodell

Dominantbegreppet är grundläggande för Jakobsons (1963) sena syntes av de olika funktionsteorierna, som har varit oerhört inflytelserik i all senare semiotik. Fastän det saknas en direkt hänvisning till den matematiska informationsteorin i Jakobsons text, är det uppenbart från terminologin, att det är denna som är syntesens förutsättning. Det finns nu, enligt Jakobson, sex faktorer som är konstitutiva för varje kommunikationsakt: *sändaren* (som svarar mot sändaren och kommunikationskällan i informationsteorin), *mottagaren* (som förenar mottagaren och destinationen), själva *budskapet* (dvs tecknet med uttryck och innehåll, på sätt och viss signalen), *kontexten* (som inte förekommer tidigare), *kontakten* (som saknar motsvarighet, men som är det som bruset inverkar menligt på), och slutligen *koden* (här i betydelsen "system").

Figur 2.9 Jakobsons modell över kommunikationsfunktioner

Medan alla dessa element måste vara närvarande vid varje kommunikationsakt, kan dock sådana akter skilja sig från varandra, genom att olika element göres till dominanta över de andra (jfr Figur 2.9). Allt efter vilket element som betonas uppfylles sålunda följande funktioner (i samma ordning som ovan): den *emotiva* (som hos Bühler och Mukařovský), den *konativa* (Bühlers apellfunktion), den *poetiska* (Mukařovskýs estetiska), den *referentiella* (den självklara funktionen som många tar för den enda), den *fatiska* (här lånar Jakobson från antropologen Malinowski, som använder termen för att beskriva skapandet av en viss stämning i en grupp, men för Jakobson innebär den upprätthållandet av kontakt i kanalen) och slutligen den *metalingvistiska* (som är logikens term för ett språk som användes för att tala om ett annat språk).

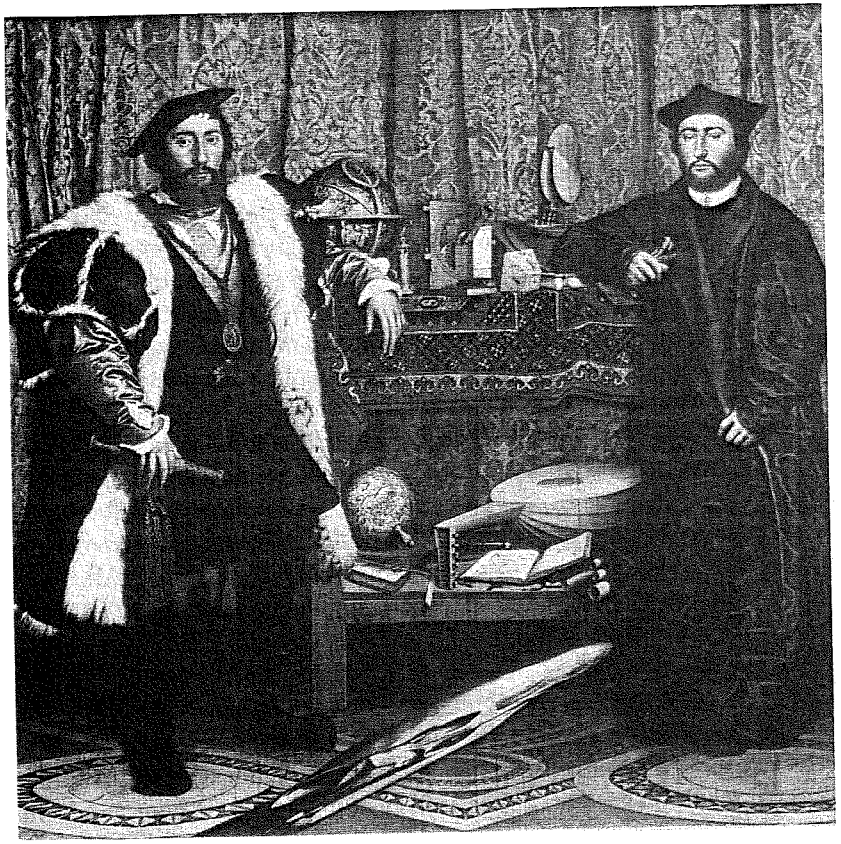
Funktioner i bildkommunikationen

Innan vi går att fråga oss om alla dessa funktioner är relevanta också vid bildkommunikation, och om det finns bilder där de är dominanta, måste vi ha klart för oss vad det egentligen är som skiljer funktionerna. Grundantagandet är att den funktion som dominerar vid vanlig, vardaglig kommunikation är den referentiella, och att denna går ut på att överföra en information från en person till en annan genom att beteckna en referent (som inte behöver vara ett yttre objekt, utan primärt alltid är ett medvetandeinnehåll). Enbart att talaren talar om sig själv, sina känslor och upplevelser medför inte att hans uttalande förverkligar en emotiv funktion. Ett självporträtt har inte som sådant den emotiva funktionen som dominant. Här har vi helt enkelt *referenser* till en person, som råkar vara identisk med budskapets framställare. Velázquez bild av Velázquez (Figur 1.1) är inte mera "emotiv", i denna mening, än Picassos (Figur 1.2). Det måste finnas någon skillnad i den semiotiska aktens sätt att fungera. Annars kunde vi lika gärna införa en funktion för myggutpekande, osv i all oändlighet.

Det måste vara *såsom element* i kommunikationssituationen, alltså *i den roll det uppfyller i kommunikationsakten, som elementet betonas,* om det skall kunna bli till meddelandets dominant.

I det verbala språket förverkligar t ex ordet "jag" en *emotiv* funktion, i Jakobsons mening, eftersom själva uttalandet av ordet avgör vem det gäller; termen är alltså inte underkastad vanliga regler för referentens bestämning i kontexten. Imperativen kan sägas förverkliga en *konativ* funktion, eftersom den tilltalade här inte direkt utpekas utan förutsättes närvarande genom utsägelseakten.

Det verkar vara möjligt att hitta något liknande i bilder. Det vanliga centralperspektivet föreskriver betraktaren en ideal position från vilken bilden bör upplevas. En verklig betraktare behöver inte alls befinna sig i denna position: den är icke desto mindre markerad i bildtecknet. Ett sätt att betona denna *konativa* funktion är det anamorfa perspektivet. Det tvingar nämligen betraktaren att inta en position i förhållande till bilden som bryter mot konventionen för hur bilder vanligen betraktas, inte framför utan nästan parallellt med bildytan. Ett välkänt exempel är Holbeins "Ambassadörerna" (Figur 2.10), där dödskallen bara kan iakttagas från denna vinkel. Genom att placera betraktaren i positionen av motiv för den tavla som målas i bilden och identifiera honom med kungen och drottningen i spegeln uppfyller "Las Meninas" (Figur 1.1) en konativ funktion.



Figur 2.10 Hans Holbein, "Ambassadörer"

Perspektivet kan samtidigt ha en *emotiv* funktion. Det har det i fotografiet, där det är ett tämligen direkt "avtryck" av kamerans position och linsens egenskaper (jfr 5.1.1). Men det har det också i en bild utförd efter renässansperspektivets regler, så länge detta innebär att det avbildade tänkes sett av målaren (jfr 1.1.1). För att en bild skall ge uttryck för en metalingvistisk eller, bättre uttryckt, *metasemiotisk* funktion, räcker det inte med att den avbildar en annan bild: som sådant är inte ordet "språk" i någon intressant bemärkelse metalingvistiskt. Men vissa av Magrittes målningar som behandlar förhållandet mellan bilden och det avbildade kan uppfattas som metasemiotiska. Velázquez "Las Meninas" kan onekligen sägas vara metasemiotisk om den duk som där ses bakifrån är "Las Meninas" själv: den kan också sägas vara det på grund av dess betoning (över den konativa funktionen) av sin egen varseblivningssituation. Någon självständig fatisk funktion verkar svår att urskilja; vi har ju sett ovan att bilder gör bruk av många olika kanaler. Den poetiska eller estetiska funktionen är däremot ymnigt förekommande, inte bara i konstbilder (jfr 5.1.4).[11]

Talet om kommunikationens olika funktioner tycks förutsätta ett subjekt bakom det som kommuniceras som med detta har för avsikt, inte bara att kommunicera, men att få det kommunicerade uppfattat på ett visst sätt. Men både Jakobson och Mukařovský har ofta tagit som exempel satser, i vilka olika egenskaper framträder, allt eftersom vi väljer att tilldela dem en eller annan funktion. *Det tycks vara "mottagaren" som tillför tecknets dess avsikter!* Med andra ord: vi behöver inte vänta på att Duchamp skall ställa ut en urinoar som konstverk: vi kan vid närmsta offentliga toalett pröva på att betrakta en sådan estetiskt. Detta behöver dock inte betyda att det råder ett totalt godtycke: i själva verket räcker det med att vi vet med vilket slags semiotiskt fenomen vi har att göra för att vi med stor chans att träffa rätt skall kunna tillskriva det en viss typ av avsiktlighet. När Mukařovský insisterar på att konstverket är ett tecken, så är det bl a också dess sociala karaktär han vill betona.

Sammanfattning

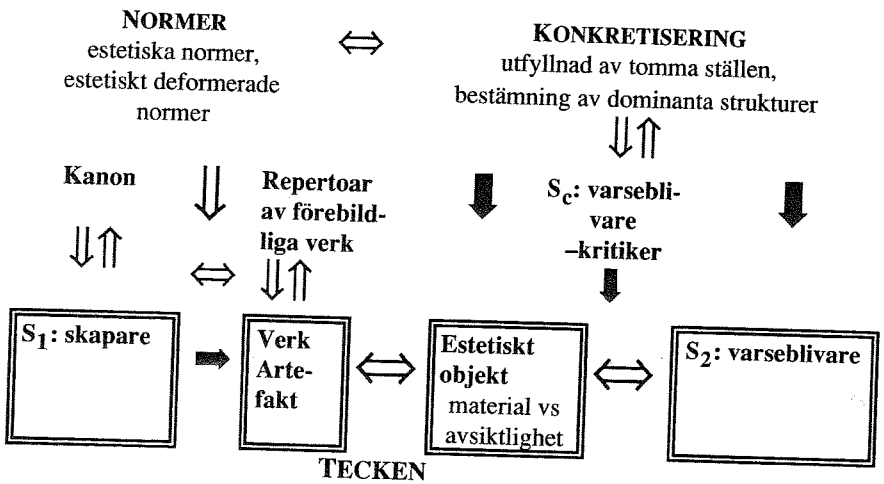
- Ur en kombination av formalisternas distinktion mellan praktiskt och poetiskt språk och informationsteorins kommunikationsmodell utvecklar Roman Jakobson sin teori om de sex funktionerna. Dessa uppstår genom att ett av kommunikationssituationens element betonas, dvs blir till *dominant*.

- Det måste vara *såsom element* i kommunikationssituationen, alltså *i den roll det uppfyller i kommunikationsakten, som elementet betonas,* om det skall kunna bli till meddelandets dominant. Med en mindre strikt definition kan det finnas ett oändligt antal funktioner.
- Bilder betonar ofta konativa, emotiva, metasemiotiska och estetiska funktioner. Det är emellertid inte säkert att uppsättningen av element i den hävdvunna modellen över kommunikationssituationen är adekvat för bildkommunikationen.
- Kommunikationsaktens funktion tycks förutsätta ett subjekt som bestämmer vilken funktion som skall dominera meddelandet – med andra ord, ett subjekt med en *avsikt*. Pragskolan tenderar dock att betona *mottagarens sätt att uppfatta* aktens funktion. Denna uppfattning är inte godtycklig: i de flesta fall bygger mottagarens val på socialt föreskriven förväntan.

2.3.3 Pragmodellen för verkets varseblivning

Mukařovskýs modell behandlar teckens tolkning snarare än kommunikation i ovan anförda bemärkelse: konstverkets konkretiserande till estetiskt objekt. Den omfattar förstås hela kommunikationsförloppet, men till skillnad från andra modeller över kommunikationen uppehåller den sig särskilt vid de instanser genom vars förmedling budskapet blir till upplevelse.

Vi skall här försöka generalisera modellen i möjligaste mån från konstverket till verk i allmänhet, alltså artefakter som inte nödvändigtvis har konstnärliga pretentioner. Ett visst stöd för en sådan generalisering finns i Mukařovskýs egen beskrivning av konstverket som tecken; och hans påpekande att den estetiska funktionen, den estetiska normen och det estetiska värdet har uppgifter att fylla utanför konstens domäner. De flesta av Mukařovskýs arbeten behandlar dock litteratur; bara i ett fåtal, mera abstrakt hållna uppsatser går han in på de s k bildande konsterna (Till skillnad från informationsteorin och Jakobson har han inte själv åstadkommit någon schematisk översikt. Figur 2.11 är min rekonstruktion).



Figur 2.11 Schematisk framställning av Pragskolans modell (Fyllda pilar står för direkt påverkan; ihåliga pilar anger ett mera komplext utbytesförhållande)

Verk, värde och subjekt

Vad som här närmast motsvarar den konkreta kommunikationsprocessen är de fyra nedre boxarna som sammanbindes av pilar; allt det övriga har, mer eller mindre, att göra med instanser som motsvarar kommunikationsmodellens "kod" eller "system". Det är på mottagarsidan som det mera komplexa utbytet sker: i varseblivningen omvandlas verket till ett estetiskt objekt, eller mera allmänt till ett varseblivningsobjekt, som bygges upp på grundval av förutsättningar som inte enbart är givna i verket självt. Verket som sådant är ett tecken; det ingår i det kollektiva medvetandet. Dess förvandling till varseblivningsobjekt följer emellertid inte heller rent individuella banor.

Både skaparen och varseblivaren är, för Mukařovský, subjekt, tomma platser i en process som kan intas av olika individer. Positionerna är utbytbara: målaren som stiger tillbaka för att uppskatta effekten av det penseldrag han just dragit blir, enligt Mukařovský, för ett ögonblick verkets varseblivare. Här förebådar Mukařovský tankar som kommit fram i den senare semiotiken hos Foucault, Barthes och deras efterföljare, men utan något av de senares extremism. Han är beredd att inrymma individens betydelse i sammanhanget, om också bara för att hävda att denne är en

produkt av biologin och samhället, som båda är generiska faktorer och bara kombinerade ger upphov till någon individualitet. Istället för att göra subjekten till passiva undersåtar i systemet tilldelar Mukařovský såväl skapare som varseblivare verksamma roller: varseblivaren frambringar varseblivningsobjektet, såsom skaparen skapar verket.

Normbegreppet i Pragskolan

Skaparens skapande av verket är underkastat en *norm*. Det är främst underkastat en estetisk norm, men också andra normer (etiska, intellektuella, rent sociala, osv) inkorporeras i det. De senare normerna framstår emellertid som deformerade, i det de underordnas den estetiska normens syften (dvs den estetiska funktionen, inriktningen på tecknet självt), som fungerar som *dominant*. Den estetiska normen konkretiseras på åtminstone två sätt: som en *kanon*, dvs en uppsättning (ofta implicita) regler för hur verk skall göras; och som en *repertoar av förebildliga verk*. Normer existerar, enligt Mukařovský, i det kollektiva medvetandet: de har en tvingande karaktär för medlemmarna i kollektivet. Det betyder inte att en individ inte kan göra uppror mot kollektivets norm: men detta sker då just *mot denna norm* och medför postulerandet av en annan norm. Det estetiska värdet uppfattar Mukařovský på liknande sätt: det är ett individuellt omdöme, men medför ansvar gentemot kollektivet. [12]

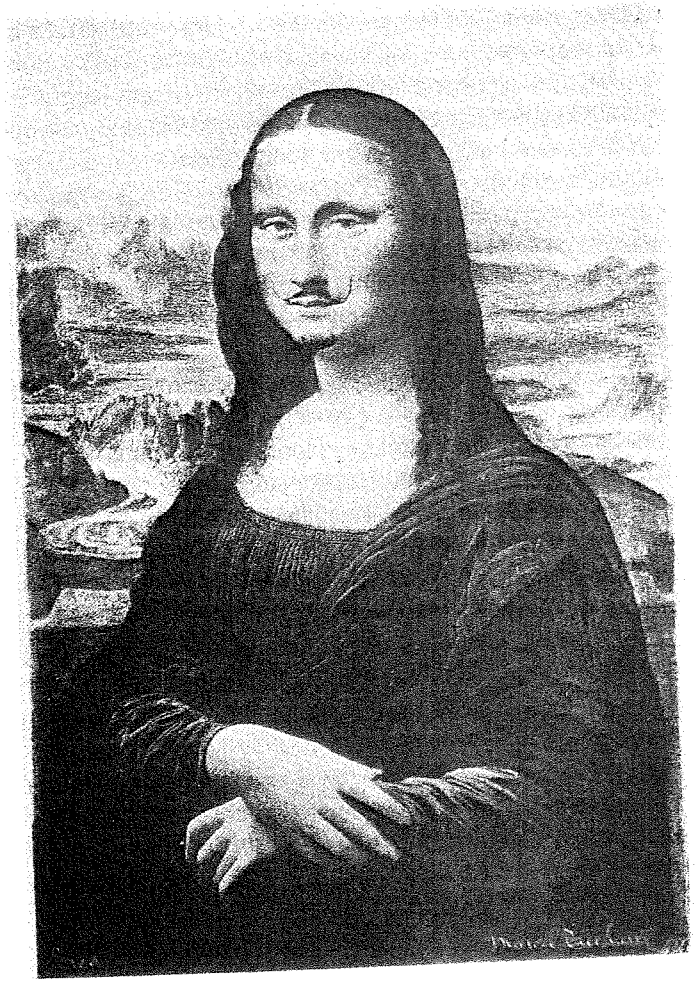
Mot den ena extremen övergår normen i skriven lag; åt den andra förvandlas den till blott en orienteringspunkt. Den estetiska normen skiljer sig från de övriga genom att den inom sin speciella domän, konsten, inte upprätthålles utan tvärtom hela tiden överskrides. Här upptar Mukařovský uppenbarligen de ryska formalisternas tidigare formulerade tanke på konsten som ett ständigt överskridande, en *avautomatisering* av såväl vardagslivets som den omedelbart föregående konstens för-givet-taganden (se 5.1.4). Trots detta kan normen bestå, enligt Mukařovský, eftersom den estetiska funktionen och det estetiska värdet har en tillämplighet som går vida utöver konsten. Utan att vara dominant är den estetiska funktionen närvarande i ceremonier, riter och politiska manifestationer, liksom i samband med uppfyllandet av andra funktioner, som exempelvis uppfostran, ätande, erotik och arbete. Här lever den estetiska normen vidare utan att ifrågasättas. Konstens uppgift är alltså att driva normutvecklingen vidare, medan mera vardagliga områden, där estetiken har en roll att spela, fungerar som stabiliserande faktorer.

Anslutande reflektioner över Mona Lisas mustascher

Illustrationer till dessa begrepp är lätta att finna. Leonardos "Mona Lisa" har varit ett förebildligt verk under en lång period av konstens historia, och är det fortfarande för den estetiska norm som råder utanför konsten – eller åtminstone för en av dess varianter. När dadaisten Marcel Duchamp ritade en mustasch och ett pipskägg på en reproduktion av "Mona Lisa" reagerade han på ett av normen inte föreskrivet sätt på ett förebildligt verk; därmed kom han att så småningom, åtminstone i vissa kretsar, modifiera normen. För våra samtida "postmodernister" har däremot Duchamps Mona Lisa-pastisch "L.H.O.O.Q." (Figur 2.12) kommit att bli förebildlig. Tillsammans med andra verk av Duchamp har den därmed genererat en kanon för hur (en variant av samtida) konstverk skall se ut. En sådan beskrivning går mot många postmodernisters självförståelse; men från Pragmodellens synpunkt undgår ingen riktning att ha sin kanon och sina förebilder.[13]

Kanonbegreppet går betydligt vidare. Under en lång tid av konstens historia skulle ett bildkonstverk nödvändigtvis frammana en illusion av en i verkligheten varseblivbar scen. Detta var fallet i den västerländska kulturen, men inte i den muslimska, där ornamentet var det centrala. Den i västerlandet förekommande ornamenteringen föll innanför kanon för andra genrer än konsten. Från renässansen till förra sekelskiftet gällde det också som bildkonstens uppgift att åstadkomma en så nära överensstämmelse som möjligt mellan en potentiell varseblivningsscen och den perceptuella illusionen i konstverket. Centralperspektivet är en oundgänglig del av detta illusionsskapande. Motsvarande krav råder inte självklart i bonadsmåleriet eller i andra kulturkretsar. Det ryska ikonmåleriet (i religiös mening) har långt fram i tiden fordrat olika slags perspektiv för olika viktiga personer och föremål och för bildytans olika delar (se Uspenskij 1976a,b,c).

Det första brottet med den dittillsvarande kanon sker för att bättre uppfylla dess mål: impressionisterna fragmenterar bildytan i ett försök att simulera orsaken till den vanliga varseblivningsprocessen snarare än dess resultat. För många efterföljande strömningar är däremot verklighetsefterbildningen inte det yttersta målet; det gäller att återge skaparens "syn" på verkligheten. Expressionister, fauvister, och en del futurister ger inte upp avbildningsfunktionen, utan enbart strävan mot en allt starkare illusionism. Brytningen är radikal i jämförelse med romantiken, där verklighetsåtergivningen (om också inriktad på själens eller kanske snarare andens landskap) förblev en oundgänglig del av kanon, trots alla hyllningar till det suveräna skaparsubjektet.



Figur 2.12 Marcel Duchamp: "L.H.O.O.Q"

De tidiga abstrakta riktningarna förändrar åter igen kanon på denna punkt: mycket som tidigare skulle framstått som ornament, klotter eller rent tillfälliga pigmentkombinationer blir nu acceptabelt inom konsten, medan strävan efter framskapandet av en illusorisk varseblivningsscen ofta kommer att falla utanför kanon och istället förvisas till hötorgets domäner (och till fotografiet). Under början av vårt sekel rymdes dock försök att använda den vanliga avbildningsfuktionen för nya syften ännu inom surrealismens kanon. Deformerade former för verklighetsåtergivning för-

blir en möjlighet, exempelvis i kubismen. Senare tendenser att återinföra avbildningen som en möjlighet innanför konsten, särskilt i dess illusionsskapande form, är däremot skenbara: hyperrealismen imiterar fotografiet (eller den tecknade serien) istället för verkligheten, med betoning av det fotografiska, vilket är en helt annan användning av fotografiet än den som förekom hos 1800-talets salongsmålare. Popkonsten avbildar kategorien kommersiella bilder. Postmodernismens avbildningar hänvisar till tidigare konst eller till annorstädes förekommande bildutbud. Återfall i avbildande hos t ex abstrakta expressionister är utförda i en karikerande, föga illusionsskapande stil. Bara den s k engagerade konsten tycks ännu beroende av den hävdvunna avbildningsfunktionen.

När Duchamp målar mustascher och pipskägg på "Mona Lisa" gör han inget nytt. Han införlivar med konstens kanon en procedur som existerade innan dess. Klottret har en lång historia, åtminstone sen Pompejis husväggar. Det ligger nära tills hands att förmoda att det också har existerat länge i sin parasitära form, såsom tillsats till redan skapade bilder, även om historien kanske inte har bevarat några exempel på detta; så länge dessa inte föll inom konstens kanon fanns det ingen anledning att bevara dem. Å andra sidan hade en bild ett helt annat värde innan det fanns mekaniska procedurer för att reproducera den, så att ett tillfogande av klotter ovanpå den ursprungliga bilden måste ha varit mycket mera en akt av aggressivitet (Detta bör inte förväxlas med övermålandet av hela bilder, innan dessa fått den status av konst de fick sedermera).

Förändringen av kanon innebär således såväl ett upptagande av nya företeelser som möjligheter och ett uteslutande av tidigare accepterade. Det är svårt att tänka sig att avbildandet, åtminstone i dess illusionsskapande form, som en gång var alenarådande inom konstens kanon, återigen skulle bli påbjudet eller ens möjligt där. Däremot fortsätter det att vara en självklarhet inom kanon för de flesta andra bildarter.

Verkets konkretisering i varseblivningen

Normen, manifesterad i kanon och i repertoaren av förebildliga verk, påverkar skaparen, men den är givetvis betydelsefull också för verkets varseblivare. I det senare fallet manifesterar den sig också på andra sätt, genom att modifiera processen för konstverkets konkretisering till estetiskt objekt – eller, mera allmänt uttryckt, artefaktens förvandling till varseblivningsobjekt. Mukařovský lånar här begrepp och tankegångar från den fenomenologiska filosofin, vars analyser i främsta rummet har gällt just

varseblivningen. Några elementära insikter i fenomenologi kan därför belysa Pragskolans modell.

Vi kan förstå relationen mellan verk och varseblivningsobjekt i analogi med den som råder vid vårt uppfattande av vilket materiellt föremål som helst. När jag betraktar en tärning så ser jag egentligen bara ett par av dess sidor; men i det jag igenkänner den som en tärning föregriper jag omedvetet varseblivningen av dess övriga sidor. Min kunskap om kubformen gör det möjligt för mig att göra ett välgrundat (normalt omedvetet) antagande om hur många ytterligare sidor tärningen har; min vana vid tärningar gör att jag kan förutspå hur många prickar den har på de bortvända sidorna.

I själva verket kan just den här tärningen visa sig vara ihålig; eller den kan vara en falskspelartärning med sex prickar på de flesta sidorna. Varseblivningskunskap är bara sannolik kunskap. *Varje varseblivningsakt fattar bara delvis sitt föremål, men i akten ligger inneslutet ett föregripande av alla andra möjliga uppfattningar av föremålet.* Jag kan alltid vända tärningen runt och söka bekräftelse på mina förmodanden. Samma förhållande råder vad gäller föremålets mera abstrakta egenskaper: betraktar jag tärningen i dess egenskap av verktyg för att genomföra ett eller annat spel blir dess kubform underordnad, liksom dess egenskap att vara gjord av elfenben, att den är ett fint hantverk från en fjärran kultur och epok, osv. Från dessa fenomenologiska analyser går en rak linje till Pragskolans begrepp om dominant.

Från den fenomenologiskt inspirerade estetikern Roman Ingarden upptar Mukařovský själva tanken om konstverkets *konkretisering* i ett estetiskt objekt. Enligt Ingarden innehåller konstverket vissa tomma eller obestämda ställen, som måste fyllas ut av betraktaren. Men han föreställer sig inte att detta går till på ett godtyckligt sätt: konstverket bär i sig själv ett krav på att bli korrekt konkretiserat av betraktaren.

Mukařovský inför en sociologisk dimension: det är betraktarens samhälle, vars norm nu kan vara en annan än vid skapelseögonblicket, som föreskriver hur de tomma ställena skall fyllas ut, och som bestämmer de nya betoningar som skall läggas på verkets olika element, dvs som utväljer dominanterna i strukturen. Redan Mukařovský pekar på kritikern som en viktig ställföreträdande varseblivare, men hans lärjunge Felix Vodička tycks göra denne till det enda suveräna subjektet i processen. Troligare är det väl att kritikern själv (som i Figur 2.11) mestadels är underkastad kollektivets normer. Och de estetiska normerna omvandlas ju, som Mukařovský hävdar på annat ställe, framför allt av konsten.

Mona Lisa på nya äventyr i konstvärlden

Låt oss, för tydlighetens skull, gripa till ett något grovt exempel. Konkretiseringen av Leonardos "Mona Lisa" kan (utan några speciella utforskningar) uppdelas på åtminstone fyra perioder. Först har vi den period när verket skapades, och under vilket det i viss mening var ett verk bland andra. Detta gäller förstås med förbehåll: som det renässansgeni han var framlade Leonardo verk som redan från började hade sin "aura" av mästerstycke. Häri skiljer han sig från de konstnärer som verkade innan "konsten" blivit en speciell kategori och, i något annorlunda mening, från dem vars verk var misskända i samtiden.

Redan i detta skede kan "Mona Lisa" i en viss krets vara ett förebildligt verk: man tar efter kompositionen, händernas placering, bakgrunden, leendet, ansiktsformen. Men vid något tillfälle blir "Mona Lisa" något mer än ett mästerverk: det blir en sinnebild för konsten över huvud taget, och är som sådant känt även av dem som inte har något konstintresse. På samma sätt skulle Picasso och/eller hela hans verk bli en sinnebild för den moderna konsten (jfr Berger 1965). "Mona Lisa":s sinnebildliga funktion manifesteras konkret i dess placering på Louvren, bevakningen, köerna av turister – ett slags social rit än idag utförd på konstens altare av sådana som definitivt inte hör till "konstvärlden" (som består av konstnärer, kritiker, konstkännare, etc).

En tredje epok inleddes (men bara inom "konstvärlden") i och med Duchamps, Picabias, Halsmans, Warhols och andras Mona-Lisa parafraser. Det är förstås signifikativt att Duchamp inte målade sin mustasch på originalet utan på en reproduktion (de som försöker skära sönder tavlor betraktas fortfarande som dårar, inte som aktörer i "konstvärlden"). Därigenom framstår hans akt av aggression som riktad, inte så mycket mot tavlan själv, som mot dess sinnebildskaraktär. Även Duchamps gest skulle vara verkningslös idag. Vi lever i den fjärde epoken som innebär att Mona Lisa nu uppträder i annonserna iklädd jeans och sörplande Coca Cola. Här förkastas "Mona Lisa" inte som konstens sinnebild utan bekräftas i själva verket som sådan; men själva sinnebildligheten anföres med ironisk distans (och nu inte bara inom "konstvärlden").

Historisk efterforskning skulle kanske tvinga oss att införa ytterligare perioder i "Mona Lisa":s receptionshistoria. Här gäller det dock bara att illustrera principerna. Vi skulle också vilja veta hur exakt uppfyllnaden av tomma ställen och bestämningen av dominanta strukturer skiftar från epok till epok. Därom kan vi bara spekulera. Men i den fjärde epoken blir det svårt att gå på Louvren för att betrakta "Mona Lisa" utan att fylla ut den

tomma platsen för en mustasch och/eller för ett par jeans (Enligt Halsmans variant utfyller Salvador Dali detta "tomma ställe" med sina egna karaktäristiska mustascher). Eftersom Duchamps mustascherade Mona Lisa numera också gäller för att vara ett konstverk, så är det inte säkert att dessa utfyllnader hindrar den ursprungliga "Mona Lisa" från att fungera estetiskt. Men konkretiseringen är en annan än vad tidigare epoker hade tillåtit.

Duchamp, Picabia, Halsman och andra konstnärer har uppenbarligen förändrat normerna, inte bara för konstens kanon, utan för konkretiseringen av tidigare konstverk. Givetvis har detta skett genom att de själv har blivit kanoniserade av kritiker och av konstvärlden i allmänhet.

I verket, som förmedlas till honom i det estetiska objektet, upplever nu varseblivaren en sammansmältning av två skikt: *materialet* och den *avsiktskaraktär* som har påtvingats det. Mukařovský illustrerar på ett ställe detta förhållande med ett kanske väl påtagligt exempel: bildhuggarens påtvingande av skulpturens former på stenen. Avsiktligheten framstår alltså här inte som något attribut till skaparen (som i de teorier vi diskuterade i 2.2.3): det är en egenskap i verket som upplevs av varseblivaren, säkerligen på grundval av hans erfarenhet av den typiska karaktären hos sådana former som skapats av mänsklig hand. Vi kan se avsiktligheten som ett slags generaliserad "bild" av skaparen i verket; i Jakobsons terminologi ett utslag av den emotiva funktionen.[14] Även i Duchamps urinoar finns det en sådan avsiktlighet, även om den inte är Duchamps egen och om den mänskliga handen verkat genom någon maskin. Bara om ett rent naturföremål fick tjäna som "ready-made" skulle avsiktligheten i Mukařovskýs mening saknas; eller rättare sagt, den skulle bara bestå som det kontextuellt avläsbara beslutet att flytta trädet (eller vad det är) till konsthallen.

Sammanfattning

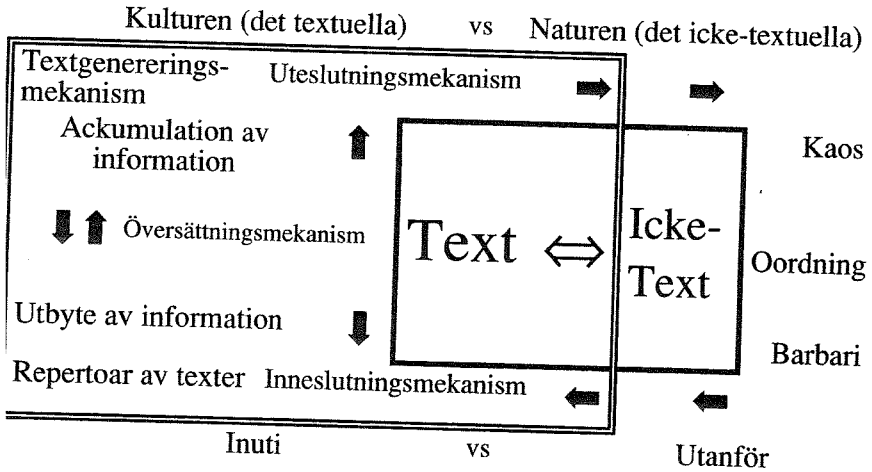
- Verket existerar som tecken i det kollektiva medvetandet. För att upplevas måste det förvandlas till varseblivningsobjekt, dvs *konkretiseras*, och detta sker på grundval av den *norm* som råder i mottagarsamhället. Normen består av en *kanon*, dvs (ofta implicita) *regler* för hur verk skall göras, liksom av en *repertoar av förebildliga verk*.
- Till skillnad från andra normer ligger det i den estetiska normens karaktär att överskridas och bytas ut i konsten. Men samtidigt bekräftas och stabiliseras den estetiska normen inom andra samhällssfärer.
- Såsom varje annan varseblivningsakt *fattar* verkets konkretisering *bara delvis sitt föremål, men i akten ligger inneslutet ett föregripande av alla andra möjliga uppfattningar av föremålet*. Verket som sådant har sina

"tomma" och "obestämda" ställen som mottagarsamhällets norm måste bestämma.

- Konstens historia framstår som en ständig brytning med gamla normer och upprättanden av nya. Utvecklingen från renässansmåleriet till modernismen och postmodernismen illustrerar både hur kanon har förändrats och hur "tomma ställen" i äldre verk utfylles i nutiden.
- *Avsiktskaraktären* är något som varseblives i verket; den upplevs som något som utifrån har påförts *materialet*.

2.3.4 Moskva/Tartu skolan och kultursemiotiken.

En modell för "kultursemiotik" utvecklades först av den s k Moskva/Tartu-skolan. Fastän dess mest kände företrädare, Jurij Lotman, i hög grad har använt sig av informationsteorins kommunikationsmodell, framstår ändå de frågeställningar som han behandlar som direkta förlängningar av Prag-skolans problematik. Vi kan här bara beröra ett fåtal aspekter av kultursemiotiken (rekonstruerade i Figur 2.13).[15]



Figur 2.13 Kultursemiotikens modell över kulturen

Två sätt att se en kultur

En kultur kan i kultursemiotiken uppfattas antingen som *en mängd "texter"* eller som *mekanismen för produktionen* av dessa. Här skall förstås termen "text", som så ofta i semiotiken, inte enbart stå för något verbalt,

utan för *verk härledda ur* alla slags semiotiska *system;* å andra sidan är en "text" för Lotman inte varje realisation av ett semiotiskt system, utan enbart en som har givits *speciell vikt i kulturen.* Kriterierna för att tilldela vissa texter särskild vikt kan skifta mellan kulturerna; ibland kan den skrivna "texten" vara mera värderad än den muntliga och "bildtexten" mer än den språkliga, ibland omvänt.

Varje kultur uppfattar sig själv som immanent och definierar sig i förhållande till något utanför, till en icke-kultur. Oppositioner som natur vs kultur, artificiellt vs icke-artificiellt, etc, är historiskt givna varianter av *inneslutandet* respektive *uteslutandet.* För sig själv är kulturen i regel positivt laddad: den är kosmos som står mot det utanförliggande kaos. Under historien lopp införlivar emellertid kulturen, som "text" betraktad, "icke-texten" i sig; nya "icke-texter" uppkommer då, som genom avgränsning definierar den nya "texten", dvs kulturen.

Liksom kulturen definierar vissa texter som "texter" i högre bemärkelse, så har den vissa uteslutningsmekanismer, vars funktion det är att förkasta andra texter utanför kulturen, i det "icke-textliga". Kriterierna för dessa uteslutningar är skiftande beroende på kulturen. Å andra sidan kan kulturen komma att assimilera texter från andra kulturer, dvs göra till "texter" i högre bemärkelse sådant som tidigare var "icke-texter", för att de hade sitt ursprung utanför kulturen. Sådana "texter" måste då först "översättas" (inte bara verbalt), vilket leder till deformation, eftersom de läses med kulturens egen kod. Så småningom kan emellertid en ny kod komma att sättas upp som också omfattar sådana importerade "texter".

Det framgår att Lotman i första hand tänker på relationen mellan olika länder, vars kulturer är väsensfrämmande; han använder sina begrepp vid studiet av den ryska kulturens förhållande till västerlandet genom historien. I vårt sammanhang förefaller det mera relevant att uppfatta kulturerna som olika historiska epoker, eller som olika samhällssfärer. Vi kan då gripa tillbaka på det tidigare Mona Lisa-exemplet.

Konstvärlden som en kultur i sig

Konstbilden är en särdeles högt värderad "text" i vår kultur (delvis också i rent ekonomiska termer). Förmodligen är dock inte klassificeringen av genrerna så entydig som i traditionella kulturer: som sanningsvittne har reportagefotografiet större värde; diagrammet har mera vetenskaplig prestige; och sportbilden eller idolporträttet uppväcker större intresse hos det stora flertalet.

Om vi fasthåller det första exemplet, så kan det inte råda något tvivel om att konstvärlden under olika tider har förvisat mycket olika "texttyper" till icke-kulturen. Modernismens hjälteepos handlar just om hur "texttyper" som först blev definierade som "icke-texter" så småningom gjordes "läsbara" inom konstvärldens kultur, med andra ord, hur koder upprättades för deras "läsning". Med accepterandet av varje ny modernistisk rörelse sattes nya gränser upp för "icke-textligheten". Lotman tycks dock resonera som om nya erövringar ständigt gjordes på icke-kulturens område, utan att inse att samtidigt mark går förlorad till icke-kulturen. Det trägna avbildandet, som en gång bidrog till att förskaffa konstnärer medaljer på salongen, leder numera rakt ut i "icke-textligheten": hötorgskonsten (där den dock numera får sällskap av viss slags abstrakt konst!).

En del av det som före modernismen var "icke-texter" skulle ha kunnat vara "texter" inom ornamentik, hantverk, o dyl. Duchamps "L.H.O.O.Q." var utan tvivel en "icke-text" för konstvärlden när den gjordes, men den var acceptabel som barnklotter eller som skämtteckning. Faktiskt publicerades en karikatyr av "Mona Lisa" med pipskägg och mustasch i skämttidningen "Le rire" några år före det att Duchamps skapelse utställdes. Där hade förstås också Mona Lisa-motivet som sådant imiterats av tecknaren. Förmodligen var en reproduktion med pennmärken inte en möjlig "text" ens såsom skämtbild, så länge den senare skulle fungera i ett offentligt distributionsnät. Privat kunde man däremot säkert skämta på detta sätt. Därmed överskrider Duchamps bild åtminstone två kulturgränser: från det privata till det offentliga, och från det skämtsamma till det seriösa.

Krävde nu upptagandet av Duchamps bild i konstvärlden till en början en deformation av dess mening genom konstvärldens kod? Och har i så fall denna kod med tiden ersatts med en mera adekvat sådan? Detta är inte en alldeles enkel fråga. Åtminstone på en nivå har dess "läsning" förmodligen förblivit deformerad intill vår tid. Såsom dadaist avsåg Duchamp uppenbarligen att försätta konstbegreppet i kris; istället har man med tiden kommit att tillämpa den estetiska funktionen, på hans klottrade mustasch likaväl som på hans urinoar.

Bildackumulationen i mottagarkulturen

Kulturer kan enligt Lotman klassificeras i enlighet med en rad dikotomier. En av de mest intressanta skiljer *avsändar-orienterade* och *mottagar-orienterade* kulturer. I den förra klassen av kulturer är det det esoteriska, det obegripliga, det otillgängliga som är högsta värde, och poesi, glossolali, esoterik, m m, är de mest uppskattade genrerna; i den senare klassen sammanfaller begreppet mest begriplig med begreppet mest värdefull, och de viktigaste genrerna är prosa, framför allt essä, krönika, tidningsartikel, dokumentärfilm och television. I de sändar-orienterade kulturerna är det mottagarens uppgift att "modellera" sig så mycket som möjligt efter sändaren, medan det istället i de mottagar-orienterade kulturerna är sändaren som förväntas anpassa sig efter mottagaren.

I ett annat sammanhang har Lotman framfört tanken att "sändare" och "mottagare" börjar med bara delvis överlappande "koder", som de måste få att sammanfalla så mycket som möjligt under kommunikationens gång. Vi skulle därför kunna tolka skillnaden mellan sändar- och mottagarorientering så, att *i det förra fallet "mottagaren" förväntas återvinna (återskapa) de delar av "sändarens" "kod" som inte överlappar med hans egen, medan i det senare fallet "sändaren" har motsvarande uppgift.* Även om den samtida västerländska kulturen, till skillnad från föregående historiska epoker, i hög grad är mottagar-orienterad, så tycks sändar-orientering i stor utsträckning fortbestå inom den speciella sfär som konstvärlden utgör. Konstpedagogiken utgår däremot uppenbarligen från ett mottagarperspektiv.

Mot Lévi-Strauss tanke (som vi möte i 2.2.2) att utbytet på något sätt är grundläggande för hela kulturen framhåller Lotman att ackumulation av såväl information som varor (och kvinnor?) föregår utbytet och är ett elementärare, mera grundläggande karaktäristikum för kulturen. Materiella objekt och information liknar varandra och skiljer sig från andra fenomen på två sätt: de kan ackumuleras, medan man t ex inte kan ackumulera sömn och andning; och de införlivas inte helt med organismen, som föda el dyl, utan förblir åtskilda objekt även efter mottagandet. Här tycks Lotman behandla tecknet som ren information, kanske för att han framför allt tänker på verbala texter, där det konkreta materiella underlaget i hög grad är utbytbart. En bild däremot är både materiellt objekt och information, både artefakt och varseblivningsobjekt. I tidsåldern för bildens mekaniska reproduktion är detta förstås inte riktigt lika sant. Men vi kan ännu ackumulera bilder i en dubbel mening: som materiella ting, i bankfacket, eller som upplevelser i huvudet. Och på båda sätten upprätthåller de ett visst avstånd till kroppen.

Sammanfattning

- För Moskva/Tartu-skolan framstår en kultur antingen som *en mängd "texter"* eller som *en mekanism för deras framställning*. En "text" är då

inte bara en produkt av vilket semiotiskt system som helst, utan bara dem som har fått en *privilegierad position* i kulturen.

- Kulturen uppfattar sig själv som "innanför" och definierar sin motsats som "utanför", som icke-kultur. "Texter" utanför kulturen blir "icke-texter" i kulturen eller deformeras vid tolkningen. I längden kan dock kulturens mekanism komma att ändras för att göra dem tolkbara.
- Moskva/Tartu-skolan har använt kultursemiotiken i analysen av olika länders kulturer, men den verkar också förenlig med studiet av olika kultursfärer. Den s k "konstvärldens" utveckling i förhållande till andra delar av vår kultur i vilka bilder cirkulerar kan beskrivas i denna terminologi.
- Till skillnad från de flesta tidigare kulturer är den samtida västerländska kulturen allmänt sett mottagar-inriktad, dvs det är *"sändaren" som förväntas återvinna de delar av "mottagarens" "kod" som inte överlappar med hans egen,* snarare än tvärtom. "Konstvärlden" förblir dock i grunden sändar-inriktad.
- För Moskva/Tartu-skolan kan information, i likhet med varor men till skillnad från sömn och andning, ackumuleras lika väl som sättas i cirkulation. Precis som materiella objekt införlivas den inte heller helt med organismen, till skillnad från föda.

2.3.5 Något om bildsamhället och bildflödet

Kultursemiotiken har numera tagit åtskilliga andra former än den som utvecklats inom Moskva/Tartu-skolan. Men det är i andra sammanhang som sociala aspekter på bildanvändningen främst har varit föremål för intresse. Speciellt hos spanska bildsemiotiker har bildtecknets samhälliga användningar kommit i centrum. Roman Gubern (1987a) ser mötet med spegelbilden på vattnets yta som ett viktigt steg i människans människoblivande: bilden är reflektionens början, i dubbel bemärkelse. Det var i det sjörika Afrika som människan först hävdade sin mänsklighet. Gubern talar därför om "sjöhypotesen" för människans tillblivelse. Det samtida bildsamhället skulle, från denna synpunkt sett, bjuda på en än rikare repertoar för självbespegling.[16]

Västerlandets historia kan beskrivas som en alltmer stigande *förtätning av bildbeståndet*, dvs som en ökning av antalet bilder per invånare (Jfr Ramírez 1981). Från förhistorisk tid till renässansen råder den unika bilden. Därmed inte sagt att unikheten på detta stadium är ett värde; det blir den

först senare, i och med uppkomsten av konstbegreppet. Här är den en begränsning: en teckentyp med en enda replika. Länge var det bara ett fåtal förunnat att besitta en bild, kunna betrakta denna och eventuellt låta framställa kopior av den. I vissa länder (och framför allt i vissa klimat) ersättes fresken så småningom med den lättare transportabla målningen på pannå, koppar eller duk. En öppen marknad för bildförsäljning uppstår, och boken och andra tryck sprider bilderna vida omkring. De efter hand utvecklade förfarandena för att mångfaldiga bilder (träsnitt, kopparstick, osv) gör det möjligt att åstadkomma allt fler kopior med bibehållen likhet till originalet. Fotografiet fullkomnar vad Ivins (1953:4, 113ff) har kallat "den exakt upprepbara bildmässiga utsagan", dvs frambringande av oräkneliga replika från varje bildoriginal. Nya, allestädes närvarande bildformer som omedelbart mångfaldigas uppkommer med filmen och televisionen.

Fastän Ramírez inte själv utvecklar begreppet skulle vi, delvis med utgångspunkt i hans exempel, kunna skilja olika processer som ligger bakom denna allmänna bildförtätning. Ökningen av bildtätheten genom västerlandets historia sker, för det första, både i termer av *bildoriginal* eller *bildtyper*, och i termer av *bildkopior* eller *bildreplika* (jfr 1.1.3).

Åtminstone sedan fotografiet uppfanns har antalet *bildtyper* ständigt ökat. Det finns i stort sett två sätt att åstadkomma en bild: för hand, dvs normalt med något enkelt instrument som hålles i ena handen, t ex en penna, en pensel eller ett ritstift; eller med hjälp av någon mera sammansatt mekanisk apparat. Det förra kan kallas ett *kirografiskt* förfarande, det senare ett *mekanografiskt*.[17] Exempel på mekanografiskt framställda bilder är fotografier, videofilmer och datorgrafik. Det gäller nu allmänt att det tar *mycket kortare tid att framställa en mekanografisk bild av motsvarande storlek och komplexitet än en kirografisk.* I Moles terminologi kan man säga att en mekanografisk bild mindre belastar "tidsbudgeten" än en motsvarande kirografisk sådan (se Moles & Rohmer 1976). Det mekanografiska sättet att tillverka bilder är dessutom *tillgängligt för mycket större grupper* av människor, eftersom ingen kompetens som fordrar lång inlärning eller medfödd begåvning erfordras. Kriteriet är då inte framställning av konstnärligt fullödiga bilder, utan elementär överföring av information om de avbildade föremålen.

Västerländsk bildhistoria har också lett till ett ökande antal *bildreplika*, både i absoluta tal och i förhållande till varje given bildtyp. Det har förstås alltid varit möjligt att framställa kopior, och alltsedan måleriet blev ett hantverk har förfarandet varit av grundläggande betydelse, både som inlärningsprocedur och i yrkets utövande, där mönsterböcker länge spelade en roll. De mekaniska reproduktionsförfarandena gör det möjligt att åstad-

komma allt fler kopior med bibehållen likhet till tryckplåten (som svarar mot originalet eller i alla fall ligger ett steg närmare detta). Ivins (1953) betonar att bilden därmed blivit ett tecken allt mer likt det språkliga, i så måtto att samma utsaga kan upprepas exakt lika, med andra ord, att flera replika kan göras av samma typ. Enligt Benjamin (1974) blir nu också konstverket något mekaniskt reproducerbart, dvs en typ som kan generera många replika. Därmed skulle det gå förlustigt sin "aura", som kommit att förknippas med dess med tiden högt värderade unikhetskaraktär.

Bildernas antal har emellertid också ökat på en abstraktare nivå: nämligen antalet *bildarter*. Detta gäller i termer av konstruktionsprinciper: till klippinristningen och teckningen har kommit träsnittet och oljemåleriet, senare fotografiet, datorgrafiken, osv. Det gäller också i termer av bruk: med den vidgade tillgången till utbildning och uppkomsten av olika massmedier, reklam och nöjesindustri, får bilderna sociala, istället för enbart individuella användningar, och deras funktioner blir mera specialiserade, liksom deras därav följande särdrag.

Samtidigt uppkommer allt flera *kanaler* genom vilka bilderna kan cirkulera i samhället. Länge fanns huvuddelen av bildbeståndet i kyrkor och palats, till vilka de flesta människor inte hade fritt tillträde när som helst och hur ofta de ville. Sedan förra seklet förekommer bilder på gatornas reklamskyltar, i tidningar och tidskrifter, i offentliga museer och konstgallerier, osv. Denna utveckling är åtminstone delvis ett resultat av det ökande antalet bildtyper, bildkopior och bildarter.

Slutligen har vi fått ett ökande antal, klarare *avgränsade akter av bildkommunikation*. Klippinskrifter, fresker och målningar i kyrkor och museer befinner sig i princip för alltid på en plats, där vem som helst när som helst kan söka upp dem. Vykortet, reklambilden och TV-bilden är däremot i stigande grad aktivt riktade av en sändare till relativt passiva mottagare under avgränsade tidsperioder. Mötena mellan bilden och dess mottagare kan bara äga rum på bestämda platser och tidpunkter: även bildkopian upplöses i ett flertal (om också relativt få) händelser i tiden.

Detta svarar ganska väl mot förutsättningarna i den traditionella kommunikationsmodellen, som annars har visat sig svår att tillämpa på den traditionella bilden som alltid finns till hands (jfr 2.2.2). Också det japanska sättet att betrakta bilder, nämligen genom att veckla upp en bildrulle, förvandlar bilden till ett övergående budskap, jämförbart i detta avseende med orden och morsesignalerna; men här är det betraktaren som väljer "sändningstid". I den samtida globala byn, däremot, har vi fått en bildförtätning också i betydelsen av ett upptagande av tiden.[18]

Sammanfattning

Det moderna bildsamhället är resultatet av den ständiga utökning av bildbeståndet per individ som har skett genom Västerlandets historia. Denna bildförtätning beror på flera processer:

- att produktionen av bilder har blivit mindre kostnadskrävande, särskilt i termer av "tidsbudgeten" (åtskilliga foton rymmes i tidsbudgeten för en enda målning), vilket gör att antalet *bildoriginal (typer)* har kunnat ökas;
- att medlen för att åstadkomma kopior har perfektionerats, så att flera och bättre *bildkopior (replika)* kan göras från originalen;
- att vi får ett allt större antal bildarter, med allt snävare avgränsade *sociala funktioner*, när bilder visar sig användbara inom såväl undervisning som underhållning och propaganda; och därmed uppstår bildförtätning inom livets alla verksamhetssfärer;
- att bilder som under tidigare epoker bara fanns tillgängliga i ett litet antal utrymmen, som kyrkor och palats, dit alla inte vid alla tidpunkter kunde komma, numera *cirkulerar* till oss och kring oss genom alla möjliga kanaler på alla dygnets tider; vilket leder till en bildförtätning vad gäller upptagandet av det tillgängliga rummet.
- att bilder, istället för att bli kvar under generationer på en och samma vägg, där vi någon gång kan tänkas komma förbi, *riktas allt aktivare*, på bestämda tider och eventuellt platser, till en allt större publik, genom annonspelare, men framför allt genom veckotidningar och television.

3 Bilden som ett särskilt slags tecken

Att bilden är ett särskilt slags tecken är en insikt som mognat långsamt. Peirce räknade in bilden bland de *ikoniska* tecken, dvs de tecken där uttryck och innehåll är förenade av en likhetsrelation; men han och hans efterföljare har haft väldigt lite att säga om hur bilden skiljer sig från andra ikoniska tecken. Det lilla Saussure sade om bilden omfattade i alla fall uppfattningen att den, till skillnad från språket, var mångdimensionell.

Saussures efterföljare bland semiotikerna på 1960-talet hade emellertid vänt på Saussures tanke att semiotikens lagar också skulle vara tillämpliga på språket. De menade att de lagar som den Saussureanska lingvistiken formulerat borde kunna överflyttas till andra teckentyper. Därför ville de visa att bildens uttryck och innehåll var konventionellt sammanfogade, precis som i det språkliga tecknet; och att dess uttryck (och eventuellt också dess innehåll) kunde delas upp i betydelsebärande enheter, liknande ordet, och i betydelselösa men betydelseskiljande enheter, snarlika fonemen (språkljuden).

Det är ur kritiken av de missgrepp som ligger bakom dessa båda föreställningar som den moderna semiotiken har lärt sig förstå bildtecknets särart. Det gäller att visa, att bilden, trots ikonicitetskritiken, måste vara grundad på likhet (3.1), och att om den också låter sig analyseras i särdrag, så är dessa av helt annan art än i språket (3.2). Så långt komna kan vi också upptäcka att bilden bär på en dubbel teckenfunktion, nämligen det plastiska skiktet som tillkommer utöver avbildningen (3.3.1); och att indexikaliteten, den funktion genom vilken något får mening av något det är nära eller är en del av, är en lika viktig del av bildbetydelserna som ikoniciteten (3.3.2).

3.1 Bilden i ikonicitetsproblematiken

En av de egenskaper som allra mest självklart tycks utmärka bilder är att de inte bara, som andra tecken, står för något annat; de liknar också det de står för. Hur oförnekligt detta faktum än kan förefalla är det inte desto mindre

något som de flesta semiotiker, i större eller mindre grad, har ställt sig skeptiska till.[1] I tidernas början gjorde emellertid Charles Sanders Peirce en uppdelning av tecknen på tre kategorier, som han kallade ikoner, index och symboler. Grovt talat var det frågan om tecken grundade på likhet, närhet respektive godtycklig överenskommelse. Peirce, som därmed kodifierade en uppdelning som i en eller annan variant gjorts många gånger förut, förde förstås bilderna till de ikoniska tecknen. Innan vi går att se i vad mån han däri misstog sig kan det vara skäl att lite närmare undersöka bakgrunden till hans indelning (se också 1.1.3).

3.1.1 Peirces klassifikation av tecknets arter

Det är omöjligt att, inom ramen för denna framställning, presentera Peirces invecklade terminologi. Inte heller skall vi fördjupa oss i hans säregna filosofi, såvida den inte bidrar till förståelsen av ikonicitetsproblematiken. Vad Peirce och hans ortodoxa efterföljare kallar "representamen" och "objekt" skall i det följande benämnas "uttryck" och "innehåll"; skillnaden är oväsentlig för våra syften.[2] Det är ytterst olyckligt att Peirce skulle välja termen "symbol" för att beteckna konventionella tecken; i USA tycks ett sådant bruk inte vålla några problem, men trots motsägelser i övrigt används termen i Europa, åtminstone sedan romantiken och symbolismen, mestadels för en speciell typ av likhetsmotiverat tecken, med andra ord, för ett slags ikon. I fortsättningen skall vi därför benämna de tre teckenkategorierna med termerna ikoniskt tecken, indexikaliskt tecken och konventionellt tecken.

Ikoniska, indexikaliska och konventionella tecken

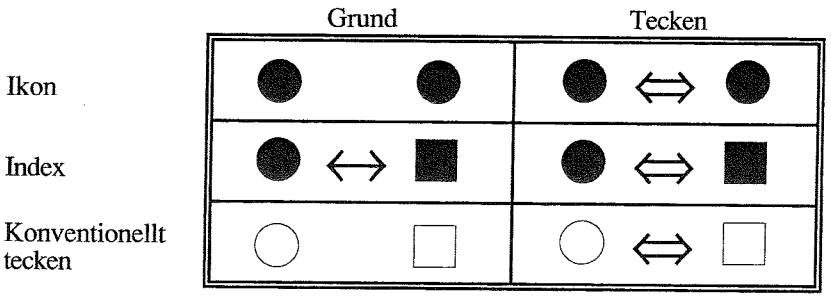
En *ikon* är ett tecken som är så beskaffat, att det "ting" som tjänar som dess uttryck *på en eller annan punkt liknar* det "ting" som tjänar som dess innehåll. Ett annat sätt att säga samma sak (enligt Peirce) är att det "ting" som fungerar som uttryck i en ikon måste ha *en eller flera egenskaper gemensamma* med det "ting" som är ikonens innehåll. Ikonen (t ex en bild, en docka, en attrap) blir ett tecken först genom att *också delta i en teckenrelation:* men tecknet är bara en ikon (enligt Peirce) om likheten mellan dess relata (de element som står i relation) råder *oberoende av teckenrelationen.*[3]

På motsvarande sätt är ett *index* ett tecken som är så beskaffat, att det "ting" som tjänar som dess uttryck *på ett eller annat sätt sammanhänger med* det "ting" som tjänar som dess innehåll. Sådana samband är ofta av den typen att uttrycket, med bortseende från dess plats i tecknet, befinner sig *i närheten av* innehållet, likaså betraktat utanför dess roll i teckenrelationen (t ex avtrycket av hästskon i sanden som tidigare var *nära* hästskon; eller den tappade hästskon som förut var *nära* hoven); eller så att uttrycket är en del av den helhet som innehållet utgör, eller innehållet en del av den helhet uttrycket utgör, när båda ses oberoende av den teckenrelation i vilken de ingår (hästskon som del av hästens hov, hoven som del av benet, benet av hela hästen, osv). Möjligen kan alla samband reduceras till sådana närhetsrelationer (kontiguiteter) eller till del/helhetsrelationer (som vi i avsnitt 3.3.2 kommer att kalla faktoraliteter). I alla händelser gäller det även här att indexet blir ett tecken först genom att *också delta i en teckenrelation:* men tecknet är bara ett index (enligt Peirce) om sambandet mellan dess relata råder *oberoende av teckenrelationen.*

I ikonens och indexets fall finns det i uttrycket och innehållet själva något som rättfärdigar eller *motiverar* deras sammanförande till tecken: likheten respektive sambandet. Teckenrelationen kommer så att säga att löpa parallellt med en annan, ursprungligare relation. Peirce menar nu att det bara kan finnas två slags inre motiveringar för tecknet; i det tredje fallet är det enbart teckenrelationen som sammanbinder uttryck och innehåll, och denna måste då instiftas som en allmängiltig regel, och kommer normalt att råda i ett samhälle eller inom en grupp (t ex det verbala språkets tecken). I ett *konventionellt tecken* (Peirces symbol) finns det alltså *ingenting, utom just teckenrelationen,* som binder uttryck och innehåll samman.

Begreppet grund

Alla tecken är för Peirce treledade: de består av *uttryck, innehåll, och det särskilda avseende i vilket uttrycket är relaterat till innehållet.* Samtidigt hävdar Peirce att ikonen i någon mening är enledad, indexet tvåledat och det konventionella tecknet treledat. Det enklaste sättet att förstå denna uppdelning är att betrakta de olika teckentyperna med bortseende från deras egenskap av att vara tecken. Detta synsätt går förstås inte att tillämpa på det konventionella tecknet, vars delar inte alls är relaterade utanför tecknet. I ikonens och indexets fall däremot, kan vi söka förutsättningarna för tecknets möjlighet i de "ting" som i tecknet tjänar som uttryck och innehåll. De egenskaper med avseende på vilka uttryck och innehåll är relaterade kallar Peirce för *grunden* ("ground") (se Figur 3.1).



Figur 3.1 Teckentyperna och deras grunder enligt Peirce

Vi har att göra med en *ikonisk grund,* i den mån de egenskaper med avseende på vilka uttryck och innehåll förenas finns i både *uttryck och innehåll, betraktade var för sig*. Eftersom både Franklin och Rumford är amerikaner, kan den ene, enligt Peirce, tjäna som ikon för den andre. Men det faktum att Franklin är amerikan är inte på något sätt beroende av Rumfords amerikanskhet. Fastän Peirce själv aldrig tycks ta upp bilden i detta sammanhang, så måste han uppenbarligen mena, att det faktum (om det är ett sådant) att Leonardos målning "Mona Lisa" till viss del liknar Francesco del Giocondos fru beror på egenskaper som målningen och kvinnan i fråga har helt oberoende av varandra. Om detta verkar märkligt, så är det kanske för att målningen, enligt Peirce, inte är en renodlad ikon utan har starka konventionella inslag.

En *indexikalisk grund* föreligger i den mån de egenskaper med avseende på vilka uttryck och innehåll förenas finns *i relationen mellan uttryck och innehåll, oberoende av själva teckenfunktionen.* Det är för att avtrycket av hästens hov i sanden varit i ett reellt närhetsförhållande till hoven, som det förra kan tjäna som tecken för det senare; och det är för att vi traditionellt förknippar kronan med kungen, som den kan komma att beteckna kungavärdighet (som del av en helhet) eller kungens person (genom möjlig närhet).

Möjligen är det en motsägelse att tala om *konventionell grund.* Här sker nämligen förknippningen av uttryck och innehåll enbart på grundval av en konvention (överenskommelse), som dock inte nödvändigtvis är godtycklig i alla innebörder eller behöver vara medvetet etablerad. Det självklara exemplet här är det verbala språket.

Bilder och andra ikoner

Enligt Peirce kan man urskilja tre kategorier av ikoniska tecken: *bilder, diagram och metaforer*. Som bilder ("images") betecknar Peirce de ikoner vars grund består av enkla egenskaper (alltså inte relationer); diagram är ikoner som representerar relationerna i innehållet med hjälp av motsvarande relationer i uttrycket; medan metaforer, slutligen, ger uttryck för någots likhet med hjälp av en parallellism i något annat.

I denna mening är bilder inte nödvändigtvis visuella: en ljudimitation, t ex ett ljudhärmande ord ("kuckeliku", osv), skulle kunna tänkas dela "enkla egenskaper" med de ljud det efterhärmar. Om målningar säger Peirce för övrigt att de har starkt konventionella inslag; de är alltså bara delvis "bilder" i hans bemärkelse. I det följande skall vi ändå fortsätta att använda termen "bild" i vardagsspråklig mening. Peirces diagram omfattar bland annat också vad vi i vardagsspråket kallar diagram: stapeln på diagrammet över befolkningsutvecklingen liknar befolkningsmängden i att öka med denna och i proportion till dennas tillväxt. Många sakbilder, trafikmärken, logotyper och andra schematiska bilder är också diagram i denna mening: de återger bara proportionerna i det de avbildar. Som vi skall se (i 3.1.4 och 3.2.3) har troligen alla bilder (inte i Peirces mening utan i vardagsspråkets) något diagrammatiskt över sig.

Sammanfattning

- Peirce skilde tre grundkategorier av tecken: *ikoniska, indexikaliska* och *konventionella*. Uttryck och innehåll sammanhålles av *likhet* eller *identitet, närhet* eller *del/helhets-förhållande,* respektive *överenskommelse*. I ikon och index måste de nämnda förhållandena råda *oberoende av teckenrelationen,* som tillkommer i samtliga fall.
- De egenskaper med avseende på vilka uttryck och innehåll är relaterade kallar Peirce för *grunden* Denna är *ikonisk* i den mån de egenskaper med avseende på vilka uttryck och innehåll förenas finns i både *uttryck och innehåll, betraktade var för sig;* och den är *indexikalisk* i den mån de egenskaper med avseende på vilka uttryck och innehåll förenas finns *i relationen mellan uttryck och innehåll, oberoende av själva teckenfunktionen.*
- Ikoner är enligt Peirce *bilder* om deras grund består av enkla kvaliteter; *diagram* om de representerar relationerna i innehållet med hjälp av motsvarande relationer i uttrycket; eller *metaforer* om de representerar någots likhet med hjälp av en parallellism i något annat. Bilder i denna mening är inte nödvändigtvis visuella.

3.1.2 Kritiken av ikonicitetsbegreppet: logiska invändningar

Bilder i vardagsspråkets mening är alltså inga rena ikoner för Peirce. De senare skulle enbart existera i medvetandet. Troligen menade han också, i likhet med många sentida teatersemiotiker, att ett objekt som betecknar sig självt kommer närmast idealet för en ikon (jfr 5.2.2). De lärda män, som det berättas om i en av Gullivers resor, som samtalar genom att ur en säck plocka fram de föremål de vill tala om, skulle göra bruk av ett fullkomligt ikoniskt språk. En av Peirces mest direkta efterföljare, Charles Morris, hävdade att ikoniciteten var en fråga om grader; och när Abraham Moles (1981:101) långt senare utarbetade en sådan ikonicitetsskala med 13 nivåer, utgick han också från att föremålet självt var sin egen bästa ikon.

Ändå har faktiskt kritiken av ikonicitetsbegreppet i hög grad utgått från bilden som det typiska exemplet på en ikon. Detta gäller i hög grad Umberto Eco (1968: 1976); och det gäller förstås Nelson Goodman (1968: 1984), vars kritik inte är riktad mot Peirces teori utan mot det vardagliga bildbegreppet. Av alla de mera principiella argument som har framförts mot möjligheten av ikoniska tecken skall vi här sysselsätta oss med två, de s k symmetri- och regressionsargumenten, såsom de har framförts av bl a Arthur Bierman (1963), Douglas Greenlee (1973) och Nelson Goodman. Vi skall sedan också beröra de argument av en annan typ som har framförts av Umberto Eco och René Lindekens (För detaljer, se Sonesson 1989a,III.2).

Överflödet på likhet i världen

Enligt *regressionsargumentet* kan likhet inte definiera en typ av tecken, eftersom alla ting i världen har en eller flera egenskaper gemensamma. Allt som finns kan arrangeras i ett antal universella kategorier, t ex levande varelser och död materia, ting och skeenden, djur och växter, osv. Varje levande varelse skulle då kunna vara ett ikoniskt tecken för en annan levande varelse, varje växt för en annan växt, osv. Bierman tänker sig att man kunde undgå det här argumentet genom att stipulera att inga universella egenskaper (som t ex "levande", "djur", etc) får ingå i ikonens likhetsrelation. Men även om vi kunde sätta upp en klar gräns mellan universella egenskaper och andra, så är det inte säkert att vi kunde bli av med alla oönskade likheter.

Det måste i alla fall Greenlee och Goodman mena. Greenlee tänker sig att det finns en explicit konvention som talar om för oss vilka likheter vi skall anse relevanta i varje särskilt fall; och också hos Goodman blir konsekvensen att varje korrelation mellan bild och avbildat föremål måste inläras särskilt. Att kräva att de likheter som råder mellan uttryck och innehåll i ikonen skall vara särskilt många till antalet eller särskilt "väsentliga" hjälper inte heller, som Goodman påpekar: även med en välvillig tolkning är sådana föreskrifter för obestämda. Argumentet kan t o m göras starkare än Goodman tänker sig: mellan en man och hans porträtt är det just de "väsentliga" egenskaperna (t ex att vara levande, kunna tänka, se osv) som skiljer.

I själva verket är den värld i vilken allting är tecken för allting annat inte ett rent tankeexperiment, som Bierman och de andra tycks tro: det är nyplatonismens världsbild, och därmed romantikens och symbolismens.[4] Peirce själv skulle inte vara så främmande för denna: han menar ju att en amerikan i kraft av sin nationalitet, som är en tämligen universell egenskap, kan vara tecken för en annan amerikan. Icke desto mindre skulle Peirce förmodligen mena att likheter, av denna sort och över huvud taget, bara utgör en ikonisk grund; teckenrelationen måste i varje särskilt fall komma till för att förvandla grunden till tecken. För att två "ting" skall bilda ett ikoniskt tecken fordras det, *dels att det finns likheter mellan dem, och dels att de sammanbindes av en teckenrelation.* Det senare skiljer ikonen från alla ikoniska grunder eller potentiella tecken; det förra skiljer den från andra teckentyper.

Likhetsrelationens riktning

Symmetriargumentet säger att likhet inte kan definiera ett slags tecken, eftersom den förra, till skillnad från teckenrelationen, är symmetrisk. Enligt detta sätt att se följer det av det faktum att ett föremål är likt ett annat att det andra också är likt det förra; men i tecknet står ett uttryck för ett innehåll, och inte omvänt. Det går förstås att undvika symmetriargumentet genom att återigen hävda, att ikoniska tecken definieras av likhet plus teckenrelationen. Men det finns en mycket elementärare invändning mot symmetriargumentet: likhet, som vi upplever den till vardags, är inte detsamma som logikens ekvivalensrelation, som definitionsmässigt är symmetrisk (om A>B, så B>A) och reflexiv (A=A). Experiment inom kognitiv psykologi (t ex Rosch 1975; Tversky 1977) visar att likhet inte uppleves på detta sätt. För försökspersonerna var t ex Nordkorea mycket mera likt Kina än omvänt, utan tvivel för att jämförelsen som sådan är riktad – från det mest kända till det mindre kända, från det man vet mest om, det land som är viktigast i historieböckerna och i världspolitiken, som är störst, osv. Det som i en eller annan mening är mest prominent tjänar som jämförelsepunkt för det andra. Vi kan tillämpa detta på enäggstvillingar: det är den tvilling vi inte är bekant med, som vi har

lärt känna sist, eller som är minst allmänt känd som liknar tvillingen med de motsatta egenskaperna, inte omvänt.

Goodman har ett annat argument som hör till samma omkrets: Constables målning av Marlborough Castle liknar mycket mer alla andra målningar än det slott den avbildar, *just för att de alla, men inte slottet, är målningar*. Om likheten är avgörande, så borde alltså Constables målning betraktas som en bild av andra målningar och inte av slottet. Det duger inte heller, enligt Goodmans mening, att stipulera att det som bilden liknar inte får vara en annan bild; inte ens denna "desperata utväg" står öppen för oss, menar han, eftersom det finns många bilder som visar konstgallerier och alltså andra bilder. Detta är dock ett dåligt motargument, för en bild av en annan bild måste avbilda något mer än bilden, exempelvis galleriväggarna, för att vi skall kunna skilja den från en bild av det den senare bilden avbildar. Magrittes många tavlor som avbildar tavlor innehåller med nödvändighet också något av den avbildade tavlans omgivning: staffliet i landskapet, fönsterkarmen, etc. Det är genom att måla en ram runt randen på sin duk som postmodernisten indikerar för oss att vi skall uppfatta hans tavla som en tavla av en annan tavla, inte av verkligheten. Också Duchamps "L.H.O.O.Q." upphör att vara en reproduktion av Leonardos "Mona Lisa" och blir en bild av denna, därför att Duchamp har lagt till mustaschen och pipskägget. Sherrie Levines inramade reproduktion av en Franz Marc-målning blir ett eget verk på grund av ramen och det tillfogande Barthes-citatet. Till och med en konstnär som ställer ut en reproduktion av någon annans målning utan tillägg som sitt eget verk måste markera detta på något sätt, om inte annars så genom utställningskontexten.

Likhetsrelationen är alltså inte en omöjlig bestämning till teckenfunktionen, eftersom den förra, liksom den senare, åtminstone i vissa fall är asymmetrisk och irreflexiv; och den relation bilden har till andra bilder, enbart för att den är bild, är inte en likhet utan något slags kategori-identitet.

Likhet och identitet

Till skillnad från Goodman och den formella logiken bör vi hålla isär likhet och identitet. Normalt skulle vi inte säga att något är likt sig självt; med andra ord, likhetsrelationen är inte reflexiv.[5] En tavla liknar inte en annan tavla: den är identisk med denna, betraktad som kategori. Andra bilder, som inte avbildar Marlborough Castle på samma sätt som Constables målning, liknar inte denna utan är kategori-identiska med den. När renässansmålaren hänger upp en tavla över sin verkstad, blir denna verkligen ett tecken för de andra

tavlor (föremål av samma kategori) som göres där inne: men inte en bild av dem, utan ett *identitetstecken*.[6]

Bara vår kunskap om kontext och konventioner gör att vi – eller i alla fall renässansens människor – skiljer denna teckenfunktion från den som den målade skylten över krogen har: den senare avbildar en scen och hänvisar genom denna (indexikaliskt) till de tjänster inrättningen kan bjuda. I ett fall står tavlan, som vilket annat ting som helst, för andra ting av samma slag, under det att betydelsen i det andra fallet förmedlas över avbildningsfunktionen. På en konstutställning eller i ett galleri fungerar en tavla bokstavligen som identitetstecken: den står för sig själv. Ett rum vars alla väggar prydes av fotografier kan antingen innehålla en känd fotografs mästerverk eller sammanföra återgivningar av det senaste årets viktigaste nyheter: i det förra fallet erbjuder rummet en uppsättning identitetstecken, i det andra fallet är det fullt av bilder. Givetvis kan det vara frågan om samma fotografier i de två fallen.[7]

Vi skall ha mer att säga om identitetstecken längre fram (i 3.1.4 och 5.2.3). Låt oss bara för ögonblicket fasthålla att frågan om identitetstecknens ikonicitet inte bör sammanblandas med den om bildernas.

Sammanfattning

- Kritiken av ikoniciteten utgår från bilden som en typisk ikon. I själva verket hävdade emellertid redan Peirce att denna hade starkt konventionella inslag.
- Enligt *regressionsargumentet* kan likhet inte definiera en teckentyp, för, eftersom alla företeelser i världen har en eller flera mycket abstrakta egenskaper gemensamma, skulle allt vara tecken för allt annat. Men detta argument faller om ikoniciteten användes till att bestämma en delmängd av en klass som redan kännetecknas av teckenrelationen.
- *Symmetriargumentet* säger att likhet inte kan definiera ett slags tecken, eftersom likheten, till skillnad från teckenrelationen, är symmetrisk. Argumentet vilar på en förväxling av vardagsupplevelsernas likhet med logikens ekvivalensrelation: den förra är inte nödvändigtvis symmetrisk.
- Till skillnad från ekvivalensrelationen är likhet inte heller reflexiv. På likhet grundade ikoner måste skiljas från identitetstecken.

3.1.3 Kritiken av ikonicitetsbegreppet: kulturkritik

Av allt det som Eco (1968, 1976) har att säga om ikoniska teckens konventionalitet är det bara två inslag som behöver intressera oss här. Ecos väsentliga slutsats, som han själv ser det, är att om det finns någon likhet mellan det ikoniska tecknets uttryck och innehåll, så är det inte en likhet mellan tecknet och tinget självt, utan mellan det förra och tingets varseblivningsmodell. Det bilden avbildar är just de särdrag i varseblivningen som gör det möjligt för oss att igenkänna eller komma ihåg föremålet. Riktigt vad Eco därmed vill ha sagt är inte klart. Men det är svårt att värja sig från intrycket att Eco efter mycket möda och stort besvär att slagit fast en truism: ingen har väl någonsin velat hävda att molekylkompositionen i bilden och det avbildade är densamma!

Kulturell överbestämning

En sak som Eco utan tvivel har velat betona är att de särdrag som i bildens uttryck liknar bildens innehåll är betingade av den kultur i vilka bilden framställes och varseblives. Detta kan illustreras tydligare än vad Eco gör. I det teckenspråk som indianerna vid USA:s Nordvästkust använde, fanns det en rad olika ikoniska tecken för kvinna: imitation av brösten, av könsorganen, av kvinnokroppens svepande former, av den korta längden, av det långa håret, och av flätorna på ömse sidor om huvudet (Mallery 1880; 1881). Den sista varianten är förstås obegriplig för en person som inte känner till indiankvinnans typiska håruppsättning, precis som våra toalettsymbolers kjoltrekant inte låter sig tolkas i de kulturer där kvinnor inte använder kjol (i alla fall inte som bild av en kjol).

Det kinesiska skrifttecknet för "kvinna" återgår på en avbildning av en sittande person, medan "man" och "människa" i allmänhet åskådliggöres med en stående figur. Oavsett om denna skillnad förklaras av kvinnans underdåniga position i samhället eller beror på det faktum att hennes hushållssysslor ofta utföres sittande (jfr Lindqvist 1989:42f), så behöver man vara kines och samtida med de kinesiska tecknens uppkomst för att finna den självklar. De dövas gestspråk i USA, Danmark och Kina har olika ikoniska tecken för betydelsen "träd": amerikanerna återger den upprättstående stammen, danskarna kronans rundning, och kineserna stammens omkrets (Baron 1982:205ff).

Detta är emellertid i första hand en konventionalitet i kulturerna, i deras respektive "Livsvärldar", den värld som för dem verkar självklar, och bara i en överförd mening en konventionalitet i deras bilder.

Varsebliven olikhet

Den andra av Ecos observationer vi skall ta upp är också en självklarhet, men av samma förödande kraft som barnets påpekande att kungen var naken: att närmare besett Annigonis porträtt av drottning Elisabeth inte liknar drottningen det minsta. Drottningens verkliga näsa är tredimensionell, medan näsan på bilden bara har två dimensioner. Den verkliga näsan är full av porer och andra oregelbundenheter, medan tavlans yta är jämn. Och det finns inga hål i duken motsvarande näsborrarna, utan bara två svarta punkter. I allt detta har Eco naturligtvis fullständigt rätt.

Vi kan inte grunda vår definition av bildtecknet på likheter, om sådana i själva verket inte finns. På denna punkt skulle vi alltså kunna föreslå att likhetsupplevelsen, långt ifrån att vara *orsaken* till att vi uppfattar något som en bild, är ett *resultat* av den speciella teckentyp som bildtecknet utgör. Med andra ord: bilden är ett tecken, som förutom att beteckna ett annat föremål, *ger upphov till en upplevelse av likhet* mellan tecknets uttryck och innehåll. Men om likhetsupplevelsen är en effekt av bildtecknet, så tycks det som om det måste finnas någon annan egenskap gemensam för alla bildtecken, som gör att alla dessa tecken, till skillnad från andra teckentyper, åstadkommer en likhetsupplevelse.

Behov av genomgående drag

Greenlee, Goodman och Eco tycks alla anta, att vi lär oss vad en bild föreställer, som vi lär oss betydelsen av ett ord, genom att (direkt eller indirekt) få utpekat för oss (eller ur situationen sluta oss till) vad den föreställer. Detta är emellertid inte en möjlig teori. Det finns experimentella bevis för att barn som växer upp utan att se några bilder vid den första konfrontationen med streckbilder och fotografier utan vidare kan identifiera de föremål som de har tidigare erfarenhet av (Hochberg 1972). Det behövs alltså ingen kunskap om tecknen, utan bara om världen, för att kunna igenkänna världen i tecknen (Att barnet redan på detta stadium kan använda bilden som tecken är därmed ingalunda säkert: det måste då också uppleva *skillnaden* mellan tecknet och världen).

René Lindekens (1971; 1976) har angripit likhetsteorin på dess starkaste punkt: han har velat visa att även fotografier måste vara konventionella. Det är nämligen omöjligt att i ett fotografi återge den avbildade scenen med både korrekt kontrast och korrekt ljushet; i den mån man närmar sig verkligheten i det ena avseendet avlägsnar man sig samtidigt från den i det andra. Detta visar emellertid bara att fotografier innehåller väsentliga konventionella inslag; det ifrågasätter inte att likhetsupplevelsen är bildens grundval.

Bilder producerar otvivelaktigt en upplevelse av *likhet mot en bakgrund av fundamental skiljaktighet*. Denna upplevelse kan mycket väl vara en effekt av tecknet, snarare än dess orsak. Samtidigt står det emellertid klart att alla bilder (i den traditionella bemärkelsen av mer eller mindre avbildande bilder) måste ha någon egenskap gemensam, om de skall kunna fungera som tecken; och det verkar också oundgängligt att denna egenskap, i någon mening, måste vara omedelbart förbunden med egenskaper hos det avbildade, alltså vara något slags likhet eller identitet. Likhet är emellertid, som vi observerade tidigare, något annat än identitet.

Sammanfattning

- Vad Eco anför som bevis för bilders konventionalitet visar snarare på konventionella drag i de kulturer där bilderna tillverkas och varseblives.
- Ecos tyngst vägande argument är att likheten vid närmare betraktande upplöser sig i sin motsats. Detta visar kanske bara att bilder förutsätter en upplevelse av *likhet mot en bakgrund av fundamental skiljaktighet*.
- Eftersom barn som växer upp utan bilder vid den första konfrontationen med dessa utan vidare kan identifiera de avbildade föremålen är det uteslutet att korrelationen mellan uttryck och innehåll inläres i varje fall för sig. Bildens relation till varseblivningsverkligheten måste existera på ett generellare plan. Det måste finnas en genomgående egenskap som uppträder i alla bildtecken.

3.1.4 Primär och sekundär ikonicitet

Identitetstecknet kan tyckas vara det fullkomliga exemplet på Peirces ikoniska grund: två objekt som är *helt oberoende av varandra* och har *samma egenskaper* (jfr Figur 3.1). När tecknet vilar på kategorisk identitet, som när en tavla står för en annan tavla, så är överensstämmelsen, från den valda synpunkten sett, perfekt och har kommit till stånd utan någon direkt föregående relation mellan de två objekten. I fall av individuell identitet är överenstämmelsen givetvis perfekt, och frågan om oberoende blir irrelevant, eftersom vi bara har att göra med ett föremål.

Två slags ikonisk grund

Men det är just för att den ikoniska grunden här är så fullkomlig, som det resulterande ikoniska tecknet måste ha ett starkt konventionellt inslag. En bil på gatan är inte ett tecken för andra bilar: det är bara på bilutställningen, i kraft av en socialt etablerad konvention, som den blir tecken för alla bilar av samma modell. Alla amerikaner är inte varandras tecken: det är bara när Peirce stipulerar att vi skall se Franklin som tecken för Rumford som det uppstår ett tecken. På konstutställningen står bilderna i första hand för sig själva, medan de i de flesta andra sammanhang primärt pekar vidare mot det de avbildar.

Identiteter förekommer som tecken i många sammanhang. Konservburken i livsmedelsaffärens fönster betecknar andra konservburkar av samma sort. Det gör också tårtan i bageriets fönster. Om jag skall ha tårtan med hem med en gång kan den kanske uppfattas som betecknande sig själv; beställer jag den däremot att levereras inom en vecka, så uppfattar jag den säkert som stående för en identiskt likadan tårta gjord en vecka senare. Stenyxorna i museets monter betecknar stenyxor av samma typ från samma tidsålder; däremot står tavlorna på museets konstavdelning vanligen bara för sig själva. Skräddarens mönster betecknar egenskaper hos de kläder han i framtiden kan tänkas sy upp. En urinoar i herrtoaletten är inte tecken för något alls; den bara *är* en urinoar. På en utställning anordnad av representanten för firman som säljer badrumsporslin står en identiskt likadan urinoar för klassen av urinoarer av denna typ. När Duchamp placerar den i ett galleri blir den däremot bara tecken för sig själv – kanske rent av ursprungligen för sin egen placering i en situation där den inte hör hemma. Med andra ord: *en mer eller mindre implicit konvention anger för varje situation hur identiteten skall uppfattas.*[8]

Ett identitetstecken tycks alltså svara mot den beskrivning vi tidigare gav av ikoniska tecken (i 3.1.1): det sammanför två objekt som oberoende av varandra har (delvis) samma egenskaper; men dessa egenskaper framträder först sedan teckenrelationen väl blivit etablerad. Frågan är nu om likheten på samma sätt bara blir synlig i bilden i och med att vi uppfattar den som ett tecken, eller om tvärtom i bildens fall teckenfunktionen etableras som en följd av likhetsupplevelsen. I det senare fallet skulle bilden vara ett renare ikoniskt tecken än identitetstecknet, i den meningen att den är i behov av mindre explicit konventionella element.

Det är i konstutställningens situation som fotografierna står för sig själva. Hittar jag däremot ett fotografi på gatan, så kan jag inte veta om jag bör se det som ett identitetstecken för fotografens verk: det verkar dock omedelbart

på mig som bild. En ikonicitet som bara uppträder på grundval av en konvention (t ex utställningskonventionen) skall här kallas *sekundär*. Om däremot ikoniciteten bildar förutsättningen för teckenrelationen är den i denna mening *primär*. Bilder tycks vila på primär ikonicitet.

Tingens prominensordning och varelsernas kedja

Det lilla barnet som aldrig tidigare har sett bilder kan inte desto mindre identifiera avbildade föremål som förekommer i dess upplevelsesfär. Men barnet har inte lärt sig något om bildens teckenfunktion. Likhetsupplevelsen tycks alltså föregå teckenfunktionen. Detta motsäges dock av de anekdoter som en del antropologer i början av vårt sekel har berättat, enligt vilka "primitiva folkslag" är oförmögna att tolka bilder. Noggrant genomförda experiment med personer från kulturer som inte använder bilder har emellertid på senare tid visat att dessa inte har några svårigheter att igenkänna avbildade föremål (Kennedy 1974).

Det berättas dock om en folkgrupp, det s k Me'-folket, att dess medlemmar inte upptäckte att märkena på papperet stod för någonting annat än sig själva, med andra ord, att de var tecken. Denna grupp kände inte till papperet som material och var helt upptagna av att utforska dess egenskaper. När bilderna trycktes på väv som de var välbekanta med tolkade de däremot bilderna med lätthet.

Fakta av det här slaget visat att *likhetsupplevelsen i bilder föregår teckenrelationen.* Likhet är dock, som tidigare framhölls, *en överensstämmelse mot bakgrund av en fundamental skiljaktighet.* Bildens uttrycksplan hör till en helt annan kategori än dess innehållsplan (eller referent): medan det typiska bilduttrycket är tvådimensionellt och statiskt och har en reducerad ljushetsskala, så är det typiska bildinnehållet tredimensionellt och rörligt och med en mångfald valörer. Likhetsupplevelsen äger rum på grundval av medvetenheten om denna fundamentala kategoriskillnad.[9]

Det måste ändå finnas en förutsättning för själva likhetsupplevelsen, en djupare grund också för den primära ikoniska grunden: att det "ting" som tjänar som uttryck är av det slag att vi kan föreställa oss det i rollen som uttryck. *Bara det mindre "prominenta" kan vara uttryck för det mera "prominenta"*. Detta framgår klart av historien om folkgruppen som inte kände till papper: materialet var alldeles för intressant i sig själv för att kunna tjäna som uttryck för något annat. Det måste alltså finnas någon gruppering av "tingen" i vår upplevda värld efter hur stor "prominens" vi tillskriver dem. Det är förmodligen omöjligt att beskriva en sådan skala i sin helhet.

Men det är naturligt att tänka sig att tredimensionella kroppar är mera "prominenta" än markeringar på en yta (se Sonesson 1989a,III.3).

En sådan skala har i själva verket redan beskrivits i ett annat sammanhang. George Lakoff & Mark Turner (1989:65f, 160ff) har visat hur föreställningen om "The Great Chain of Being", som är välkänd för idéhistorikerna, kan användas för att förklara också i nutiden använda ordspråk och stående metaforer. Denna kulturella modell rangordnar alla företeelser i världen i en lodrät kedja, i vilken "högre" varelser och deras egenskaper uppträder ovanför "lägre" varelser och deras egenskaper, människan givetvis överst med sitt förnuft och sin personlighet, följd av djuren med sina instinkter och beteenden, växterna med sina biologiska egenskaper, sammansatta ting med del/helhets-förhållanden och funktioner och naturting med fysiska egenskaper och naturliga processer. En utvidgad version av varelsernas kedja, som bara förekommer i västerlandet, placerar samhället ovanför människan. Ordspråk jämför företeelser högre upp på skalan med dem längre ner, samhället med människan och hennes egenskaper, människan med myror och lejon, kol och kvarnstenar, osv.

En liknande, något utbyggd modell skulle också förklara varför bilden står för det avbildade, och inte tvärtom (se Sonesson 1991i). Vi ser nu också varför identitetstecken har behov av konventioner: de går rakt emot regeln att bara mindre prominenta föremål kan stå för de mera prominenta. Den *sekundära* ikoniciteten uppträder bara när teckenrelationen redan är given. *Primär* är den ikonicitet som föregår och upprättar teckenrelationen, men som har sin förutsättning i den prominensordning som råder mellan olika ting och material i den speciella Livsvärlden.

Bilden som diagram

Kritiken av ikonicitetskritiken för oss inte tillbaka till den naiva teorin att bilden är bild bara för att den liknar det avbildade eller har egenskaper gemensamt med detta, inte ens till Peirces mera sofistikerade variant av denna teori. För det första visar det sig att en ikonisk grund, för att fungera som tecken, måste grundas i någonting mera. Det visar sig också att det antingen kan vara den ikoniska grunden som är en förutsättning för teckenrelationen (som i den primära ikoniciteten, bilden) eller också den förra som bygger på teckenrelationen (som i den sekundära ikoniciteten, identitetstecknet). Men också i det första fallet måste det (som den första observationen ger vid handen) föreligga en djupare liggande grund som först gör varseblivningen av den ikoniska grunden möjlig: prominensordningen i den särskilda Livsvärlden.

Det finns emellertid ytterligare ett sätt på vilket det är nödvändigt att revidera den hävdvunna uppfattningen. Om det inte finns ett genomgående drag som återkommer hos alla bilder och som sammanbinder dem med vad de är tecken för kan de inte fungera som bildtecken (se 3.1.3). Ecos kejsarens-nya-kläder-argument tycks nu visa att detta drag inte kan vara likhet, identitet eller någon annan (eventuellt förekommande) ikonisk egenskap. I själva verket visar argumentet bara att likheten eller identiteten inte kan finnas i egenskaper av de lägre ordningen, enkla, elementära egenskaper, som lokaliseras i enskilda punkter av uttrycket. Identiteten (som är den rätta termen här, för relationen kan vara symmetrisk och reflexiv) måste återfinnas på en högre nivå och bestå av relationer eller relationer mellan relationer. Det kan förstås inte vara frågan om den allra högsta nivån, för de kategorier som definierar bilden som uttryck och innehåll, yta och varseblivningsscen, är av nödvändighet olika.

Bilder i vardagsspråkets mening kan därför inte vara bilder i Peirces mening, dvs de kan inte bygga på enkla egenskaper (utom tillfälligtvis, om en bild av en violin, som är av trä, målas på en träskiva). Istället måste de vara diagram i Peirceansk bemärkelse (Jfr 3.1.1). Den likhetseffekt de framkallar för upplevelsen kan mycket väl gälla enkla egenskaper, till skillnad från vad som är fallet i varseblivningen av diagrammet, i den begränsade mening termen har inom statistiken. Men den underliggande orsaken till likhetsupplevelsen, de egenskaper som är identiska hos uttryck och innehåll, måste vara relationella, alltså diagrammatiska egenskaper (Jfr 3.2.3).

Sammanfattning

- *Identitetstecknet* etableras mellan två ting som oberoende av varandra i någon mening har samma egenskaper, dvs, mellan ting av samma klass. Ett av dessa ting kan bara fungera som tecken för det andra om *teckenrelationen* antingen *explicit har införts* dem emellan genom en *konvention* eller är *underförstådd* i den givna *situationen.*
- Till skillnad mot denna *sekundära ikonicitet* råder i *bilder* en *primär* sådan: det är likheten som *föregår och upprättar teckenrelationen.* Detta kan dock bara ske om förhållandet mellan uttryck och innehåll respekterar den *prominensordning* som råder mellan olika ting och material i den speciella Livsvärlden.
- Om vi skall kunna förklara bildvarseblivningens omedelbarhet måste vi anta en prominensordning mellan de vanliga tingen i Livsvärlden, som t ex ger högre prominens åt tredimensionella föremål än åt pigment på en yta. Eftersom *sekundär ikonicitet* omvänder eller jämnar ut denna prominensordning kan den bara existera på grundval av lokala konventioner. *Primär ikonicitet* kan däremot bero av Livsvärldens konventionalitet.
- Bilder i vardagsspråklig mening är inte bilder, utan diagram, i Peirces terminologi: den identitet som föreligger mellan uttryck och innehåll (eller referent) kan bara bestå mellan relationella egenskaper.

3.1.5 Något om bilders konventionalitet

Trots det som sagts i tidigare delar av detta avsnitt finns det en rad sätt på vilka bilder är konventionella. Det kan vara praktiskt att här sammanfatta några av de viktigaste anledningarna till bilders konventionalitet.

För det första är bilder konventionella för att de är *bärare av den konventionalitet som är ett drag i den kultur i vilken de skapas.* Om kvinnor i en viss kultur bär håret delat i flätor på vardera sidan om huvudet, eller om de traditionellt bär kjol istället för byxor, så kommer bilder från dessa kulturer att avbilda kvinnor på detta vis, såvida det inte finns speciella skäl att återge dem annorlunda.

Andra konventionella drag hos bilder kan härledas från det faktum att bilder är ett slags stelnad form av *visuellt tänkande* och alltså är underkastade de begränsningar som tänkandet har i förhållande till vad det är en tanke om (eller som varseblivningen är en varseblivning av). Sådana drag, som samtidigt kan manifestera inslag i den speciella kulturen, är av tre slag:

Tänkandet sker i form av *prototyper,* dvs som närmevärden till det mest typiska exemplaret av en viss kategori (se 2.1.1). När den tyske träsnidaren skall återge ett italienskt fort, så griper han till en avbildning av en tysk timmerborg, till vilken han fogar några romerska detaljer. Den europeiske bildmakaren skildrar indianerna med grekernas klassiska kroppar, till vilka han lägger en eller annan etnologisk detalj som sjömännen berättat för honom. Målarkonstens utveckling hade redan före fotografiets uppkomst reducerat omfattningen av sådant visuellt prototyptänkande.

Tänkandet är ekonomiskt: det återger bara *sådana drag som är nödvändiga* för att skilja en föremål från ett annat föremål med vilket det annars kan förblandas. I ett land där det finns zebror och hästar kan zebrans ränder vara det drag som skiljer dem åt på bilden; i en värld bara befolkad av zebror och hyenor måste man välja något annat drag (se också 2.2.3).

Allt tänkande och all varseblivning fattar sitt *föremål från en eller annan synvinkel* och aldrig i dess helhet, dvs indexikaliskt. Vi har stött på denna fenomenologiska princip redan tidigare när vi talade om konstverket och det

estetiska objektet (i 2.3.3). Ett föremål kan analyseras på åtminstone tre sätt: i sina delar, sina egenskaper, och de synvinklar från vilka det kan ses. En människa, exempelvis, kan delas i sådana delar som huvud, bröst, armar, ben, osv; och i sådana egenskaper som levande varelse, människa, man, äldre man, osv; och hon kan delas i synvinklar i förhållande till den persons position som betraktar henne. En bild förutsätter ett (eller flera) val på de tre dimensionerna (jfr 3.3.2 och kapitel 4).

Ytterligare en typ av konventionalitet hos bilder följer av det faktum att bilden i sig själv är en *helt annat kategori* av föremål än det den återger. Den omvandlar därför det återgivna föremålet efter sina egna förutsättningar. Det spår som ett och samma djur lämnar efter sig på olika slags mark kan vara ytterst skiftande. På samma sätt bestämmer naturen hos bildens uttrycksplan det sätt på vilket det förmedlar innehållsplanet (jfr fotografiet i 5.1.1).

Vi har nu sett att fastän bilden grundas ikoniskt, så byggs den upp på konventioner.

Sammanfattning

- Bilder är konventionella på många sätt. Bland annat är de bärare av den konventionalitet som är ett drag i den kultur i vilka de skapas.
- Många former för bilders konventionalitet beror på att de är ett slags stelnat visuellt tänkande. Å ena sidan kan de reducera föremål till prototyper, dvs till de mera välkända föremål som karaktäriserar den klass de hör till. Å andra sidan kan de återge enbart de egenskaper i vilka föremålet skiljer sig från andra, näraliggande föremål som förekommer i kulturen.
- Som allt visuellt tänkande kan bilden bara återge en eller ett fåtal aspekter av det fenomen det har som sitt objekt.
- Det ligger i bildens natur att dess uttryck är av en helt annan kategori än dess innehåll. Uttryckskategorin påtvingar därför något av sin egen karaktär på innehållet.

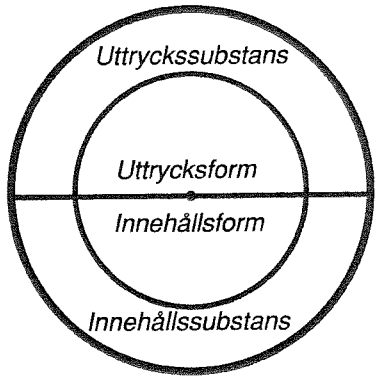
3.2 Bildens beståndsdelar

För både Umberto Eco och Nelson Goodman utformas ikonicitetskritiken som ett slags konfrontation med det verbala språket. Båda drar slutsatsen att bilder liknar språk i att vara konventionella tecken. Som vi har sett är den ståndpunkten ohållbar. Å andra sidan hävdar Goodman, liksom Eco i sina

senare texter (1976), att bilden, till skillnad från språket inte låter sig delas upp i mindre beståndsdelar.

Samtidigt var det Eco, som i sina tidiga verk (1968) införde en mycket inflytelserik analysmodell för bilder, som är helt parallell med den som lingvistiken använder för språket. Skulle vi alltså finna att Goodman och den senare Eco har fel i att förneka möjligheten att analysera bilder vidare i mindre delar, så återstår frågan om den tidige Eco har rätt i att dela upp bilden på samma sätt som språket. Frågan om bildens beståndsdelar är oskiljaktig från frågan om bildens likhet med det verbala språket.

Vi börjar därför med att undersöka vilka egenskaper tecknet har i språket, utöver dem som definierar tecknet som sådant (jfr 3.2). Bara så blir det meningsfullt att fråga efter hur pass likt bildtecknet är det språkliga tecknet.



Figur 3.2 Modell över det språkliga tecknet

3.2.1 Den Saussure/Hjelmslevska teckenmodellen

Den teckenmodell som intresserar oss här går tillbaka på Ferdinand de Saussure men har givits sin mera stringenta utformning av Louis Hjelmslev (1943; 1959; 1973). Den vilar på en rad förutsättningar, som skall sammanfattas i det följande. Vi kan dela dem i två grupper, sådana som gäller tecknets inre och yttre relationer, och sådana som har att göra med hur tecknen kombineras och sönderdelas.

Det språkliga tecknet och relevansprincipen

För tecknets inre och yttre relationer gäller följande principer:

- tecknet består av både *uttryck* och *innehåll*, som sammanbindes av en *ömsesidig implikation (solidaritet);* de är mentala, eller rättare sagt, intersubjektiva storheter, inte materiella sådana; de kan dock uppfattas som *föreställningar* om (vissa aspekter av) materiella fenomen.
- *referenten*, det fenomen i den upplevda världen som tecknet handlar om, kan vara något materiellt, och ligger utanför tecknet.
- fastän uttryck och innehåll nödvändigtvis hör samman betraktade inom ett givet teckensystem, så är deras förhållande till varandra *godtyckligt (arbiträrt)*, dvs det finns ingen inre egenskap hos uttrycket som sammanbinder det med innehållet.
- på samma sätt som uttryck och innehåll är arbiträra i förhållande till varandra, så är tecknet som helhet arbiträrt i förhållande till verkligheten (referenten).
- bara vissa drag av det som vi normalt betraktar som uttrycket är oundgängliga för att vi skall uppleva ett visst innehåll, och omvänt; övriga drag kan variera fritt eller i förhållande till sammanhanget.
- de drag i uttrycket som är oundgängliga (*relevanta* eller pertinenta) för innehållet kallas *uttrycksformen*, och de drag i innehållet som är oundgängliga för uttrycket kallas *innehållsformen;* övriga drag hör till *uttryckets* respektive *innehållets substans* (se Figur 2.2).[10]
- den regel som säger vilka drag i uttrycket som är nödvändiga för att vissa drag i innehållet skall förmedlas, och omvänt, kallas en *relevansprincip*.

För japanen är satsen "Det här är ett lån" bara ett mer naturligt sätt att säga "Det här är ett rån" (jfr 1.2.3). I hans språk är "r" och "l" inte två olika språkljud: de är varianter på ett och samma ljud. Byter man ut det ena mot det andra i ett japansk ord, så låter resultatet lite konstigt; men betydelsen förändras inte. I Sverige har vi två varianter på r-ljudet, som vi visserligen känner igen, eftersom de används i olika landsändar, men som inte kan skilja betydelser åt. I Skåne, exempelvis, uttalas "rån" med tungrots-r, längre norrut med tungspets-r. Spanskan gör en skillnad mellan ett tungspets-r som uttalas med ett enda slag med tungan och ett annat tungspets-r som gör bruk av mer än ett slag: "pero" betyder "men", "perro" däremot "hund". På svenska har det ingen betydelse hur många tungslag vi lägger in i begynnelsen på ordet "rån"; det betyder ändå detsamma.

Detta exempel illustrerar flera saker. Uttryck och innehåll implicerar varandra ömsesidigt: byter vi ut "r" mot "l" i ordet "rån", så är det hela innehållsplanet som byts ut. På samma sätt om vi startar från innehållet: om vi antar att ordet "tjur" har de semantiska särdragen "nötkreatur" och "hane" som delar av sin betydelse, så räcker det med att byta ut det senare draget mot "hona" för att få ett helt annorlunda uttrycksplan, nämligen "ko". *De drag på ena planet vars utbyte leder till att det andra planet i sin helhet måste bytas ut hör till formen; de övriga till substansen.* I svenskan är de drag som skiljer "r" från "l" delar av formen, medan skillnaden mellan tungrots-r och tungspets-r hör till substansen.

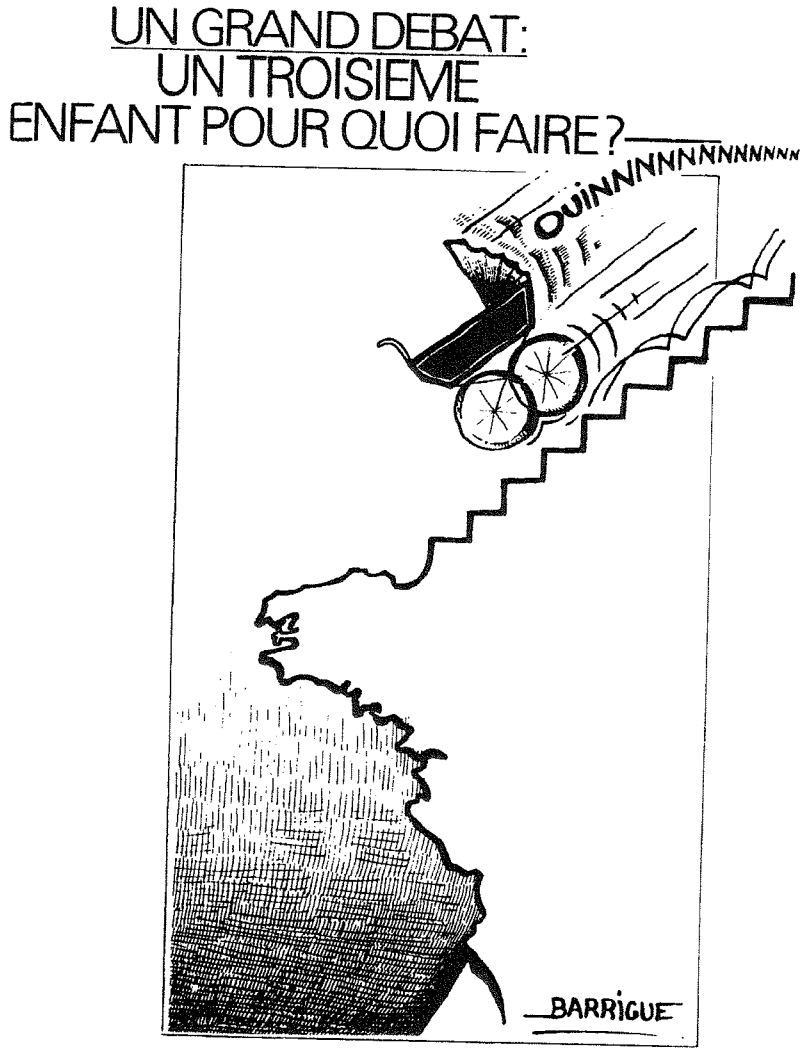
Att även uttrycket är en mental, inte en materiell enhet framgår också av exemplet. Fysiskt sätt kan en svensktalande åstadkomma ett tungspets-r med ett slag, med två slag, med tre slag, eller med hur många slag som helst. Han uppfattar dem emellertid som i grunden lika. För den spansktalande går det däremot en gräns mellan tungspets-r med ett tungslag å ena sidan och med två eller flera slag å den andra. Den gränsen är godtycklig på två sätt: fysiskt och artikulatoriskt finns det inte större skillnad mellan ett och två slag än mellan två och tre; och den svensktalande kan åstadkomma ljud som är fysiskt identiska (som substans) med den spansktalandes, men som föreställningar (form) i de bägge språken är ljuden olika.

En sådan godtycklighet finns också på innehållsplanet. Den råder för det första i förhållandet mellan uttryck och innehåll: det finns inget i betydelsen "skog", som säger att uttrycket (ljudföljden) "skog" passar den bättre än "forêt", "bosque", "wood", "Wald" osv. Men för det andra råder arbitrariteten i tecknets förhållande till varseblivningsverkligheten. Vad vi kallar en skog kan för fransmannen vara "bois" eller "forêt", beroende på om den är relativt sett liten eller stor; å andra sidan har franskan inget (allmänt brukligt) ord för "dunge", som är en ännu mindre ansamling av träd än "bois". Det råder alltså en dubbel arbitraritet, en mellan tecknets delar, och en annan mellan tecknet och verkligheten (Jfr Malmberg 1973: 49ff, 66ff; 1977).

Relevansprincipen i bilder

En relevansprincip bestämmer alltså vilka drag på uttrycksplanet som är nödvändiga för att innehållsplanets grundläggande drag skall förmedlas, och omvänt. Ett sätt att undersöka om det i bilder förekommer något slags relevansprincip är att betrakta en uppenbart mångtydig bild. Figur 3.3 visar, på en och samma gång, och med hjälp av delvis samma streck, Frankrikes atlantkust, ett befolkningsdiagram och en trappa för vilken en barnvagn rutschar ner. Tecknaren har här velat göra en kommentar till den minskande befolkningskurvan i Frankrike, och har därvid alluderat på den välkända trappscenen ur Eisensteins "Potemkin"-film. Vad som är intressant för oss är

emellertid att de tre betydelserna gör bruk av olika särdrag hos ett och samma streck: med andra ord, i en och samma substans utväljer de olika form. För att igenkänna strecket som ett avsnitt av Frankrikes kartbild behöver vi uppfatta det som en fortsättning på den betydligt mer korrekt återgivna kustlinjen i bildens nederdel; vi måste också uppfatta att en diagonal dragen genom



Figur 3.3 Tretydig bild: trappa, kustkarta och diagram

trappstegsformen skulle peka mer eller mindre i samma riktning som Frankrikes fortsatta kustlinje, trots att den inte skulle ha mer än bråkdelen av den proportionella utsträckningen.

Bilden av trappan är kanske mera självklart given, även om det finns en stor mängd företeelser som från en viss synvinkel erbjuder samma mönster till ögat. Snarare än att återge en verklig trappa som kan ha mycket olika antal steg, som kan vrida sig runt, ha avsatser, osv, är det en trappstereotyp som har framställts; tolkningen bekräftas ytterligare av den mer naturalistiskt återgivna barnvagnen på väg ner. Samma linje är också något slags diagramstereotyp: mycket få verkliga diagram skulle förändras så regelbundet, och dessutom finns inga siffror angivna. För att uppfatta detta som ett diagram över Frankrikes befolkningsutveckling måste vi dessutom tänka oss linjen vänd åt motsatta hållet; för den relevansprincip som bestämmer kartbilden och vars uttryckssubstans sammanfaller med diagrammets, har tvingat tecknaren att rita en linje som egentligen skulle visa en stigande kurva.

I den mån det innefattar relevansprinciper är bildtecknet arbiträrt: uttrycket, såväl som innehållet, för kartan, diagrammet och trappbilden överlappar varandra bara till en del. Några allmänna aspekter på en sådan arbitraritet, som inte motsäger bildens grundläggande ikonicitet, har behandlats ovan (i 3.1.5).

Tecknens sammansättning och den dubbla artikulationen

Låt oss nu gå vidare till några egenskaper som tecknen har i förhållande till varandra och till sina beståndsdelar:

- om vi delar ett tecken kan vi ofta komma fram till mindre tecken, som är så beskaffade att de har egna uttryck och innehåll; men till slut når vi en punkt där delningen av uttryck och innehåll inte längre löper parallellt, och vi får smådelar på uttrycksplanet som inte svarar mot något på innehållsplanet, och omvänt. Dessa smådelar kallas ofta (efter Hjelmslev) för *figurae* eller särdrag.
- en del teckensystem består enbart av tecken som omedelbart låter sig delas i *figurae;* andra däremot kan inte delas vidare under teckennivån, eftersom det inte finns några enheter på lägre nivå som återkommer i andra tecken. Det verbala språket, och möjligen en del andra system, låter sig först indelas i tecken och sedan vidare i *figurae*. Man säger att det (eller de) är *dubbelt artikulerade*.

I satsen "Detta är ett lån" anges med mellanrum – eller i uttalet med pauser och betoning – att vi har att göra med fyra självständiga tecken. Att de är

självständiga framgår också av det faktum att vi kan flytta dem inbördes: "Är detta ett lån?" "Ett lån är detta", osv. Vidare kan vi använda samma ord, tillsammans med andra sådana, i andra satser. Självständigheten är förstås relativ: alla kombinationer är inte möjliga, eller i alla fall inte meningsfulla.

När vi delar "Detta är ett lån" i fyra uttrycksenheter, så får vi samtidigt fyra innehållsenheter, vars gränser sammanfaller med de förra: vi har alltså fyra tecken. Men orden som de står är ju sammansatta av bokstäver, och varje bokstav svarar (i stort sett) mot ett språkljud, ett s k *fonem.* Vi kan alltså dela uttrycket vidare. Men när vi gör det delar vi inte längre innehållet parallellt. Vi kan också dela innehållet i dess minsta beståndsdelar, utan att någon parallell uppdelning av uttrycket sker.

Vore vi inte infödda talare av svenska språket, så kunde vi känna oss frestade att dela upp orden "lån" och "rån" i en gemensam bit, nämligen "ån", som betyder något i stil med "banktransaktioner", och de två varianterna "l" och "r", som då får bli bärare av skillnaden mellan de två nämnda typerna av bankaffärer. "Rån" och "lån" skulle förhålla sig till varandra ungefär som "enbär" och "körsbär". Snart skulle vi emellertid upptäcka att det finns många andra ord på svenska som innehåller samma uttalsföljd utan att ha minsta betydelselikhet, t ex "hån", "mån", "dån", "son", "fån", osv. Även om det skulle finnas någon betydelselikhet mellan "lån" och "rån" (vilket givetvis i sig själv är tvivelaktigt, när vi tar hänsyn till flera användningsområden), så är det inte i ljudföljden "ån" som denna likhet ligger.

Fonem och bokstäver är ett slags *figurae;* de bär inte på betydelser (i alla fall inte på teckenbetydelser), men de skiljer betydelser åt. En språklig sats kan därför delas en första gång, med bibehållande av parallellismen mellan uttryck och innehåll, och en andra gång med uppgivande av den parallellismen. I första fallet får vi tecken; i det andra *figurae.* Indelningen i tecken kallas den *första artikulationen.* Indelningen i figurae kallas den *andra artikulationen* (t ex hos Prieto 1966; Martinet 1973).

Under sextiotalet hävdade många semiotiker att alla möjliga betydelsesystem var dubbelt artikulerade, precis som språket. Det gällde arkitektur, dans, berättelser, sjukdomssymptom, bilder, osv. Umberto Eco gick t o m så långt som till av hävda att filmen, eftersom den byggde på den statiska bilden, måste vara tredubbelt artikulerad. Innan vi frågar oss om bilder verkligen är dubbelt artikulerade, kan det vara lämpligt att titta på några enkla visuella betydelsesystem, som delvis gör bruk av bilder, men som fungerar i mera begränsade syften.

Sammanfattning

- Under 60-talet försökte många semiotiker visa att bilder vilade på ett system liknade det verbala språket. På senare tid har det varit vanligt att förneka all sådan likhet. Dessa uttalanden förutsätter emellertid en mångfald jämförelser på många olika nivåer. För att värdera dem är det viktigt att känna till den lingvistiska teckenmodellen.
- Uttryck och innehåll i språket sammanbindes av en *ömsesidig implikation (solidaritet).* I förhållande till varandra är de *arbiträra,* med andra ord, inte ikoniska: de har inga egenskaper gemensamma. Likaså är det sätt på vilket tecknet avgränsar världen arbiträrt.
- I tecknet råder en *relevansprincip* som avgör vilka drag i uttrycket som är oundgängliga för innehållet, dvs som hör till *uttrycksformen,* och vilka drag i innehållet som är oundgängliga för uttrycket, med andra ord, som hör till *innehållsformen.*
- Språkliga tecken kan delas i mindre *tecken,* så länge delningen av uttryck och innehåll förblir parallella. Vid fortsatt delning uppstår smådelar (*figurae*) på uttrycksplanet som inte svarar mot något på innehållsplanet, och omvänt. Ett betydelsesystem som låter sig indelas på båda sätten kan sägas vara *dubbelt artikulerat.*
- Även i bilder finns *relevansprinciper* som skiljer de betydelserelevanta särdragen från de andra. Därmed råder det också en viss grad av arbiträritet i bilder. Man kan däremot tvivla på att de har dubbel artikulation.

3.2.2 Några enkla visuella betydelsesystem

Det verbala språket låter sig alltså delas två gånger: först med bibehållandet av samma gränser för uttryck och innehåll, i den första artikulationen; och sedan, i den andra artikulationen, i separata smådelar på uttrycks- och innehållsplanen, som saknar direkt motsvarighet på det andra planet. Det verkar därför tänkbart att det också finns betydelsesystem som bara har den första eller bara den andra artikulationen, eller ingen alls – alltså system vars enheter bara kan delas vidare i tecken, eller bara i *figurae,* eller inte alls (jfr Prieto 1966; Martinet 1973; Nöth 1985:209ff).

Oartikulerade koder[11]

För att kunna göra två delningar måste vi förfoga över minst tre nivåer: vi måste nämligen utgå från en större enhet som vi delar vidare. I språket är den

ursprungliga enheten en sats. En allmännare term (t ex hos Prieto) för detta är en utsaga eller ett *sema*. En kod som bara innehåller ett sema, och som därför inte låter sig analyseras vidare, är den blindes käpp. Att bära en sådan käpp är att utsända budskapet "jag är blind". Men frånvaron av käpp innebär inget budskap. Det är tänkbart att en person som inte bär blindkäppen ändå är blind.

En kod med flera semata kan vara *oartikulerad,* om dessa semata inte innehåller några återkommande enheter. Enligt överenskommelse skulle atenarna, vid hemkomsten från Kreta, hissa ett vitt segel om Theseus hade gått levande ur kampen med Minotaurus, men ett svart segel om han var död. De två möjliga meddelandena, "Theseus är död" och "Theseus är levande" representeras här av färgerna svart och vitt, som inte har några gemensamma element. I språket upprepas ju däremot tecknen "Theseus" och "är". Dessutom upprepas många enheter utan egen betydelse, såsom bokstaven "d", två gånger i "död" och en gång i "levande", etc.

Trafikljusen kan uppfattas på detta sätt. Rött ljus svarat mot semat "stanna!", grönt ljus mot semat "tillåtet att köra", och gult ljus, där det förekommer, mot semat "var försiktig! [vid växling från rött till grönt eller omvänt]". I de länder där rött och gult kan förekomma i kombination, är det däremot möjligt att analysera ett av semata i två tecken, liksom när rött ljus kombineras med en grön pil, som anger att det råder undantag från stopplikten för dem som skall vända. Där blinkande ljus kan uppträda omväxlande med stabilt, finns det skäl att skilja en figura som består av "blinkning" från de olika ljusen.

Koder med bara andra artikulationen

En kod som bara låter sig analyseras i den *andra artikulationen,* dvs i enheter som inte har någon egen mening, är den flaggkod som användes till sjöss under 1800-talet, och som bara bestod av tre flaggor i kombination: en rundad flagga, en vimpel och en fyrkantig flagga. Några betydelser finns förtecknade i Figur 3.4.

Här finns det alltså bara tre element som ständigt återkommer: cirkeln, rektangeln och trekanten. Men det finns inga betydelser som upprepas på innehållsplanet när – och bara när – ett av dessa tre element återkommer på uttrycksplanet. De ifrågavarande elementen är alltså *figurae,* inte tecken.

● ▲	Ni ger er ut i fara
▲ ●	Vi förhungrar
● ■	Hjälp, brand eller läcka!
■ ● ▲	Har ni telegram eller nyheter för oss?
● ■ ▲	Ja
● ▲ ▲	Nej

Figur 3.4 Exempel på kod med bara andra artikulationen: Sjömäns flaggkod under förra seklet

Koder med bara första artikulationen

En kod som endast låter sig analyseras i den första artikulationen, dvs i enheter som själva är betydelsebärande, är, efter vad som ofta påstås, de vanliga vägmärkena (jfr Mounin 1970:155ff; Studnicki 1970; Droste 1972; Zawadowski 1970; Krampen 1988). Samma elementära gestalter som i den ovan omnämnda flaggkoden, nämligen rundning, fyrkant och trekant, uppträder i vägmärkeskoden, i kombination med färger. Men här är dessa former bärare av egna betydelser. Trekant står för varning, rundning för förbud, osv.

Ett annat visuellt betydelsesystem som ser ut att vara uppbyggt på första artikulationen är de figurer som används för att tala om hur man skall behandla kläder vid tvätt (Figur 3.5). Det är osäkert hur många *semata* det finns, men vi kan urskilja ett antal *tecken,* som kan ingå vissa kombinationer. En schematiserad balja står för vattentvätt. En trekant betecknar klorblekning. Ett strykjärn betyder, naturligt nog, strykning. Det finns en cirkel som står för kemtvätt och en mindre cirkel innanför en fyrkant som betecknar torktumling. Dessutom finns det ett kors, som betyder "ej", och som kan kombineras med dem alla.

Det förekommer en del andra tecken, som enbart kan kombineras med vissa av de tidigare tecknen: gradangivelser för tvättbaljan, punkter för värme i kombination med strykjärnet, och bokstäverna för olika kemiska ämnen tillsammans med cirkeln för kemtvätt. Trots att det finns vissa restriktioner för tecknens kombination har vi här verkligen att göra med ett system, där alla återkommande drag verkar vara tecken, inte *figurae.* Ett enda tänk-

	Visuell innebörd	Kodmening
	[bild av] tvättbalja	vattentvätt
	cirkel	kemtvätt
	triangel	klorblekning
	[bild av] strykjärn	strykning
	cirkel innanför kvadrat	torktumling
	kors	negation

Figur 3.5 Kod med bara den första artikulationen, för behandling av klädesplagg

bart undantag till detta kan noteras: cirkeln som förekommer ensam men också innanför en kvadrat, utan att någon del av betydelsen är densamma. Men eftersom cirkeln bara återkommer i en kombination, och eftersom dess storlek är mindre i detta fall, kan det vara motiverat att betrakta de båda förekomsterna som två olika enheter.

Vägmärkeskoden

Däremot kan man ifrågasätta om (den europeiska) vägmärkeskoden verkligen grundar sig på den första artikulationen. En konvention från 1931 fastställer vissa givna former och färger för varningsmärken, förbudsmärken, påbudsmärken och upplysningsmärken (jfr Krampen 1988), men det verkliga systemet, åtminstone i Sverige, avviker ganska mycket från detta avtal.

Gestalt	Färg	Innebörd
[ ]	gul (i Sverige), vit (i de flesta andra länder) med röd rand (också utan rand)	varning
[ ]	gul (eller vit) med röd rand (också utan rand och med blått eller rött fält)	förbud
	ljusblå med vit rand	påbud
, etc.	blå (många nyanser), grön, gul, etc, med vit, röd, svart eller ingen rand	upplysning, hänvisning

Figur 3.6 Vägmärkena

Varningsmärken och förbudsmärken skall skilja sig som "trekanter" från "rundningar" (se Fig.3.6). Bara i fallet "väjningsplikt" vs "förbud mot gångtrafik" är detta den enda skillnaden mellan märkena; med andra ord, bara här finns det en *minimal opposition*. I övriga fall är skillnaden redundant markerad, för det som avbildas i det inre fältet förändras också i viss mån. Mellan "övergångsställe" och "förbud mot gångtrafik" finns det t ex följande oppositioner: "trekant" vs "rundning", "fritt fält" vs "överkorsat fält", "markerat övergångsställe" vs "inte avbildat övergångsställe", "gående mansfigur i fältets mitt" vs "gående mansfigur över hela fältet".

I själva verket finns det dock enstaka runda och fyrkantiga varningsmärken och ett fåtal fyrkantiga förbudsmärken (och t o m ett åttkantigt, för "stopp"). Trekantens förbindelse med innebörden "varning" och cirkelns relation till idén om "förbud" (och "påbud") är alltså bara sannolik.

Inte heller färgoppositionerna är fullt ut genomförda. Genom sin gula eller vita bakgrund med röd rand skall förbudsmärkena skilja sig från de likaledes runda påbudsmärkena; i själva verket har förbud att stanna och parkera blått fält, och infartsförbud och stopp har rött fält, medan särskiljbar röd rand saknas i de båda senare och i tavlorna som markerar slut på förbud. Inte hel-

ler här finns det minimala skillnader: också i de få fall där det som avbildas i fältet är detsamma försvinner åtminstone den röda bården och figurens storlek ändras. Påbudstavlorna tycks visserligen alla vara runda och ljusblåa med vit rand, men färgen och bården återkommer hos upplysningsmärkena, som också kan vara mörkblåa, gröna, gula, osv, och ha snart sagt alla former utom runda och trekantiga.

Att det inte finns några minimala oppositioner är kanske inte så allvarligt. Även om det inre fältet ändras varje gång trekant bytes mot rundning, etc, så är de avbildade figurerna så lika, att vi (med vår bildtolkarkompetens) kan betrakta dem som kontextuellt bestämda varianter.

Allvarligare är då att det, åtminstone i den svenska varianten av vägmärkeskoden, förekommer rundningar bland varningsmärkena och fyrkanter bland förbudsmärkena, medan upplysningsmärkena kan ha snart sagt vilken form som helst. Frågan är om man därför inte måste betrakta dessa gestalter som genomgående särdrag eller *figurae*, som bara i kombination med andra särdrag bär på betydelserna "varning", "förbud", "påbud" och "upplysning". Vi skulle alltså inte ha att göra med ett rent förstaartikulationssystem.

Som en blandad kod framstår också alkemisternas tecken för de fyra elementen (Fig. 1.10b). Egenskaperna "triangelbas nertill" vs "triangelbas upptill" bildar tecken, eftersom de är entydigt korrelerade med innehållen "värme" respektive "kyla". Däremot är egenskaperna "horisontalstreck upptill" vs "horisontalstreck nertill" bara *figurae:* horisontalstrecket är ett återkommande element, men det står för "torka" i ett fall och för "väta" i ett annat.

Koder med dubbel artikulation

Frågan är nu om det, utöver det verbala språket, finns några exempel på koder som är dubbelt artikulerade, dvs som är uppbyggda av både tecken och *figurae.* Enligt en del semiotiker skulle detta vara fallet med bland annat bilder. Innan vi går att fråga oss om detta kan äga någon grund, kan det vara till hjälp att betrakta andra exempel på koder som utan tvivel är dubbelt artikulerade.

Telefonnumren är ett sådant exempel. Antag att jag befinner mig i förskingringen i ett annat land och vill ringa till någon institution på Lunds Universitet. Jag slår först en sifferkombination som, i landet ifråga, betyder utlandet; sen slår jag 46 för Sverige; och sedan 46 igen, i annan position, för Lund; och så 10 för universitetet, och slutligen ett fyrsiffrigt tal som står för innehavaren av en bestämd anslutning. Var och en av dessa siffergrupper är

ett tecken; men sifferkombinationen inom varje grupp är i sig meningslös, och består alltså av *figurae*.

Ett från en viss synpunkt sett visuellt betydelsesystem som kan betraktas som dubbelt artikulerat är det vanliga alfabetet. Antag att varje bokstav är ett tecken som står för ett ljud. Ett ord är då en utsaga, avskild från andra sådana utsagor av mellanrummet i skriften. Från denna synpunkt är ordet "bad" en utsaga, sammansatt av tecken "b", "a", "d". Men det första och andra tecknet, nämligen "b" och "d", har uppenbarligen vissa, i sig betydelselösa särdrag gemensamma, som återkommer också i "p" och "q" och delvis i "o" och "l". Än klarare är detta ifråga om den kod som användes i Chappes visuella telegraf (Figur 1.3). Tre med varandra sammanhängande armar låter sig ställas i olika positioner oberoende av varandra. Dessa tre armar och deras möjliga lägen blir särdragen: varje fullständig kombination av arminställningar är ett tecken, svarande mot en bokstav, och särskilda tecken markerar mellanrum mellan enheterna.

Armarnas varierande positioner bildar alltså den andra artikulationen: positionerna upprepas men bär i sig inte på någon betydelse. Följden av lägen i vilka de tre armarna uppvisar var sin inställning bildar däremot den första artikulationen: tillsammantagna svarar de tre armarnas inställning mot en bokstav. Den visuella telegrafens första artikulation överför alltså en budskap om det verbala språkets andra.

Sammanfattning

- En del betydelsesystem kan delas *på två sätt: i tecken,* som har samma gränser för uttryck och innehåll, och *i särdrag eller figurae,* som bildar separata smådelar på uttrycks- och innehållsplanen utan motsvarighet på det andra planet. Denna *dubbla artikulation* återfinnes i det verbala språket, i vissa telefonnummer och i den kod som används i Chappes visuella telegraf.
- Andra betydelsesystem har *bara den andra artikulationen,* dvs de låter sig analyseras i *återkommande enheter,* som dock inte sammanfaller på uttrycks- och innehållsplanen. Ett exempel är den flaggkod som användes av sjömän under 1800-talet, och som bestod av tre flaggor i kombination: en rundad flagga, en vimpel och en fyrkantig flagga.
- Det finns också betydelsesystem med *enbart den första artikulationen,* dvs där alla de enheter som *upprepas* uppträder *tillsammans på uttrycks- och innehållsplanet.* Detta gäller exempelvis om de figurer som ofta återfinnes på klädesplaggens insida och som talar om hur de skall tvättas, centrifugeras, strykas, osv.

3.2.3 Gestaltnings- och teckennivåer i bilden

Det finns två extrema inställningar till bilder. Den ena innebär föreställningen att man kan analysera dem precis som det verbala språket, i satser eller semata, som låter sig upplösas i tecken, vilka kan delas vidare ner i *figurae* eller särdrag. Denna idé förespråkades av den tidige Eco och fann, i hans efterföljd, men också oberoende av honom, spridning bland de flesta bildsemiotiker. Idag skulle förmodligen ingen företräda denna tanke i dess rena form.

Den andra extremen går ut på att bilden inte alls låter sig analyseras: den existerar bara som oupplöslig helhet. Eco har med tiden kommit att försvara något som liknar denna motsatta position. Den mest oreserverade företrädaren för en sådan inställning är dock den amerikanske semiotikern Nelson Goodman. Vi behöver inte här uppehålla oss vid den logiska formulering han ger åt sin uppfattning. Hans grundtanke är tämligen enkel: försöker vi dela en bild i två enheter, så finns det strax skäl att införa en tredje enhet mellan dessa, en fjärde och femte mellan paren i den resulterande trippeln, och så vidare i oändlighet. I bilder, med andra ord, finns det ingenting som är irrelevant: minsta krökning på en linje är, åtminstone potentiellt, betydelsebärande.

Ecos särdragsmodell

Låt oss börja med Ecos (1968) ursprungliga modell. En bild består av ett *sema,* med andra ord, något i stil med "en man", eller snarare "det här är en man i ljus kostym". Semat kan sedan delas i *tecken,* t ex "näsa", "öga", "himmel", "moln, osv. Detta är den första artikulationen. Sedan kan tecknen delas vidare i *särdrag* eller *figurae,* t ex figur/grund, ljuskontraster, linjer, vinklar, kurvor, etc. Det är den andra artikulationen.

Det finns många problem med Ecos formuleringar, men för ögonblicket kan vi nöja oss med att nämna ett. Vad Eco resonerar om är *referenten,* inte tecknet, inte ens dess innehåll. Ögonen och näsan är för oss meningsfulla delar av människokroppen, till skillnad från vinklar och kurvor. I bilden, däremot, behöver inte ögon och näsa vara egna enheter. I den mån bilden är ett betydelsesystem, kan det inte utan vidare antas ha samma beståndsdelar som dess referent, dvs som den värld tecknen förmedlar (jfr 3.2.1). Det är möjligt att återge kroppen på sådant sätt, att delar av näsan framstår som självständiga bärare av betydelser, eller så att näsan bara kan uppfattas som en del av huvudets helhet (se t ex Figur 2.5a, b). Å andra sidan behöver en man på bilden inte vara en självständig enhet, utan kan framträda bara som

en del av en grupp. Detta beror helt på valet av teckningsteknik; och i fotografier kan parallella effekter uppstå vid mycket hög eller låg kontrast.

Gestaltning och appresentation

För att klart fastställa felkällan i Ecos resonemang om artikulationsnivåer skall vi kortfattat gå in på varför han menar att filmen har tre sådana. En film består ju av en lång följd av stillbilder som projiceras mycket snabbt i en följd efter varandra. Om nu en stillbild kan beskrivas som "en lång, blond man i ljus kostym", så kan en scen i filmen, som består av många sådana stillbilder, omskrivas till "lärare talande med sina elever i klassrummet". Men detta är något annat än alla stillbilderna tillsammans: scenen förhåller sig alltså till stillbilderna som var och en av de senare till sina beståndsdelar, med andra ord, som satsen (eller orden) till särdragen.

Eco gör många felaktiga identifikationer i det här resonemanget. Ett av dessa är att han jämför särdragen, som man måste uppfatta för att varsebli tecknet, med stillbilderna som aldrig uppträder som sådana i vår varseblivning. Men det viktigaste är att han sammanblandar *betydelsen som tecken, där något står i stället för något annat, med betydelsen som gestalt, där något är något mer än sina delar.*

Vi har sett att tecknet är appresentation: något som är direkt givet men inte tematiserat pekar mot något som är tematiserat men bara indirekt givet (jfr 2.1.2). Något helt annat är gestaltbegreppet: varseblivningen fyller i tomrummet och bildar en helhet av fragmentariska stimuli. Det är delarnas samverkan som ger upphov till något som går ut över delarna (se Figur 2.1). I denna mening är också fonemet en betydelseenhet (som Greimas 1970 påpekar, dock utan att skilja betydelser från tecken): de särdrag som skiljer "r" från "l" bildar så sammanhängande gestalter för oss, att vi har svårt att förstå, att japanerna kan blanda ihop dem, medan vi lätt blandar samma spanskans två "r", som för spansktalande är helt olika. Men en gestalt är något mer; den är inte något annat.

Ecos lärare som talar med barnen i klassrummet är inte något annat än mannen i den ljusa kostymen; han är något mer än den senare, som ett resultat av samverkan mellan denna och andra faser i filmen.

Dubbel artikulation uppstår när övergången från en *gestaltningsnivå* till en annan *sammanfaller med uppkomsten av en appresentationsnivå (teckennivå).* "r" är en gestalt; men "rån" är en ny, högre gestalt och innebär samtidigt en passage till något annat, nämligen ett innehåll. Vi skulle därför kunna säga att appresentationsivåen i bilder befinner sig mer eller mindre högt upp i

skalan av gestaltningsnivåer, beroende på vid vilken punkt det är möjligt att identifiera en självständig betydelse.

Bildens säregna gestaltningsprincip

Närmare besett fungerar bilden emellertid annorlunda än både den första och den andra artikulationen: för bilden (i sin avbildningsfunktion) består heltigenom av enheter som i sig själva är meningslösa; men när *de väl integrerats i helheten så blir de bärare av en del av dess betydelse.*

Låt oss ta ett exempel som är snarlikt de språkliga, i det att bara ett drag behöver tillföras uttrycksplanet, för att innehållsplanet skall bli totalt annorlunda: psykologen Gregorys träd som med hjälp av ett ytterligare streck blir till en cigarrettrökande kvinna (Figur 2.5a,b). Mycket få bilder skiljer sig från en annan bild på grund av ett enda streck: men denna säregenhet gör det lättare att illustrera något som gäller om alla bilder. Fastän större delen av uttrycket är detsamma i de två fallen, så har de båda innehållen ingen gemensam del, dvs mot den identiska konturen (precis som mot den gemensamma ljudföljden i "lån" och "rån") svarar inte något identiskt parti hos en huvudprofil och ett träd.

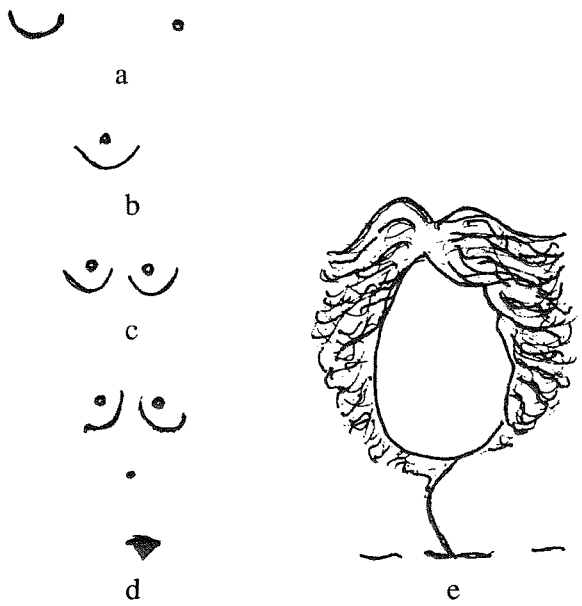
Men det finns en viktig skillnad mellan bilden och det språkliga exemplet: när vi väl har refererat de i och för sig betydelselösa punkterna till helheten, så blir de bärare var för sig av delbetydelserna. Samma kontur ger oss i det ena fallet upplysningar om trädkronans exakta växt, i det andra om frisyren, hakans och näsans spetsighet, etc. Ett annat sätt att säga samma sak är följande: i ordet "ansikte", står inte bokstaven "a" för näsan, bokstaven "n" för munnen, osv, varken före eller efter det att bokstäverna har satts samman till ett ord. Strecken som formar bilden av ansiktet är i sig själva betydelselösa. Men när de väl tillsammans bildat helheten som föreställer ett ansikte, *projiceras delbetydelserna tillbaka till enskilda delar,* och vissa streck blir platsen för varseblivningen av näsan, andra av munnen, osv. Det finns förstås ingenting som liknar detta fenomen, varken i språkets första eller andra artikulation.

Ingen absolut gräns kan upprättas mellan särdrag och tecken i bilden. Uttryck och innehåll är probabilistiskt, istället för deterministiskt relaterade. Här verkar den modell man skulle kunna konstruera utifrån den medicinska diagnostikens praktik mera relevant (jfr 1.2.3): ju fler symptom som kommer till, ju säkrare kan vi vara på vilken sjukdom det är frågan om, dvs varje nytt uttryck visar återigen på samma innehåll, bara med större säkerhet. Gregorys huvudprofil kan fortfarande ses som ett träd, bara med ett konstigt utskott, men ju fler detaljer vi lägger till som överensstämmer med föreställningen om ett huvud, ju omöjligare blir den tolkningen. De detaljer som gör ansiktstolkningen troligare kan samtidigt vara tecken för ögon, öron, kinder, läppar, osv. På samma sätt står också symptomen för en och samma sjukdom på samma gång för hur elakartad sjukdomen är, för dess faser, osv. Samtidigt som varje symptom är redundant i förhållande till de övriga, så är också vart och ett av symptomen bärare av flera betydelser; och just så är det i bilder.

Bilder med flera appresentationsnivåer

Den gestaltningsnivå där appresentation äger rum är i båda Gregorys bildvarianter hela bilden (strecken för cigarretten är också meningslösa om vi inte ser dem i relation till det övriga, dvs i en viss position i förhållande till konturlinjen). Låt oss nu istället betrakta Magrittes bild av ett kvinnoansikte som samtidigt är en kropp (fig 1.13): det intressanta är att dess två överlagrade bilder uppenbarligen fungerar på olika gestaltningsnivåer.

Om vi antar att pigmentfläckar som omgives av pigmentlösa utrymmen utgör de yttersta beståndsdelarna av bilden, kan vi se att pigmentfläckarna i mitten i sig själva inte uppbär några betydelser. Elementära gestaltprinciper



Figur 3.7 Efter Magrittes teckning "Le Viol"

räcker för att få oss att sammanföra var och en av de liggande halvcirklarna med de små cirklar som befinner sig i mittpunkten i förhållande till de tänkta cirklarna i halvcirklarnas förlängning (Figur 3.7a). Redan en sådan halvcirkel-med-cirkel kan kanske tolkas som "bröst", vilket antyder hur mycket som måste hämtas från betraktarens förväntningar, för det finns förstås oändligt många föremål i världen som ger detta brytningsmönster till ögat (Figur 3.7b). De två halvcirklarna-med-cirklar, i sitt bestämda läge till varandra, ger redan mera bestämt betydelsen "bröst" (Figur 3.7c) som sedan både bidrar till och förstärkes av konstellationen av två andra punkter, med hänsyn tagen (mycket grovt sett) till deras relativa inbördes lägen och storlekar, liksom till den något böljande triangelformen hos den nedre punkten (Figur 3.7d). Här är kroppsbetydelsen så determinerad som den någonsin blir: avgränsning åt sidorna på nästa nivå bekräftar visserligen denna tolkning, men den samtidiga avgränsningen uppåt och neråt motsäger denna; och det är den sidavgränsande linjens speciella skepnad som suggererar den andra tolkningen.

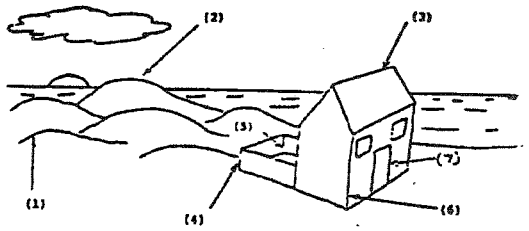
Därmed är också den andra tolkningen som mest determinerad på den högsta nivån. Vi har en fläck vars utbredning och textur redan i sig är relativt determinerade till betydelsen "hårsvall" (Figur 3.7e). Av rent kontextuella skäl (dvs på grund av indexikalitet) väntar vi oss ett ansikte i denna inramning (en perukstock är mindre trolig). Haklinjen och fläcken för halsen är helt beroende för sin tolkning av det angivna sammanhanget. I efterhand kan man hitta visst stöd för ansiktstolkningen också på lägre nivåer. För det första behövs det väldigt lite för att vi skall tycka oss se ett ansikte: nyfödda reagerar på vilka konstellationer av punkter som helst såsom vore de ett ansikte, medan lite äldre barn bara accepterar denna tolkning när punkterna befinner sig i vissa inbördes lägen; och ansikten i tecknade serier uppfattar vi livet ut på det senare sättet. För det andra finns det här två subtila stöd för ansiktstolkningen: punkternas inbördes avstånd (men inte deras storlek och utsträckning) svarar närmare mot den hos ansiktets delar än mot kroppens (vilket är ett *diagrammatiskt,* till skillnad från ett rent bildmässigt tecken, i Peirces mening; jfr 3.1.1); och de små cirklarna har gjorts ihåliga, vilket inte är nödvändigt för deras tolkning som bröstvårtor men stärker ögontolkningen.

Bilders täthet och kategoricitet

Eco antog ursprungligen att bilden kunde analyseras i tecken och sedan vidare i element som i sig själva är betydelselösa. En sådan position är ohållbar av skäl som vi just har diskuterat. När Eco (1976) själv överger sin tidigare modell så är det på grundval av vissa jämförelser med det verbala språket som dessvärre vilar på okunnighet om hur detta fungerar. Han jämför språkets "form" med bildens "substans" (i den innebörd som specificerats i 2.2.1): språket sett från teckenfunktionens synpunkt och bilden utan denna. Han hamnar därmed i en annan, på motsatta sättet extrem position, som är lika oriktig: föreställningen att bilden inte låter sig indelas i mindre enheter.

Tidigare hade Nelson Goodman (1968) på ett mera precist sätt givit uttryck för vad som tycks vara samma tanke. Till skillnad från språket grundar sig bilder, enligt Goodman, på ett "tätt" betydelsesystem. Detta innebär att *hur långtgående vår analys av bilden i enheter* (i hans terminologi "märken" och "karaktärer") *än har varit, så är det alltid möjligt att föra indelningen vidare:* en tredje enhet kan införas mellan varje par av tidigare uppsatta enheter, en ny enhet mellan vart och ett av de resulterande paren, och så vidare i all oändlighet. Bilden är normalt också ett "mättat" betydelsesystem, vilket innebär att den är "tät" med avseende på ett ändlöst antal egenskaper eller indelningsgrunder. Varje indelning av bilden framstår därför som godtycklig.

Mot detta skall här framhållas att bilder *måste vara organiserade;* i annat fall blir det obegripligt hur de kan överföra någon betydelse (i synnerhet om man, som Eco och Goodman, menar att bilder är konventionella). Varseblivningspsykologer antar också allmänt att bilder är uppbyggda av särdrag. Givetvis antas inte dessa särdrag vara betydelselösa i sig själva. Vad som utmärker särdragen är att de måste ha en given utformning, inom de gränser för variation som sättes av en relevansprincip, om bilden skall kunna ses



Figur 3.8 Spatiala särdrag i landskapsscen (från Kennedy 1974): 1) rundad kant ("täckande skranka") med bakgrundsyta; 2) rundad kant med bakgrundsluft; 3) skarp kant ("täckande kant") med bakgrundsluft; 4) skarp kant med bakgrundsyta; 5) hörn vänt från betraktaren ("konkavt hörn"); 6) hörn vänt mot betraktaren ("konvext hörn"); 7) rämna

Figur 3.9 Kanoniska drag som betecknar Chaplin (a) respektive Hitler (b)

som bild av något visst fenomen. Särdragen är nämligen de invarianter som återfinnes i såväl bilden som det avbildade, de relationer och relationer mellan relationer som upprepas från bild till verklighet (se 3.1.4 och Gibson 1978; 1980).

Sådana särdrag kan vara spatiala: det är vissa vinklar mellan sammanlöpande linjer som markerar kanter, ytor, hörnor och andra delar av den verkliga tredimensionella världen (jfr Figur 3.8). Men vår förmåga att genast igenkänna Chaplin respektive Hitler i vissa väldigt schematiska och minimalt olika gestalter (Figur 3.9a,b) är inte avhängig av några rumsliga särdrag: snarare är det frågan om globala, stereotypa men inte helt godtyckliga figurer. I själva verket är den senare typen av särdrag primära också i landskapsscenen (Figur 3.8): teckningen av havet och molnen har inga rumsliga drag, och även huset är väl så lättolkat på grund av sin karaktäristiska skepnad.

Goodman har rätt, till en viss gräns, i att varje minsta krökning av en linje kan bli betydelsebärande i en bild; men också detta sker bara *inom ramen för de kategorier* som bilder förmedlar. För att ta ett extremt exempel: i Gregorys bild (Figur 2.5a) säger en och samma krökning något om formen på kvinnans näsa eller trädets grenverk, beroende på inom vilken kategori vi ser den: dvs som en modifikation av träd- eller kvinnokategorin. En annan begränsning för Goodmans teori är att "täthet en" ingalunda går att tillämpa i all oändlighet, ens inom kategorin. Det kommer en punkt, olika för olika bildtyper, där linjens modifikationer, även om de kan studeras med mikroskop, inte längre bidrar till beskrivningen av ansiktets eller trädets egenskaper. Vad som är irrelevant enligt avbildningsfunktionens relevansprincip kan då ändå vara bärare av betydelse i ett annat, plastiskt skikt (jfr 3.3.1 nedan).[12]

Sammanfattning

- Enligt en extrem position, företrädd av den tidige Eco, låter sig bilder, precis som det verbala språket, analyseras i satser eller *semata*, som upplöser sig i tecken, vilka kan delas vidare ner i *figurae* eller särdrag. Goodman och den senare Eco försvarar den motsatta extremismen, enligt vilken bilder inte är uppbyggda av några mindre element.
- Ecos första modell vilar på en sammanblandning av bildinnehållet med referenten, för det är den senares delar som redovisas. I själva verket kan emellertid bilden, just i sin egenskap av tecken, omanalysera referenten på olika sätt. Men Eco visar sig också förblanda *betydelsen som tecken, där något står i stället för något annat, och betydelsen som gestalt, där något är något mer än sina delar.*
- *Dubbel artikulation* uppstår när övergången från en *gestaltningsnivå* till en annan *sammanfaller med uppkomsten av en appresentationsnivå.* Olika bilder och bildtyper har sin appresentationsnivå på olika höga gestaltningsnivåer.
- Någon gräns mellan första och andra artikulationen kan inte upprättas i bilder. Visserligen består bilden (såsom avbildning) av enheter som i sig själva är meningslösa; men när *de väl integrerats i helheten blir var och en av dem bärare av bestämda delar av dess betydelse.* Appresentationsnivån kan då bara vara den nivå där en viss tolkning är som allra mest *sannolik.*
- Enligt Goodman utmärkes bilder av *"täthet":* hur långtgående analysen av bilden i enheter än har varit, så är det alltid möjligt att föra indelningen vidare i det oändliga. I själva verket är det emellertid bara för att bilder är bärare av en viss *relevansprincip* och alltså har vissa enheter, som de kan förmedla betydelser. Bilders täthet kan enbart råda *inom en given betydelsekategori* och *ner till en viss relevansgräns.*

3.3 Olika skikt och förbindelser i bildens byggnad

Det är inte tillräckligt att beskriva bilden som ikonisk, inte ens att beskriva dess speciella form för ikonicitet. Bildtecknet innehåller, enligt de flesta samtida bildsemiotikers samstämmiga uppfattning, en dubbel teckenfunktion: vid sidan av avbildningen (som inte förekommer hos alla de tecken vi numera betecknar som bilder) finns det också betydelser som förmedlas på

annat vis, genom själva det sätt som färg och gestalt är fördelade på bildytan. Vi måste alltså anta två betydelseskikt: ett som svarar mot avbildningsfunktionen, och som ofta har kallats det ikoniska; och ett som har att göra med de betydelser bildytan bär på som sådan, vanligen kallat det plastiska skiktet (3.3.1).

Men bildtecknet är också komplicerat på ett annat sätt: förutom att bygga på ikoniciteten är det i hög grad förankrat i indexikaliteten, det slags betydelse något kan ha för att det står eller har stått i förbindelse med något annat. Bilden är en del av varseblivningsverkligheten: både såsom föremål och genom sina bägge teckenfunktioner framkallar den också en mångfald andra fragment för varseblivningen. Bildens länk till upplevelsevärlden går i hög grad över indexikaliteten (3.3.2).

3.3.1 Bildens betydelseskikt: plastiskt och piktoralt

I bildsemiotiken råder det numera en utbredd konsensus om att bilden har två olika skikt, alltså egentligen består av två slags överlagrade tecken: de plastiska och de ikoniska. Både Greimasskolan och Groupe μ har integrerat denna skillnad i sina modeller (se 1.3.2).

Det är som om bilden innehöll två olika slag av relevansprinciper (Jfr 3.2.1). I det förra fallet betraktas bilden som ett föremål vilket som helst, och dess betydelser härledes av de egenskaper det har reellt som ting. I det andra fallet framstår bilden som bild, med andra ord som avbildning. Bilder i trängre bemärkelse förenar dessa båda teckenfunktioner, och de betingar varandra ömsesidigt. Abstrakt och nonfigurativ konst kan dock enbart ha en plastisk funktion (om den är helt abstrakt eller nonfigurativ). Därmed ställer sig svåra frågor om icke-avbildande bilders analyserbarhet och om det vidare bildbegreppet.

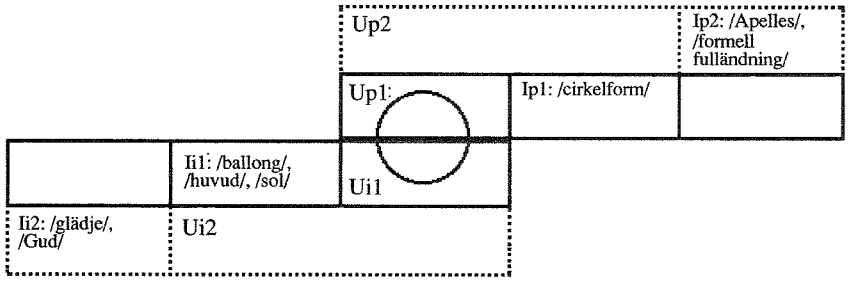
Bilden som avbildning och föremål i sig

Bildens *ikoniska* skikt tänkes stå för någon eller några företeelser som kan varseblivas i den vanliga Livsvärlden, en människa, en stol, en nätkasse, osv; det skapar en illusion av att på den plana bildytan varsebli något som påminner om en situation, en företeelse eller ett skeende som förekommer eller kunde förekomma i den värld i vilken vi lever och handlar. Bildens

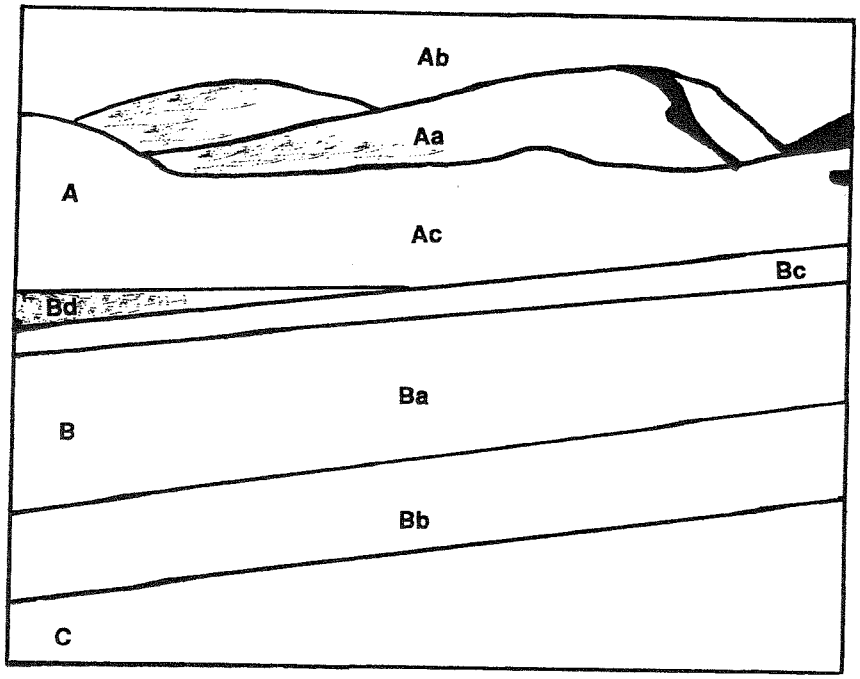
plastiska skikt, å andra sidan, är uppbyggt av elementära egenskaper som är reella egenskaper hos bildytan och som står som uttryck för abstrakta begrepp, t ex runda former som står för mjukhet, ursprunglighet, osv (som Lindekens 1971 fann i ett experiment; se figur 3.10).[13]

De sanddyner som Edward Weston fotograferade vid Oceano (Figur 2.3) förmedlas i denna mening till oss ikoniskt: bildens omedelbara verkan är att skapa en illusion av att se sanddynerna (så och så många, i det ena eller andra förhållandet till varandra) avteckna sig på bildens yta, som om ytan hade varit ett verkligt sakförhållande som kunde observeras i samma varseblivnings- och handlingsvärld i vilken vi själva befinner oss (men naturligtvis utan att vi någonsin frestas att förväxla bilden och verkligheten). I själva verket hade vi ju också kunnat direkt varsebli detta sakförhållande (det sätt på vilket sanddynerna tornar upp sig i flera, olikartat räfflade zoner), om vi hade befunnit oss vid Oceano i ett visst ögonblick av året 1936.

Just i det här fallet verkar annars bildens plastiska funktion särdeles påtaglig: vi ser en serie över varandra lagrade fält med olika texturer, som delar upp fotots tvådimensionella yta (Figur 3.11). Närmare bestämt tycks bilden bestå av två (eller tre) huvudsakliga delar: en övre del (A), där ett relativt homogent fält (Ab-Ac) omringar en figur (Aa) bestående av tre kantiga, olika stora trianglar, som antingen är helt svarta eller har breda svarta ränder vid en av långsidorna; samt en undre, något större del, som kan uppfattas som två kvasiparallellt ordnade fält (B och C), vars gränslinjer stiger upp mot högerkanten och vars inre textur är zebrarandad. Fält C består av tjocka, böljande, regelbundna ränder, som går diagonalt från vänster uppifrån till höger nertill; fält B har en rad olikformade, olika tjocka, mindre regelbundet ordnade ränder, som stiger brantare från vänster nerifrån till höger upptill,



Figur 3.10 Ikoniskt och plastiskt skikt i bilden (efter Groupe μ 1979; 1980). U = Uttryck; I = Innehåll; i = ikonisk; p = plastisk; 1 = denotationer; 2 = konnotationer (här som indirekt betydelse, dvs. kontextuell implikation; jfr avsnitt 4.1.1)



Figur 3.11 Schematisk framställning av Westons "Dunes"

utom vid gränszonen till A (Bc-Bd), där ränderna är regelbundna och tunna och lutar svagt från vänster uppifrån till höger nertill. Kring figuren Aa kan vi också skilja en övre, närmast blank del (Ab), och en undre del som består av en bara fläckvis uppträdande, mycket fin randtextur. Som ett följd av dessa olika mönster dominerar mörka färgtoner i regelbunden växling med ljusa i fält C, medan ljusa och mörka partier växlar mindre organiserat i fält B. En mörk, tredelad figur står mot en ljus fond i fält A. Ett första försök till en analys av det plastiska skiktet i Westons fotografi återges i figur 3.12.

Vi skall här inte försöka tränga alltför djupt in i frågan vilka betydelser egenskaper som dessa kan bära på (jfr 4.2-4). Men det förefaller ganska troligt att de böljande, regelbundna ränderna, åtföljda av regelbundna växlingar mellan ljus och mörker, står för mjukhet, lugn och stillhet. Fält A, däremot, med sin kantiga, tredelade figur, som innehåller skarpa kontraster mellan färgtoner, förmedlar något hårt och bryskt.

A	B+C
figur-mot-grund: figur bestående av tre olika stora trianglar, vars översidor är parallella och som är svarta eller har breda, svarta band vid en av sidorna relativt homogent fält mindre del av bildytan ljus med ett fåtal extremt mörka områden gränslinjer horisontala, först fallande, sedan långsamt stigande mot höger	breda, kvasi-parallella band, som består av olikformade, kvasi-parallella zebramönster och som täcker hela fältet intill bildgränsen större del av bildytan relativt regelbunden växling av mörka och ljusa toner, med mörk dominans gränslinjer horisontala, stigande mot höger
B	**C**
olikformade, olika tjocka, mindre regelbundet ordnade ränder, vars dominerande variant stiger brant från vänster nerifrån till höger upptill, skiften mellan ljusa och mörka partier	tjocka, böljande, regelbundna ränder, som går diagonalt från vänster uppifrån till höger nertill regelbunden växling mellan ljus och mörker

Figur 3.12 Särdrag i olika fält urskiljbara i Westons "Dunes"

Avbildningsfunktionen och ikoniciteten

Allt tal om ikonicitet i semiotiken går tillbaka på Peirce. Inom Greimasskolan har man visserligen velat utvidga begreppet: man uppfattar ikoniciteten som liktydig med "verklighetsnärhet" eller "verklighetsillusion" och menar därför att den kan finnas också i litteraturen. En sådan utvidgning är i själva verket samtidigt en begränsning av Peirces ikonicitetsbegrepp: det senare kräver bara en motiverad relation mellan uttryck och innehåll, inte att uttryck ger en illusion om att återge innehållet, som det verkligen sker i bildens fall. All ikonicitet är inte bildbetydelse.

Därför är också det ikoniska skiktets ikonicitet något annat än ikonen i Peirces teckenteori. Som vi strax skall se kan också de plastiska särdragen som urskiljes i μ- och G-modellerna mycket väl vara ikoniska i Peirces mening.

Två företeelser har en gemensam ikonisk grund och kan alltså fungera som uttryck och innehåll i en semiotisk funktion, som bildar ett ikoniskt tecken, såvida det finns en mängd egenskaper som de besitter oberoende av varandra, och dessa egenskaper från en viss synvinkel sett framstår som identiska eller lika (där likhet skall uppfattas som identitet mot bakgrund av fundamental skiljaktighet; jfr 3.1).

En sådan gemensam ikonisk grund kan anta många former. När ett ikoniskt tecken bibringar oss illusionen av att se en projektion av en verklig, tredimensionell scen (med eller utan linjeperspektiv) på en tvådimensionell yta, så är ikonen ett bildtecken. Symbolen, i den mening termen vanligen har i Europa och utanför Peircetraditionen, är också ett slags ikoniskt tecken, som därutöver har vissa indexikaliska egenskaper: det bygger på isolerandet av en abstrakt egenskap (inte nödvändigtvis en varseblivbar sådan) som tjänar som innehåll och en konkretisering av denna i ett uttryck (freden framställd som duva, rättvisan som våg, osv.). Också denna relation är motiverad och bygger på ett slags likhet.

Ett bildtecken är ett tecken, vars primära semiotiska funktion är den bildmässiga eller *piktorala,* själva avbildningen. Att denna funktion är primär betyder att det är denna som definierar bilden som sådan och skiljer den från andra slag av tecken – inte t ex att den nödvändigtivs är viktigare, mera omedelbart given, el dyl. Vanligtvis har dock bilder också en sekundär teckenfunktion, som man efter Floch (1984; 1986b) och Groupe μ (1979; 1985; 1989a, b) kan kalla den *plastiska.* Betydelserna härleder sig här ur de egenskaper som uttrycksplanet reellt besitter, när de uppfattas som enbart ett antal tvådimensionella färgfläckar fördelade på en plan yta. I denna mening kan det plastiska skiktet mycket väl samtidigt vara ikoniskt. Om cirkeln står för mjukhet och triangeln för hårdhet, som Lindekens (1971) fann i några experimentella studier, så måste det finnas några egenskaper som sammanför de visuella och de taktila sinnesmodaliteterna. När cirkeln betecknas som kvinnlig, triangeln som beräknande och rektangeln som matematisk, då tycks mera konventionella element insmyga sig i teckenfunktionen. Att de kantiga formerna och figurerna i Westons fotografi framstår som hårda, medan de regelbundna, böljande linjerna förmedlar ett intryck av mjukhet är inte godtyckligt: psykologiska studier har ständigt funnit att kantiga former uppfattas som hårda och rundade som mjuka.

Ikonicitet är namn på en relation som råder mellan uttryck och innehåll i ett tecken och står i detta avseende i motsats till indexikalitet och konvention. Bildtecknets plastiska skikt består av en teckenfunktion, vars uttrycksplan är bildtingets reella egenskaper, dvs egenskaper det har såsom ting (t ex den centrala figurens triangelformer och allmänna kantighet i Westons fotografi); detta uttrycks relation till innehållet kan sedan vara ikoniskt eller ej. Den piktorala funktionen eller avbildningsfunktionen är en åtminstone delvis ikonisk teckentyp, vars uttrycksplan utgöres av bildtingets illusionsskapande egenskaper, sådana egenskaper vi tillskriver det när vi ser det i relation till något annat, i Livsvärlden högre rankat föremål (som när vi relaterar Westons fotografi till en verklig sandstrand med rader av verkliga, tredimensionella dyner; jfr 3.1.4).[14]

Bilden utan avbildning

För bildsemiotik, liksom för varje tolkningspraktik, ställer icke-avbildande bilder en rad problem. Hur skall vi kunna fastställa ett innehåll för bildtecknet om inget verkligt föremål låter sig igenkännas i tecknet? Och i vilken mening kan vi över huvud taget beteckna ett tecken som inte avbildar något som en bild?

Jean-Marie Floch (1984) har försökt tolka Kandinskys nonfigurativa målning "Komposition IV" genom att i Kandinskys tidigare verk söka upp former som är plastiskt likartade men som samtidigt avbildar något; han tillskriver sedan de rent plastiska figurerna i "Komposition IV" en betydelse som motsvarar det gemensamma i de föremål som i Kandinskys tidigare målningar avbildas med hjälp av samma plastiska former. För att göra detta måste Floch emellertid helt godtyckligt förutsätta att det plastiska innehållet inte kan skilja sig från det piktorala, utom möjligen i sin grad av abstraktion.[15]

Det verkar då fruktbarare att till en början försöka fastställa det plastiska innehållet oberoende av det piktorala, t ex med hjälp av de psykologiska undersökningar som studerar hur olika former och färger uppfattas. Speciellt meningsfullt blir ett sådant närmande om vi kan formulera några begränsningar för möjliga plastiska värden (jfr kapitel 4 samt Carani 1987).

Den andra frågan gäller i vilken mening en icke-avbildande bild är en bild. För nutida medlemmar av det västerländska samhället framstår inte bara Leonardos "Mona Lisa", Velázquez "Las Meninas" och Cartier-Bressons "Les Arènes de Valence" som bilder; det gör utan tvivel också Picassos parafras på "Las Meninas", Klees "Pflanzen-Analytisches" och Kandinskys "Komposition IV"; och, vad mera är, det gör även Yves Kleins helt blåa dukar, Pollocks droppmålade verk och de råa färgytor med inkorporerade gångjärn och spikar som andra sentida konstnärer har åstadkommit. Fysiskt sett, som föremål betraktade, skiljer sig de Kleinblåa dukarna inte mycket från ett målat plank eller en målad bordsskiva; Pollocks verk är inte alltför olika de omslagspapper som har legat som skydd för golvet i vardagsrummet medan taket blev ommålat; och de skrovliga dukarna i vars färgskikt föremål har införlivats kan erinra om fyndplatser för en industriarkeolog eller avsnitt av de övergivna industrimiljöer som Tarkovskij med sådan förkärlek visar

upp i sina filmer. Vad som skiljer dessa konstbilder från de icke-bilder de liknar är att de förra men inte de senare hör hemma i en lång västerländsk bildtraditionen: konsten. Det är bara inom denna enstaka bildtradition som tecken som inte avbildar kallas bilder.

Som företeelse blir den nonfigurativa bilden bara förståelig inom ramen för en kultursemiotik (jfr 2.3.4). Icke-bilder förvandlas i historien till bilder i och med att det sker ett utbyte av norm inom en avgränsad del av bildsamhället, bildkonsten. Men som integrerade delar av denna tradition är föremålen annorlunda: som deltagare i "konsternas system" blir den homogent blåmålade ytan, färgdropparna på ytan, och de skrovliga färglagren med integrerade gångjärn till uttryck som ropar på ett innehåll, tecken bland tecknen. Försök att i dessa "se in" föremål ur varseblivningsverkligheten fungerar bara på de villkor som Leonardo ställde upp för fuktfläckarna på muren. Men plastiskt kan de bli bärare av betydelser. Konstens gamla metod att rikta uppmärksamheten mot föremålet självt för också bilden utöver bilden (jfr 5.1.4).

Sammanfattning

- Bilden innehåller två betydelseskikt, vart och ett med sitt uttryck och sitt innehåll: det ena framskapar *en illusion av att i bildytan skåda in verkliga föremål,* vanligen tredimensionella sådana, som förekommer i den värld i vilken betraktaren handlar och varseblir; det andra skiktet har som *uttryck de reella egenskaperna* hos bilden såsom föremål betraktad och *står för* mer eller mindre *abstrakta egenskaper.*
- Många bildsemiotiker talar om dessa skikt som respektive det ikoniska och det plastiska skiktet i bilden; men denna terminologi är missvisande. Ikoniciteten i Peirces mening kräver bara att de föremål som tjänar som uttryck och innehåll i en teckenfunktion oberoende av varandra har en del egenskaper som är identiska eller lika; och inget hindrar att det plastiska skiktet är ikoniskt i denna mening.
- Ikoniciteten är en relation mellan uttryck och innehåll. Det *plastiska skiktet* är en teckentyp vars uttryck är bildens reella egenskaper och vars innehåll är abstrakta egenskaper. Det *piktorala (bildmässiga) skiktet* i bilden är en teckenfunktion vars uttryck är bildtingets illusoriska egenskaper och vars innehåll är någon som sådan varseblivbar företeelse. Den piktorala funktionen måste vara åtminstone delvis ikonisk, den plastiska *kan* vara det.
- Det plastiska innehållet är inte nödvändigtvis identiskt med (en abstraktion ur) det piktorala innehållet. Därför måste de plastiska betydelserna bestämmas för sig och sedan relateras till de piktorala.

- Icke-avbildande bilder förekommer enbart inom konsten. De är bilder därför att de tillhör en bildtradition, bildkonsten, som historiskt byggde på en bildfunktion; inom ramen för vår kultur skapar de därmed en motsvarande förväntan hos betraktaren att de skall vara bärare av betydelser.

3.3.2 Index och annan indexikalitet i bilder

Den varseblivna världen är ett sammanhang. Allt gränsar till något annat, leder över i något annat, är en del av någon annan helhet eller är den helhet som innefattar andra som delar. Bilden kan bara fragmentariskt återge dessa varseblivningssamband. Den är själv som föremål betraktad ett fragment ur ett större varseblivet sammanhang. Vad som förbinder bilden med varseblivningsvärlden är alltså inte bara att den stundtals liknar föremål utanför bilden: det är också de mångfaldiga länkar som bilden har kvar och själv skapar till sådant som kan ses samtidigt med bilden, det som tidigare kunde ses i samband med bilden eller det avbildade, eller det som i framtiden kan komma att varseblivas tillsammans med denna.

Bildens begräsningar i förhållande till varseblivningsvärlden är också dess styrka, grundvalen för dess skapkraft. Långt innan denna formel blev explicit i collaget laborerade många bilder med sinnrik fragmentering och kombinationer av fragment (som ofta rättfärdigades inom bilden, t ex spegelbilden i "Las Meninas").

En betydelse som uppstår ur sambandet mellan två företeelser kan kallas en *indexikalitet.* Sådana betydelser vilar på våra förväntningar om varseblivningens kontinuitet och vår därav följande tendens att komplettera det som utelämnas i ett givet varseblivningsögonblick. Indexikaliteter av av flera olika slag, och bara några av dem är egentliga tecken. Ett antal varianter kommer att diskuteras i det följande.[16]

Indexikalitet som varseblivningssammanhang

Varseblivningen innefattar alltid en upplevelse av sammanhang. Att se trädet är att uppfatta kvisten som del av grenen och grenen som del av stammen. Det är också att varsebli trädets relativa närhet till huset. Varseblivningssambandet är här helt närvarande för oss: det är grenen som är en del av helheten trädet eller helheten trädet som har grenarna som delar (del/helhets-relationer eller *faktoralitet*); eller det finns en närhet (*kontiguitet*) mellan trädet och huset. Varje varseblivningsscen innehåller många faktoraliteter och kontigui-

teter, av vilka de flesta aldrig blir medvetna som sådana. Som en följd av denna vardagserfarenhet vet vi dock att många av de företeelser vi ser är delar av större helheter som inte just nu kan varseblivas; eller att de innehåller delar som vi inte just nu kan urskilja (faktoralitet); eller vi har upplevt att de vid andra tillfällen uppträder i närheten av andra företeelser (kontiguitet).

Vardagliga resonemang bygger på förutsättningen att alla skeenden kommer att upprepa sig ungefär på samma sätt som tidigare; och att tingen kommer att förbli i stort sett lika. Från en varsebliven företeelse drar vardagstänkandet slutsatser om en eller flera andra företeelser. Det härleder ett enskilt fall ur ett annat på grundval av sannolika, men inte helt säkerställda samband. Peirce kallar detta *abduktion* och ställer det i motsats till deduktionen (härledning av enskilda fall ur allmän lag) och induktionen (härledning av allmän lag ur enskilda fall). Även om de sällan tar formen av medvetna resonemang kan varseblivningssamband uppfattas som något slag av abduktioner.

Ingen har som René Magritte oldat konsten att bryta ut de vardagliga tingen ur deras förväntande sammanhang: nattliga landskap under ljus daghimmel – och omvänt: tunga stenar som svävar som ballonger, osv. Det är våra vardagliga abduktioner som kommer på skam i Magrittes värld. I sina skrifter gör Magritte också en klar skillnad mellan uppställandet av föremål hämtade från varandra främmande sfärer sida vid sida (kontiguiteter) och föreningen, i ett föremål, av delar eller egenskaper tillhöriga olika vardagsföremål (olika faktoraliter); han säger sig föredra det senare, för att det skapar mer av ett mysterium (jfr Torcsyner 1979).

Kontiguitet i tiden kan vara av två slag: den företeelse som uppträder ensam har tidigare brukat befinna sig i närheten av någon annan företeelse (retention); eller vi har någon anledning att förmoda att de båda företeelserna senare skall uppträda tillsammans (protention) – kanske just för att deras åtskilda uppträdande tidigare alltid har följts av en förening (retention av en protention). Vedhuggarens höjda yxa (se 2.1.2) blir förståelig som ett *abduktivt samband* grundat på *kontiguitet* i tiden: ur anblicken av vedhuggaren med yxan lyft över huvudet, drar vi slutsatsen att han ögonblicket före höjde den från marken (*retention*) och att den i nästa ögonblick kommer att faller ner med eggen mot vedträet (*protention*). När vi ser ölet skumma över bägaren (som det ofta uppträder på reklambilder), så föregriper vi den uppfriskande känslan av att dricka det.

Cartier-Bressons bild "Les Arènes de Valence" är inte för intet en ögonblicksbild (jfr Figur 1.4 och avsnitt 1.2.1 och 4.3.1). Den stannar upp en rad vardagliga skeenden vars föregående och följande moment betraktaren lätt kan fylla i. Mannen i bakgrunden håller på att gå bort ifrån betraktaren;

han håller (troligen) på att öppna en dörr bakom sig; under det att han gör detta vänder han sig om och tittar mot oss, dvs mot fotografen. Förmodligen har han (eller någon annan) nyligen öppnat dörren med en sjua på. Väktaren å sin sida är upptagen med att titta ut genom en glugg, likaså i riktning mot fotografen. Hade detta varit en scen i verkligheten hade vi kunnat föregripa dessa skeendens vidare utveckling.

Abduktiva samband kan också råda mellan delar och helheter *(faktoralitet)*. Det är för att vi förväntar oss att vissa företeelser skall uppträda som delar av givna helheter som vi kan lägga pussel eller (i någon mån) rekonstruera en Minoisk fresk från bildfragment. En avriven papperslapp, som är förknippad med ett brott kan, för att ta ett av Peirces exempel, tjäna som bevis mot den skyldige, om den visar sig bilda en helhet tillsammans med en annan papperslapp, som hittas inlåst i ett skrivbord till vilken bara en person har nyckel.

I Cartier-Bressons fotografi (Figur 1.4) ser vi en del av utrymmet bakom väktaren, en del av himmelen över muren bakom honom, och en liten del av den byggnad som den andre mannen befinner sig i. Utan tvekan uppfattar vi dem som delar av större helheter, av byggnadernas inre och av horisontlinjen. Vår kunskap om vad för slags delar av byggnader dörrar är gör också att vi kan anta existensen av något utrymme bakom byggnaden.

Bilden som föremål i varseblivningsvärlden

Bilden är ett föremål. Vanligen består den av ett pappersark, en duk, en träskiva, eller något annat, som på en av sina mera utbredda sidor har försetts med linjer, mönster och färgfläckar. På ett sätt är bilden därför ett föremål som alla andra: det existerar i sina tre dimensioner, även om den tredje oftast är mindre påtaglig. Det kan alltså varseblivas på sin plats i rummet, från olika sidor och synvinklar. En del av dessa synvinklar är tämligen ointressanta, vilket illustreras av den "droodle" som består av ett rakt, vertikalt streck och som tänkes föreställa "ett oanständigt franskt kort sett från kortsidan".

Bilder skiljer sig emellertid från andra föremål redan i de sätt på vilka de framstår som ofullständiga varseblivningsobjekt. Ögats uppbyggnad gör att vissa partier av näthinnebilden är skarpare än andra; liksom den bild som faller i kamerans sökare är näthinnebilden i varje givet ögonblick avgränsad. Men den visuella värld vi verkligen varseblir är helt annorlunda (som fenomenologerna och sedermera Gibson har påpekat): den är kontinuerlig åt alla håll; och vad vi upplever som suddigt och klart skiftar inte med varje ögonrörelse. Detta är möjligt för att den information som varseblivningen av värl-

den bygger på består av regelbundna förändringar över tid av det ljus som når ögat.

Bilden däremot är en avgränsad yta, som vanligen består av en fyrkant. Vid dessa gränser upphör plötsligt alla linjer som har fortsatt oavbrutna inom bildytan. De linjer som bryskt avbrytes av ramen står för konturer som i verklig varseblivning långsamt tonar bort och kan utfyllas av huvudrörelser. Men bildens värld är inte kontinuerlig, inte bara för att det runt omkring bildtinget finns en annan varseblivningsvärld, utan för att inga huvud- och ögonrörelse kan ge oss det tillskott av information som förvandlar de avbrutna linjerna till kontinuerliga. Vår kunskap om att tingens gränser i den verkliga världen är kontinuerliga tillåter oss dock att ur de avbrutna linjerna sluta oss till en fortsättning.

Denna linjernas kontinuitet existerar redan på uttrycksplanet. I Westons dynfotografi (Figur 2.3) förlänger vi alla gränslinjerna i den nedre delen av bilden bortom den högra och vänstra ramsidan, alldeles oavsett om vi igenkänner linjerna som dynernas kanter. Denna utfyllnad motiveras tillräckligt av att alla kantlinjer i vanlig varseblivning aldrig upphör bryskt på ett ställe, utan att andra föremål uppträder framom eller bortom dessa.

Kontinuiteten ur det (rent plastiska) uttrycksplanet bekräftas i detta fall av en motsvarande förväntad kontinuitet på det piktorala innehållsplanet. Dyner upphör inte så här plötsligt. Vi kan alltså tala om en dubbel indexikalitet i sanddynsfotot, plastiskt ur de avbrutna linjerna och piktoralt ur dynernas vanliga sätt att te sig. Sanddyner är inte särskilt sammansatta fenomen. När vi på en bild (t ex Braques "Den vita duken", Figur 4.29) igenkänner en del av en bordsskiva som avbrytes av bildranden uppstår förväntningar om något mera specifikt: att den liksom normala bord i verkligheten har fyra hörn, en fyrkantig bordsskiva och fyra ben. De koncentriska cirkelfragmenten i "Les Arènes de Valence" (Figur 1.4) kan göras fullständiga redan på det plastiska uttrycksplanet; men det är bara på det piktorala innehållsplanet som linjerna i den figur som befinner sig i cirklarnas centrum kan förlängas tills de bildar en fullständig sjua.

Index som förutsätter ett samband eller skapar ett eget

När skogshuggaren befinner sig mitt i sin handling är denna inget tecken: uttrycken går kontinuerlig över i nya innehåll, det föregripna ögonblicket blir nästa närvarande ögonblick, som föregriper ett annat. När skogshuggaren ställer upp på en "tableau vivant" eller poserar för ett fotografi (en avgränsning i tiden) liksom när man betraktar hans agerande i kamerans sökare (en avgränsning i rummet), då har flödet av indexikaliteter tillfälligtvis stoppats

upp och en provisorisk differentiering har införts mellan uttryck och innehåll (jfr 2.1).

Ett verkligt indexikaliskt tecken eller index har vi när uttrycket framstår som något helt skilt från innehållet. Hos indexen återfinner vi de skillnader vi har observerat bland de rena indexikaliteterna. Det är genom att gripa tillbaka på ett allmänt accepterat antagande om tingens regelbundna uppträdande, alltså genom att göra en *abduktion,* som vi kan sammanföra uttrycket, som vi varseblir, med det innehåll som vid andra tillfällen finns i dess närhet (kontiguitet) eller som utgör en del eller en helhet i förhållande till det (faktoralitet). Fredags fotsteg i sanden eller brottslingens fingeravtryck är påtagliga sådana uttryck, klart differentierade från de personer som vid ett tidigare tillfälle varit i beröring med de platser där avtrycken lämnats. Inte all närhet är avtryck. Korset står för den korsfäste för att det i en i Västerlandet allmänt spridd berättelse befann sig i närheten av den korsfästes kropp vid berättelsens klimax. Abduktionen måste här återgå på en specifik berättelse snarare än på en i Livsvärlden allmänt känd regelbundenhet.

Helgonreliken kan vara en bit av ett kors eller något annat som varit i kontakt med helgonet (kontiguitet), men i trängre bemärkelse är en relik tecken för något den har varit en del av (eller i alla fall förmodas ha varit en del av): helgonets kropp (faktoralitet; jfr Lotman 1990:41f). Ankaret står för sjöfarten såsom en del av den verksamhet denna bedriver (faktoralitet). Klockan över urmakarens verkstad måste väl åtminstone ursprungligen ha varit en del av den uppsättning klockor som till sina övriga delar förvarades i hans verkstad. Klarare framstår detta i fallet med tavlan som renässanskonstnären hängde upp utanför sin ateljé: denna var en del bland många föremål av samma typ som blev resultatet av den verksamhet som målaren bedrev (tillsammans med sina lärlingar) i sin verkstad. De verk som en nutida konstnär ställer ut kan också uppfattas som stående för hans övriga produktion, men i så fall bara för den del som närmast föregår eller följer direkt efter utställningstillfället. Det är också signifikativt att konstnären känner sig föranledd att ställa ut inte ett utan ett flertal verk. Detta sammanhänger säkert med det sentida konstverkets status av unikt föremål, vilket förblir en paradoxal förutsättning i den postmoderna tidsåldern (jfr avsnitt 2.3).

Många av Peirces och hans efterföljares vanligaste exempel på index är emellertid ingalunda abduktiva: de vilar inte på vår kännedom om den närhet eller den relation mellan del och helhet som vid andra tillfällen råder mellan de företeelser som tjänar som uttryck och innehåll för tecknet. Fingret kan inte användas för att rikta uppmärksamheten på en i situationen närvarande företeelse därför att den vid andra tillfällen är en del av denna eller befinner sig i dess närhet (till skillnad från samma kroppsdel som helgonrelik): det är

i själva situationen som fingret inträder i denna närhetsrelation till föremålet (när det pekar på föremål som befinner sig i närheten) eller blir en del av företeelsen (när det markerar en riktning som det är en del av och vars övriga delar ligger i dess förlängning). På samma sätt finns det ingen på förhand känd kontiguitet eller faktoralitet mellan indexikaliska ord som "jag", "du", "här", "nu", etc: denna uppstår i talsituationen mellan det ljud som tjänar som uttrycket och den person som åstadkommer ljudet eller olika aspekter av den situation som omger personen.

Index av denna senare typ, som själva åstadkommer den kontiguitet eller faktoralitet som de är uttryck för, skulle kunna kallas *performativa.* En del index kan vara båda abduktiva och performativa samtidigt, i olika av sina aspekter. Klockan över urmakarens affär är en del av hans klocksamling; det sluter vi oss till ur en kännedom om delars vanliga förhållande till helheter i Livsvärlden. Från denna synpunkt sett är tecknet abduktivt. Men klockan befinner sig också i närheten av det den står för, nämligen urmakarens butik. Därmed är tecknet också performativt. Den ensamma klockan i det öde surrealistiska landskapet hämtar därav något av sin overklighetskaraktär.

Den surrealistiska klockan är förstått ett avbildat index. Ett verkligt index är på många sätt Duchamps urinoar. Den är en del som vi abduktivt förknippar med en helhet som kan beskrivas som en "offentlig bekvämlighetsinrättning" för män. Den befinner sig emellertid inom helheten "utställningslokalen", vars delar, på grundval av en annan abduktion, förutsättes vara konstverk. Dessutom är urinoaren signerad: trots att signaturen är "R. Mutt" är den ett avtryck av, och alltså ett index för, Duchamps hand. Men signerandet är också en performativ akt: det är genom den närhet som därmed uppstår mellan konstnärens avtryck och urinoaren som denna blir ett konstverk – och särskilt ett konstverk av Duchamp. Men vi är inte där när akten äger rum: vi gör ett abduktivt antagande att den performativa akten ägt rum.

Bilden som avtryck

Det har ofta sagts att fotografiet snarare är ett index än en ikon, eftersom det bygger på att den ljuskänsliga filmen vid något tillfälle har befunnit sig i närheten av det avbildade föremålet och bevarar ett "avtryck" av detta (se avsnitt 5.1.1). Det speciella med fotografiet är i så fall att det är ett avtryck av vad det föreställer. För alla bilder är avtryck av något, om också bara av handrörelser eller av tryckplåtar som innehåller andra bilder.

Det lilla barnet gör till en början gester på papperet precis som i luften. Barnet bryr sig inte om ifall ritstiftet åstadkommer märken eller ej. Senare fortsätter det bara att rita så länge resultatet av dess verksamhet kan observeras, med andra ord, så länge ritstiftet lämnar avtryck på underlaget. Därmed har barnet upptäckt den *elementära grafiska akten* (jfr Gibson 1978; 1980; Lurçat 1974). Det är först långt senare som barnet märker i vad mån vissa streck och rundningar blir till bokstäver och andra kan sägas avbilda något. Bilden föds som avtryck och blir med tiden avbildning.

Bildens avtrycksfunktion kommer till heders igen senast i och med Pollocks action-painting. I en vidare mening är många sentida konstverk egentligen bara avsedda som avtryck (eller andra slags indexikaliteter) för den "happening" eller "event" i vilka de ursprungligen ingick. Av många happenings (och av Christos och andras inpackningar) återstår det enbart fotografiska avtryck.

Rosalind Krauss (1985) har velat se postmodernismen som en särdeles indexikaliskt präglad tradition. I många fall, som när hon diskuterar Duchamps verk ("Le grand verre" "Tu m'", "With my tongue in my cheek", osv), är det främst avtryck hon tänker på. Ett annat verk Krauss beskriver är Michelle Stuarts "East/West" som består av papper gnuggat mot färgresterna på ena korridorväggen och placerat på den motsatta sidan. Att den har producerats genom gnuggning gör den förstås till ett avtryck. Vår kunskap om vilka avtryck avflagnade väggar lämnar när de gnuggas är dock inte så bestämd som den som tillåter oss identifiera ett fotsteg i sanden som en människans, om också inte en viss persons. Så snart vi har informerats om vad papperet gnuggats mot kan verket dock fungera abduktivt. Samtidigt har verket en performativ karaktär: dess innebörd förändras av att det uppträder mitt emot, alltså i närheten av, den vägg det är ett avtryck av.

Index i den avbildade världen

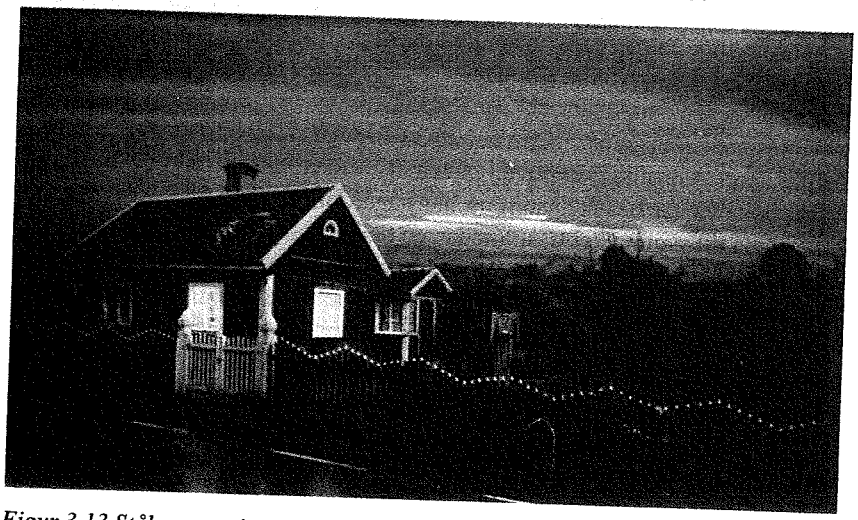
Kaffemärket "Gevalias" kampanj på temat "Vilket kaffe skulle du bjuda på om du fick oväntat besök?" som nu har pågått under flera år, tycks ständigt återkomma till samma kontrast: mellan en helhet som är vardaglig, småskalig och svensk (och ofta präglad av naturen) och ett fåtal avvikande detaljer som hör hemma i något på ett eller annat sätt mer spektakulärt och internationellt, kosmiskt eller t o m övernaturligt sammanhang. Det ursvenska representeras säkrast (och oftast) av den lilla röda stugan med vita knutar i ett lantligt landskap. Den mest renodlade oppositionen mellan den lilla och den stora världen framträder i den variant där den lilla röda stugan har placerats på en liten ö och en jättestor atlantångare har lagt till vid denna; och när en annan liten stuga får besök av en Jumbojet tillhörig presidenten av San Marino. Det främmande elementet kan också representeras av ett flygande tefat i en träd-

gård, en ubåt vid svenska kusten (vid den tiden dock inte så oväntad), en fallskärm vid fönstret till ett hyreshus – eller av Stålmannen.

Helheten är här den lilla stugan på landet, omgiven av orörd svensk natur (Figur 3.13). Det är här svensken helst skulle vilja vara, åtminstone på sin semester. Stämningen är vardaglig men också angenäm. Den helhet som bilden visar kan integreras i åtminstone två större helheter, i vilka den är ett centralt element: sommarlovet och vardagen. Tvätten som hänger på tork i trädgården är en del av båda dessa scenarier: det är under de mera rustika förhållandena på landet som man kan tänka sig att torka tvätten utomhus istället för i torkrummet eller i torktumlaren; och det är bara under sommaren som väderförhållandena tillåter något sådant i Sverige.

Bilden är uppfylld av en mängd andra index som inte motsäger denna vardagsbild: himlen bär på klassiska index för väderleksförhållanden och solnedgång; ljuset i två av fönstren tyder på att någon är vaken i stugan; och ljusets återspegling i asfalten är på en gång ett avtryck av belysningen inne i stugan och en häntydan på att vägbanan är våt och det alltså förmodligen har regnat. Att någon sitter uppe så här sent antyder för övrigt ett annat scenario: troligen finns det inbjudna, som mottar något slags förplägnad.

Vilket kaffe skulle du bjuda på om du fick oväntat besök?



Figur 3.13 Stålmannen i sommarsverige (Gevaliaannons)

Stålmannen är enbart indexikaliskt närvarande, dels genom sina kläder, och dels genom hålet i taket. Dessa index hänvisar till en för det svenska sommarlandskapet väsensfrämmande helhet, den övernaturliga värld i vilken serietidningshjältarna lever. Det är förstås stålmansdräkten som direkt är en del av denna helhet. Precis som folkdräkten är den dock också i sig själv ett tecken, vid sidan om sin praktiska funktion att hölja kroppen och hålla den varm. Som varje uniform är den tecken för sin bärares funktion. Med hålet i taket är det annorlunda. Det står inte som sådant specifikt för Stålmannen. Men ett hål i taket tyder på att något har brakat in från rymden. Och det sätt på vilket taket har brutits upp tycks visa på en kraftig stöt. Detta stämmer med vår föreställning om Stålmannens snabba flykt genom serierutorna.

Den vardagssvenska helheten och detaljerna hämtade ur serietidningsvärlden står dock inte bara mot varandra. De är på sätt och viss integrerade. Att stålmansdräkten hänger till tork tyder på att regnet som vätte körbanan också gjorde Stålmannen blöt. Och medan den torkar dricker han sitt kaffe.

Sekundära indexikaliska tecken.

Vissa tecken, vars primära teckenfunktion är ikonisk (eller konventionell, indexikalisk, etc), kan ingå en sekundär teckenfunktion som är indexikalisk i förhållande till en annan enhet som själv är ett tecken.

Ett gränsfall är det som uppträder i Stålmansbilden (Figur 3.13). En bild, alltså ett ikoniskt tecken, har ett innehåll som pekar vidare mot ett annat innehåll, som förbindes med det förra av kontiguitet eller faktoralitet. En del av bilduttrycket låter sig korreleras med innehållet "stålmansuniform" och detta leder oss vidare till "Stålmannen" och "seriehjältarnas värld". Också helgonens och apostlarnas attribut som placeras vid sidan om dem på bilden är, precis som andra ikonografiska "symboler", ikoner vars innehållsplan indexikaliskt är förknippat med ett annat innehåll.

När det primära teckeninnehållet på detta sätt står i en indexikalisk förbindelse med ett sekundärt innehåll (t ex "stålmansuniform" som är en del av, och implicerar, det vidare sammanhanget "seriehjältarnas värld"), kan man tala om en *(kontextuell) implikation.* Eco kallar detta konnotation (jfr 4.1), och andra använder lite oegentligt termerna metonymi och synekdoke.

Skall vi använda dessa gamla retoriska termer såsom det är brukligt i litterära sammanhang, så måste emellertid två fullständiga tecken, med uttryck och innehåll, vara inblandade. Det primära tecknet står i förbindelse med det andra tecknet över de respektive innehållen, av vilket det ena är en del av det andra (synekdoke i strikt bemärkelse) eller i någon mening befinner sig i dess närhet (metonymi i strikt bemärkelse). Den retoriska figuren frammanar

inte bara en viss betydelse: den håller i minnet det mera normala sättet att uttrycka denna (jfr avsnitt 4.2).

I bilder är det svårt att finna några jämförbara exempel, eftersom de vanligtvis inte ingår i något "system" i vilket deras innehåll står i förbindelse med innehållen hos andra tecken. De enda undantagen tycks vara logotyper av det slag som markerar toaletterna, trafikmärkena och allmänt kända mästerverk som Mona Lisa. Duchamps "L.H.O.O.Q." (Figur 2.12) är inte egentligen en metonymi eller synekdoke för Leonardos tavla, eftersom hela Leonardos verk uppträder som en del (större delen) av Duchamps verk. Men mustaschen och pipskägget som Duchamp har ritat på Mona Lisa-reproduktionen är synekdoke för en streckgubbe. Tandborstmustachen och den väl-

Figur 3.14 Annons för gin med krona

kända luggen som vi genast igenkänner som Hitlers (Figur 3.9) och som ofta klottras över ansikten på reklamskyltar bär på ett mycket rikare innehåll, eftersom de är delar av en mera fullständigt karaktäriserad bildstereotyp. Detsamma kan sägas om vampyrtänderna som också klottras över reklamaffischer.

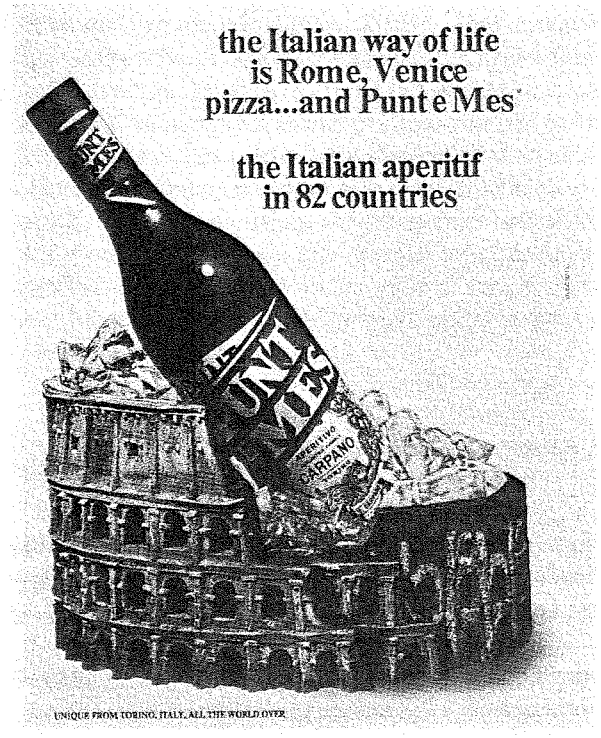
Det omvända fallet, där det primära tecknet är relaterat till det andra tecknet över de respektive uttrycken, som bildar ett närvarande varseblivningssamband, är mycket vanligare i bilder, särskilt i reklamen och i surrealistiska målningar. Ibland är förbindelsen en *kontiguitet,* förstärkt genom att de båda objekten uppträder mot en gemensam bakgrund: ginflaskan placerad vid sidan om kronan (Figur 3.14) antar något av dennas traditionella värden. Mera effekt kan tecknet få om det bygger på en *faktoralitet:* delar som tillsammans bildar en för dem främmande helhet. Frukt och grönsaker formar sig till en annan krona i stormarknaden B&W:s emblem (Figur 3.15); i en

Figur 3.15 Frukter som bildar krona (B&W-annons)

Figur 3.16 Marmeladburk gjord av apelsinskivor

annan reklambild består en marmeladburk av apelsinskivor (Figur 3.16). Andra exempel är Magrittes teckning (1.13) av ett kvinnoansikte som också kan ses som en kvinnas kropp, många av Arcimboldos porträtt, etc.

En variant uppstår när det primära tecknet bara delvis är närvarande eller det element som det relateras till bara till en del uppträder vid dess sida, så att de båda uttrycken bildar ett abduktivt samband. Aperitif-flaskan och isbitarna i Figur 3.17 befinner sig i närheten av (närmare bestämt inuti) Colosseum i Rom (en kontiguitet). Men i dess ställe hade vi väntat oss en ishink (abduktiv faktoralitet). Något liknande förekommer i karikatyrer, t ex när Beckett i Levines teckning uppträder med drag av gam (Figur 3.18).



Figur 3.17 Colosseum som ishink

Bilden som del av varseblivningsrummet

Bilden som avbildning vetter mot en mångfald rum. Såsom en yta som tjänar att frammana en illusion av en scen i varseblivningsvärlden är bilden ett *avbildningsrum*, alltså ett utrymme vars funktion är att avbilda; motsvarigheten i (den ofta bara tänkta) verkligheten är det *avbildade rummet*. Dessa rum förhåller sig till varandra som uttryck och innehåll i bildens piktorala skikt.[17]

Men det avbildade rummet är bara en del av det *referentiella* rummet. Detta tänker man sig lättast som den omedelbara visuella värld som omger fotografen när han trycker på avtryckaren eller impressionisten där han sitter vid sitt staffli. I filmen är det mera påtagligt: kamerans rörelser förvandlar ständigt nya delar av det referentiella rummet till avbildat rum. Tecknade serier gör likadant. Det finns ett fotografi som Cartier-Bresson har tagit något ögon-

Figur 3.18 David Levine, Karikatyr av Becket som gam

blick före eller efter "Les Arènes de Valence" (Figur 1.4), som upprättar gränserna för det avbildade rummet innanför det referentiella på ett något annorlunda sätt: man kan t ex se också dörren till vänster om öppningen vid bildens vänsterkant.

Det referentiella rummet är det som vi kan sluta oss till genom att tillämpa vardagsvärldens abduktioner på det avbildade rummet. Detta bör inte förväxlas med det rum som ligger utanför bildytans gränser i avbildningsrummets förlängning, *ramrummet,* som vi ser samtidigt som vi ser bilden: ramen som ett speciellt, fysiskt objekt, väggytan som utbreder sig kring den. Eller papperet som bilden är tryckt på.

Men det finns ytterligare ett rum i bildens grannskap. Det är det rum från vilket bildens betraktas, *avbildbarhetsrummet.* Denna lite märkliga term (som återgår på Marin 1979) skall troligen ge uttryck för tanken att det är här det subjekt uppträder för vilket något kan framstå som avbildning. I "Les Arènes de Valence" är de båda männens blickar riktade mot detta avbildbarhetsrum i vilket vi befinner oss. Förmodligen tittar de i verkligheten på fotografen, som vid tiden för fotograferandet befann sig i den del av det referentiella rummet, som låg utanför det avbildade (bara med en spegel eller en fjärrutlösare kunde fotografen åstadkomma något annat). Men kameran organiserar det avbildade rummet på ett sådant sätt, att betraktarens plats i avbildbarhetsrummet blir homolog med fotografens i det referentiella rummet.

Velázquez "Las Meninas" (Figur 1.1) är mer intrikat. Som ett inskott i det avbildade rummet uppträder en spegel. Speglar, precis som fotografiska filmer, upptar avtryck av tingen, men de kan inte fasthålla dem. Det gör där-

emot målaren med sin bild av spegeln. Vår kunskap om speglars sätt att fungera tillåter oss att abduktivt sluta oss till att det finns två separata avbildade rum i avbildningsrummet, och att det som är inneslutet i det andra svarar mot ett utsnitt ur samma referentiella rum som det primära avbildningsrummet och ligger mitt emot detta. Men detta sekundära avbildningsrum befinner sig därmed på avbildbarhetsrummets plats. I tavlan ser vi också baksidan av en annan tavla och en målare som tittar fram bakom denna – förmodligen mot sitt motiv, som befinner sig i avbildbarhetsrummet, precis där detta svarar mot den del av det referentiella rummet som är identiskt med det sekundära avbildbarhetsrummet. Bilden tycks inskriva oss som betraktare i bildrummets referentiella förlängning.

Bildvinklar och synsätt

Det lineära perspektivet framstår som ett index för avbildbarhetsrummet innanför det avbildade rummet. Det markerar den plats där betraktaren måste ställa sig för att se scenen precis som den förelåg för en person som var närvarande i det referentiella rummet. I vissa bilder tycks emellertid betraktaren, fastän själv osynlig, placeras innanför själva det avbildade rummet, eller kanske snarare bortom detta. Så har Uspenskij (1973:1976a) velat uppfatta det omvända perspektivet (som han kallar den interna synpunkten) som tillämpas i många ryska ikoner (i begreppets religiösa mening) och i medeltida konst, dock i regel bara på bildens centrala och mest värdebemänga motiv (jfr också Carani 1988).

Alla bilder tillämpar en synvinkel på tingen, också de som inte använder sig av någon form av perspektiv. Många (men inte alla) företeelser har en *prototypisk synvinkel,* en sida från vilken de lättare låter sig uppfattas. Man har t ex funnit att fordon och djur vanligen föreställes sedda från långsidan (men framsidan har också en viss vikt ifråga om djuren), möbler, byxor, skjortor och människor däremot framifrån (jfr Rosch et al. 1976: 400f). Bussen som avbildas på trafikmärket för hållplats uppträder dock i vissa länder framifrån och i andra från långsidan. Och en näsa, som vi helt självklart tänker oss i profil, uppfattas av kineserna från framsidan, vilket såväl kinesiska bilder som de ursprungliga skrifttecknen omvittnar (jfr Lindqvist 1989:33). Man skulle tro att tavlor visade sin mest karaktäristiska form framifrån, men såsom kategori (eventuellt bara som duk) och som avbildade i andra bilder är de förmodligen lättast igenkännbara bakifrån, som i "Las Meninas". Däremot är de, i likhet med franska kort, svåra att identifiera i den tredje dimensionen.

All varseblivning i den verkliga världen sker från en viss synvinkel. Tingen framträder för oss i de delar som varseblivningen gör tillgängliga samtidigt. De prototypiska synvinklarna är de som lättast tillåter oss att sluta oss från varseblivningsvinkeln till föremålet.

Temat i bildens egenskapshierarki

Tingen låter sig uppdelas i sina beståndsdelar på tre olika sätt. På motsvarande sätt kan det fragment av verkligheten vi ser i en bild kompletteras

- *till sina delar* i trängre mening; dvs bordsbenen som läggs till bordsskivan, den vänstra dörren som läggs till den högra i dörröppningen, etc.
- *till sina varseblivningsperspektiv;* tingens bortvända sidor, t ex framsidan av målningen i "Las Meninas", osv.
- *till sina egenskaper:* t ex alla icke-visuella egenskaper, karaffens egenskap att innehålla vätska, m m.

Bilder kan vara uppbyggda på ett sådant sätt att vissa av egenskaperna hos de avbildade tingen framstår som tematiska. Dessa egenskaper behöver inte ens vara visuella. En bild som visar en tomat med en daggdroppe, i vilken ljuset återspeglas, handlar först och främst om egenskapen fräschhet (se Figur 4.21).

Sammanfattning

- Varseblivningen innefattar alltid en upplevelse av sammanhang. Ett närvarande varseblivningssamband kan vara en upplevelse av att två element står i ett närhetsförhållande till varandra, givna i samma varseblivningsrum samtidigt, dvs en *kontiguitet*. Den kan också vara en upplevelse av att något är en del av en helhet eller är en helhet som har delar, med andra ord, en *faktoralitet*.
- När bara ett element i ett sådant varseblivningssamband är närvarande, måste man sluta sig till det andra över en som sannolik betraktad generalisering om skeendets regelbundenhet. Detta kallade Peirce en *abduktion*. En abduktiv kontext kan bygga på en kontiguitet eller en faktoralitet och vara riktad bakåt i tiden (en *retention)* eller framåt (en *protention)*.
- Bilden som föremål i varseblivningsvärlden utmärker sig genom sina plötsligt avbrutna linjer, som kräver en förlängning redan på det plastiska uttrycksplanet, vilken ibland kan få en mera bestämd form på det piktorala innehållsplanet.

- Tecken som förknippar ett varseblivet uttryck med ett innehåll på grundval av ett allmänt accepterat antagande om tingens regelbundna uppträdande (en abduktion), kan kallas *abduktiva index*. Tecken, som inte vilar på vår kännedom om den närhet eller den relation mellan del och helhet som vid andra tillfällen råder mellan de företeelser som tjänar som dess uttryck och innehåll, utan själv upprättar denna relation kan kallas *performativa index*.
- *Sekundära index* är tecken vars primära teckenfunktion är ikonisk eller något annat, och som med en sekundär teckenfunktionen indexikaliskt förbindes med ett annat tecken.
- I en del sekundära index står det primära tecknet i förbindelse med det andra tecknet *över de respektive innehållen,* av vilket det ena är en del av det andra (synekdoke) eller i någon mening befinner sig i dess närhet (metonymi). Detta förekommer sällan i bilder: vanligare är att en bild har ett innehåll som pekar vidare mot ett annat innehåll, som förbindes med det förra av kontiguitet eller faktoralitet, utan att något annat uttryck är inblandat (ett slags *kontextuell implikation).*
- Det omvända fallet, där det primära tecknet är relaterat till det andra tecknet *över de respektive uttrycken,* som bildar ett närvarande varseblivningssamband, är mycket vanligare i bilder, särskilt i reklamen och i surrealistiska målningar.
- Bildens uttryck, *avbildningsrummet,* är inte bara relaterat till sitt innehåll, det *avbildade rummet.* Det senare står i ett indexikaliskt förhållande till det totala *referentiella rum* som omger det i verkligheten och till *avbildbarhetsrummet,* det rum där betraktaren befinner sig. Avbildningsrummet kan också relateras till dess i varseblivningen givna omgivning som ligger utanför ramen.
- Alla föremål kan analyseras i delar på tre sätt: *egentliga delar,* som bordets ben och skiva; *varseblivningsvinklar,* som de sidor som kan betraktas från olika håll; och *egenskaper* som karaktäriserar föremålet, t ex färskheten snarare än den röda färgen hos tomaten. Bildens uppbyggnad kan tjäna att betona olika delar i de tre indelningarna.

4 Något om principerna för bildens organisation

De resultat som vi har diskuterat i de tidigare kapitlen härrör i huvudsak ur en systematisk analys av brukarens intuitioner om bildanvändning och av hans användning av andra tecken – med andra ord, de stammar från vad vi i inledningskapitlet (i 1.2.3) kallade en *systemanalys* av bilder. Många saker vi vill veta om bilder är emellertid inte åtkomliga på detta sätt, förmodligen för att brukarens eventuella kunskaper på området ligger alltför djupt inbäddade i omedvetna skikt av hans upplevelser. Det gäller t ex det sätt på vilket bildytans organisation påverkar vår föreställning om en given bilds särskilda betydelse – vad det är som gör att en bild kan framstå som oändligt betydelsemättad, medan en annan är enklare; hur en viss bild kan vara mångfaldigt mångtydig och en annan låter sig avkodas en gång för alla; på vilket sätt en bild kan föra oss in i en föreställningssfär av naturlighet och ursprunglighet, en annan frammanar en sensuell atmosfär och ytterligare en annan bjuder oss på en varseblivningsgåta.

Det vanliga sättet att närma sig dessa betydelser för vilka vi sällan har ord – eller i alla fall ord som är adekvata – har varit att ta bilderna själva i betraktande. Men ett semiotiskt betraktande av detta slag måste ske på ett systematiskt sätt; det måste upprätta och/eller följa en modell; med andra ord, det innebär att göra vad vi har kallat en *text-* eller *verkanalys*. Att analysera bilder eller andra texter med hjälp av en modell är bara möjligt om det finns något som upprepas identiskt lika från bild till bild och från text till text. Textanalysen går just ut på att projicera det enskilda fallet (eller snarare ett flertal enskilda fall) på allmänna kategorier. Vi bör inte vänta oss att finna någonting liknande satser, ord och fonem i bilder. Men det är inte uteslutet att det finns någon abstraktare form av relationer som upprepas från bild till bild.

I det följande skall vi nöja oss med att utpröva möjligheterna att tillämpa ett antal allmänna principer vid analysen av bilder. En av dessa är Greimasskolans speciella variant av det strukturalistiska postulatet enligt vilket all betydelse är organiserad i binära (tvåledade) oppositioner (jfr 1.2.3). En annan är tanken att betydelsen föds ur en avvikelse från det förväntade, som

är en grundprincip för Groupe μ. Slutligen skall vi införa idén, som förekommer hos Fernande Saint-Martin, att Gestaltbegrepp och topologiska relationer begränsar den relevanta uppsättningen av visuella former. Inga av dessa konceptioner kommer dock att presenteras i sin helhet. Genomgående utgår vi ifrån att bilden väsentligen är ett varseblivningsobjekt, en tanke som är främmande åtminstone för Greimasskolan.

4.1 Innehållets organisation och binaritetsprincipen

Barthes analys av Panzanibilden (Figur 4.1) förutsätter verkligen att det finns några mycket abstrakta kategorier som återkommer i alla bilder: ett omedelbart givet, elementärt tolkningsskikt, som han kallar *denotationerna*, och ett mera indirekt och/eller mera sammansatt skikt som han döper till *konnotationerna*. Barthes antar också att alla bilder på något sätt är bestämda av en språklig utsaga, åtminstone såtillvida att den senare begränsar den förras möjliga betydelser. Också den språkliga utsagan tänkes vara uppdelbar i en denotativ och en konnotativ del. I förbifarten använder Barthes också en del begreppspar som övertagits från den Saussureanska traditionen: uttryck vs innehåll, form vs substans, syntagm (enheter i kombination) vs paradigm (set av alternativa enheter), metafor vs metonymi, etc (Jfr 1.1.3).

Alla dessa begrepp införs visserligen två och två, men de får bara en liten del av sin innebörd, om alls någon, från den inbördes oppositionen. Deras värde för bildanalysen måste bedömas oberoende av deras strukturella innebörd (se 4.1.1). I alla händelser leder dessa begrepp bara till en mycket grov uppdelning av bilden på en mycket hög abstraktionsnivå. Även om bilder verkligen består av denotationer och konnotationer så säger oss modellen ingenting om hur många denotationer och konnotationer en viss bild har och hur dessa förhåller sig till varandra. För att klargöra detta skall vi (i 4.1.2) betrakta en analys som använder *binaritetsprincipen* (principen om uppdelning av betydelsen i två motsatta led) på ett sätt som är mera snarlikt lingvistikens, och som ger en mera uttömmande redogörelse för bildens organisation, åtminstone på innehållsplanet. Detta senare analysförfarande liknar mera dem vi finner i Lévi-Strauss och Flochs arbeten (se också 1.2.3 och 4.3).[1]

Figur 4.1 Panzani-annonsen

4.1.1 Panzanivärldens ikonografi

Barthes säger sig ha valt en reklambild för sin analys, därför att i en genre som så uttryckligt är inriktad på att påverka varje detalj av bilden kan förutsättas vara medvetet utvald och alltså betydelsebärande. Därmed menar Floch (1978b) att Barthes hemfaller till en ren kommunikationsteori, en semiotik, som likt Georges Mounins (1970) variant, enbart sysslar med betydelser som liknar de språkliga (?) i så måtto att de avsiktligt och medvetet meddelas en person av en annan (jfr 2.2).

Flochs kritik framstår i själva verket som en misskänning av avsiktlighetens ställningsvärde i Panzanianalysen. Varje analys förutsätter att man bland materialet kan skilja det som är *relevant* från det övriga, dvs destillera fram formen ur substansen, och om bildens grundskikt verkligen är helt okodat, och alltså ej fordrar någon kännedom om en konvention för att tolkas, som Barthes menar, så finns det antagligen bara ett sätt att hitta den *konstant* i förhållande till vilken vi kan bedöma vad som är relevant i uttrycket, nämligen skaparens avsikter. Eftersom reklamen i vår kultur är en väl etablerad och allestädesnärvarande genre, kan vi med lätthet göra ett antagande om vilka dessa avsikter är: att sälja varan och därför att ge ett så fördelaktigt intryck som möjligt av denna. Det värdefulla i Panzanianalysen är just Barthes intresse för att avgränsa det relevanta från det irrelevanta i bilden. Hans antagande att bilden överbestämmes av en verbalspråklig utsaga kan ses som ytterligare ett (missriktat) försök att begränsa bildytans potentiella överflöd av betydelsebärande egenskaper.

Hur Barthes läser Panzanibilden

Barthes argumentation är avklarad i tre-fyra steg. Först en intuitiv avläsning av det språkliga budskapet, behandlat som "tecken" med denotation och konnotation. Sedan några exempel på bildens konnotativa skikt. Och därefter återstår det bara för Barthes att konstatera, att bildens denotativa uttryck är identiskt med dess innehåll och detta med referenten (men referenten är tydligen organiserad, för Barthes talar om denna som ett syntagm, i vilket konnotationerna är "fångna"). Barthes urskiljer två möjliga relationer mellan en språklig utsaga och en bild: språket bestämmer ("förankrar") bilden eller de bestämmer varandra ömsesidigt. Konnotationen tjänar att göra denotationen obemärkt, konnotationsuttrycket ikläder sig oberoende av substansen former kända från klassisk retorik, alldeles särskilt som metonymier (jfr 3.3.2), och inte heller konnotationsinnehållen är specifika för bilder.

Enligt Barthes konnoterar den språkliga termen "Panzani" italienskhet. Vad den denoterar får vi aldrig veta: eftersom den är ett egennamn skulle de flesta teoretiker utan tvivel säga att den saknar denotation. Bildens denotation utgöres av spaghettipaketen, paketet med riven ost, burken med tomatsås, lökarna, champinjonerna, paprikorna och tomaterna, placerade i en nätkass som befinner sig på en obestämd yta och som hålles upp av någonting utanför bilden. Barthes urskiljer en rad bildkonnotationer. Italienskheten finns också där, representerad av vad Barthes kallar föreningen av tomaten, paprikan och trefärgen (gult, grönt, rött) på affischen. Vidare finns där en konnotation av "stilleben", en association till en välkänd genre inom konsten, som ofta består av fruktarrangemang. Barthes överväger också om bilden konnoterar "annons" men avfärdar tanken med påståendet att den istället *är* en sådan. En annan konnotation är enligt Barthes "överflöd": den består dels i att presentera Panzaniprodukterna som en fullständig måltid, dels i likställandet av burken med tomatkoncentrat och de färska varor som omger den, vilket skapar ett slags bro mellan produkternas ursprung och deras sluttillstånd. Slutligen nämner Barthes som ytterligare en konnotation "torghandeln": denna, som främst beror av nätkassen, implicerar två positivt värderade bestämningar: att grönsakerna är nyskördade och att de är avsedda att användas vid matberedningen i det egna hushållet.

Barthes analysstrategi förutsätter identiteten mellan en serie dikotomier hämtade från psykologi, sociologi och lingvistik: nämligen mellan *kodad* vs *icke-kodad, varseblivningsmässig* vs *kulturell, bokstavlig* vs *symbolisk* och *denoterad* vs *konnoterad*. Det finns (som vi delvis skall se nedan) all anledning att ifrågasätta att dessa egenskapspar måste följas åt.[2] Men det märkliga är också, som Floch (1978b) påpekar, att denna identifiering ligger bakom den ordning i vilken Barthes genomför de olika stegen av sin analys: först den språkliga denotationen, sedan språkets konnotation, så bildens konnotation och slutligen dess denotation. Det är, som Floch säger, som om Barthes utgick från den "säkra koden", verbalspråket (dvs de betydelser som är uppenbart konventionella och systematiska), för att så småningom täcka in allt mer tvivelaktiga kodningar, eller som om han försökte extrahera det kodade i bilden i flera skikt under allt starkare motstånd, tills till slut bara bildens denotation finns kvar, som en rest eller ett "privativt budskap", som Barthes själv kallar det.

I själva verket är identifikation mellan dikotomierna inte så total som Floch antar, för enligt analysordningen (och också enligt Barthes strödda anmärkningar) är den språkliga konnotationen *mindre* kodad än den språkliga denotationen, medan bildkonnotationen är *mera* kodad än motsvarande denotation! Den lingvistiska konnotationen förmodas göra starkare motstånd mot

analysen än denotationen, medan fallet är det omvända i bilden: för övrigt tänkes bilddenotationen aldrig ge efter för analysen. Om inte annat så antyder detta att begreppen denotation och konnotation inte har samma innebörd hos Barthes när de tillämpas på bilder och på språk. Därmed ställer sig frågan om konnotationens innebörd i bilder.

Olika modeller för konnotation och denotation

Enligt Barthes själv och de forskare som har tagit upp hans distinktion härrör skillnaden mellan denotation och konnotation från Louis Hjelmslev. För Hjelmslev är ett konnotationsspråk *ett språk vars uttrycksplan är ett annat språk.* En sådan definition är emellertid bara i sällsynta fall förenlig med de exempel som Barthes och hans efterföljare har anfört. Det kan därför vara anledning att här skilja mellan två traditionella sätt att hålla isär denotation och konnotation, en användning som införes av Hjelmslev och en fjärde användning som man finner hos Umberto Eco.

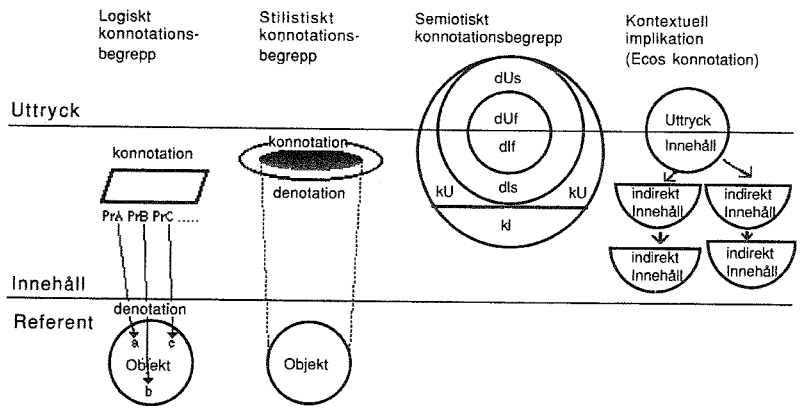
Det är i själva verket frågan om fyra sätt att placera in denotation och konnotation i förhållandet till de verklighetsområden som bildar tecknet eller är i tecknets grannskap: uttrycket, innehållet och referenten (se figur 4.2). Innehållet uppfattas här som tidigare (i 2.1.2 och 3.2.1) som en mental storhet som är en integrerad del av tecknet, tillsammans med uttrycket, medan referenten ligger utanför tecknet, ofta i (den "fysiska") verkligheten. I de två första distinktionerna, som kan kallas den logiska respektive den stilistiska, är konnotationen identisk med innehållet (eller en aspekt av detta) och denotationen är referenten eller en relation mellan tecknet och referenten. I den Hjelmslevska distinktionen är denotationen en relation mellan innehåll och uttryck (dvs identisk med den primära teckenfunktionen) och konnotationen är en relation mellan två tecken, dvs mellan två enheter som var för sig har sina uttryck och sina innehåll. I vad Eco kallar konnotation och denotation föreligger en distinktion mellan olika enheter inom innehållet.

Från *logikens* synpunkt är denotation liktydigt med *extension,* dvs med det föremål eller den klass av föremål som faller under ett visst begrepp, och konnotation är detsamma som *intension,* dvs en lista över de egenskaper som något måste ha för att höra till en klass. Mot de två konnotationerna "liksidiga trianglar" och "likvinkliga trianglar" svarar samma denotation, mängden av alla likvinkliga trianglar, som inom ramen för Euklidisk geometri också är liksidiga.

Enligt många *stilistiska* handböcker är denotation det ting i yttervärlden som ordet syftar på, eller ordets "kognitiva betydelse", "huvudbetydelse", etc. Denotationen är alltså en typ av innehåll, som definieras av något slags

mer eller mindre uppenbar korrespondens med den "objektiva verkligheten" utanför tecknet, och konnotationen får täcka det som blir över, vilket ofta kallas för "emotiv betydelse". Någon gång försöker man skilja konnotationerna från den känslomässiga betydelsen genom att säga att de förra omfattas av medlemmarna i sociala grupper. En sådan uppdelning mellan typer av innehåll är i bästa fall psykologiskt motiverad men är helt irrelevant för betydelsesystemets organisation: inget i tecknet själv markerar skillnaden. Det förblir dessutom obegripligt hur man skall kunna skilja denotation och konnotation i många vanliga ord på denna grundval, som exempelvis i "älskling", som skulle vara ren konnotation i denna mening. Hela distinktionen bygger på den antisemiotiska föreställningen att det finns en nivå av verkligheten som på något sätt är oss given utan varje tolkning.

För Hjelmslev är konnotationen ett språk vars uttrycksplan är ett annat språk. Tecken, som betyder detsamma, och alltså är identiska från denotationens synpunkt, kan visa sig vara olika, betyda skilda ting, från konnotationens synpunkt: olika dialekter och stilarter, samma sats i skrift eller tal eller i dövstumspråkets gester, m m. Varje gång Hjelmslev säger något på danska, och alltså denoterar olika saker, så konnoterar han, genom själva valet att uttrycka dessa konnotationer på just danska, "jag talar danska". Ett parallellt men mer slående exempel är utlänningen som trots att han kan alla ord så bra och gör sig förstådd utan problem, dvs denoterar korrekt, därutöver konnoterar "jag är utlänning" i allt han säger. Tungrots-r och tungspets-r som i svenskan inte ändrar betydelsen i ord, dvs denotationen,



Figur 4.2 De fyra sätten att skilja konnotation och denotation. U = uttryck; I = innehåll; d= denotation; k= konnotation; f= form; s = substans; Pr = egenskap

konnoterar talarens geografiska ursprung. Själva valet av ett visst uttryck för ett visst innehåll, av en variant snarare än en annan som realiserar samma uttrycksinvariant i betydelsesystemet i fråga, överför, genom sin variation, genom att avvika från eller ge något utöver invarianten, en andra betydelse, som Hjelmslev kallar konnotation. Mera allmänt sett skulle man kunna säga att konnotationen för Hjelmslev är *en effekt som uppkommer varje gång man går från ett stratum till ett annat i tecknet och måste välja en av flera möjliga varianter för en invariant* (en substans till en form, ett uttryck för ett innehåll, t o m ett innehåll för en referent).

Liksom Barthes inför Eco (1968) sitt konnotationsbegrepp med hänvisning till Hjelmslev, men hans lista på exempel är mycket mera omfattande och av mer skiftande art, och hans definition (i Eco 1976) av konnotationen som en betydelse överförd av en annan betydelse visar på något helt annat, för Hjelmslevs konnotation överföres snarare av relationen mellan uttryck och innehåll. Eco (1976) tänker sig en damm, vars varningssystem har en signal med betydelsen (denotationen) "för hög vattennivå". Med kännedom om hur dammen fungerar vet vi att detta också innebär "fara för översvämning", och detta i sin tur kan tolkas som en instruktion till vakten att sänka vattennivån, dvs att släppa ut vatten. Dessa senare betydelser är enligt Eco konnotationer. De flesta teoretiker skulle här emellertid tala om *(kontextuella) implikationer,* för de följer logiskt ur denotationen tillsammans med en beskrivning av dammens uppbyggnad och dess relation till omgivningen. Det är här frågan om en relation mellan innehåll, precis som fallet är med implikationerna, inte mellan tecken, som i Hjelmslevs konnotationsbegrepp (se 3.3.2).

Konnotationer i Panzaniannonsen

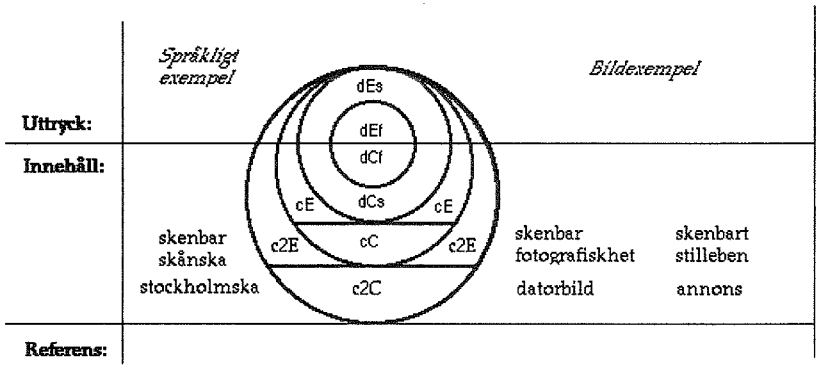
Frågan är nu om Barthes s k konnotationer sammanfaller med något av ovannämnda begrepp och speciellt med Hjelmslevs konnotationsbegrepp som Barthes själv hävdar. Det språkliga exemplet är oproblematiskt: "Panzani" konnoterar utan tvivel sin tillhörighet till italienska språket, och mer allmänt sin icke-franskhet och däremot sin exotiska karaktär för den franske läsaren. Slutbokstaven är karaktäristisk för italienskan (och -ni associerar till många andra italienska familjenamn: Bernini, Pasolini, Garroni, etc); konsontantkombinationen "ns" förekommer inte i franskan.

En verklig bildkonnotation skulle "stilleben" kunna vara. Om bilden bestod av andra kategorier av föremål och dessa var inbördes relaterade på annat sätt, så skulle den inte överföra innebörden "stilleben". Om den nu gör det. En del konstvetare (som kan tänkas ha ett intuitivt begrepp om vad ett

stilleben är för något) förnekar att detta är en del av Panzanibildens betydelse. För att kunna fastställa om bilden verkligen konnoterar stilleben behöver vi ha en undersökning av de egenskaper som utmärker verkliga medlemmar av genrekategorin stilleben.

Trots Barthes förkastande av sitt eget förslag är det otvivelaktigt sant att Panzaniannonsen konnoterar annons: att egenskaper måste vara betonade för att konnotera stämmer inte med Hjelmslevs definition och uteslutes av hans exempel. Vilka egenskaper hos bilden som orsakar konnotationen "annons" fordrar återigen en särskild undersökning. Observera emellertid att Panzanibilden både är och konnoterar "annons" medan den (eventuellt) falskeligen konnoterar "stilleben". Ett mera slående exempel på sådana falska konnotationer är de datorbilder vars uttrycksplan är utformade på ett sådant sätt att de konnoterar "fotografi", vilket kan jämföras med när en stockholmare försöker imitera skånska (se figur 4.3).

Det är av flera skäl tvivelaktigt att någon av de övriga "konnotationer" Barthes anför i Hjelmslevs mening kan betraktas som sådana. I så fall skulle de emellertid vara konnotationer hos verkligheten själv, inte hos bilden (inte ens hos dess piktorala innehåll, i alla fall inte *specifikt* för detta). Detta måste vara så av två anledningar. För det första är de egenskaper som Barthes kallar konnotationer ("överflöd", "torghandel", etc) betydelser som härrör ur föremålen själva, i deras särskilda förhållande till varandra, och skulle kunna uppträda identiskt lika i ett arrangemang i ett skyltfönster, en utställningsmonter, osv. För det andra hävdar Barthes att bildens uttryck och innehåll är "tautologa", med andra ord, identiska, men i så fall kan de enligt Hjelmslevs uppfattning inte särskiljas och bildar inget språk: de kan därför inte bilda



Figur 4.3 Konnotationer i Hjelmslevs mening (d = denotation, c = konnotation, E = uttryck, C = innehåll, c2 = sekundär konnotation)

underlag för ett konnotationsspråk, som ju är ett språk vars uttrycksplan är ett annat språk.

Än svårare måste det dock vara att särskilja uttryck och innehåll i den varseblivna verkligheten. Det finns emellertid situationer i vilka verkliga ting blir tecken för sig själva, för den klass de är medlemmar av, eller för liknande objekt (jfr 3.1.2 och 5.1.7). Eftersom sammanställningen av frukt och förpackningar här har fotograferats av och alltså lyfts ut från ett större sammanhang, så kan man uppfatta föremålen som tillräckligt betonade för att tjäna som tecken för sig själva. Men även om tomaten är tecken för tomat, eller för ett land där den ibland växer, nämligen Italien, så följer det inte att de egenskaper som Barthes anför kan vara konnotationer i Hjelmslevs mening.

Antag att föreningen av färgerna vitt-grönt-rött (inte gult, som inte är en färg i italienska flaggan) manifesterade av frukterna och andra färgpartier i bilden tillsammans betyder "italienskhet"; detta är i så fall ett sammansatt tecken, som följer av färgkonstellationen i bilden och som står i motsats till alla andra möjliga kombinationer av färger. Men vad de konnoterar är något sådant som "färgsymbolism": egenskapen att ha valt färger som tillsammans ger upphov till samma färgkombination som i den italienska flaggan. Detta är precis som när utlänningen säger "Jag inte veta". Resultatet är en kombination av tecken som betyder "jag vet inte". Men vad det konnoterar är "nybörjarsvenska".

Kanske kan Barthes konnotationer vara sådana i någon av de andra bemärkelserna. Men de har ingenting att göra med skillnaden mellan egenskaper och klasser av ting, som i den logiska distinktionen; och vi har sett att den stilistiska distinktionen leder till en helt godtycklig uppdelning. Barthes exempel kan kanske betraktas som konnotationer i Ecos mening, om vi medger att de är separata från sina denotationer: med andra ord, de är kontextuella implikationer. Men å ena sidan är Ecos konnotationsbegrepp så allmänt att väldigt lite är sagt därmed. Å andra sidan är förmodligen ändå för mycket sagt: det är inte självklart att Barthes konnotationer är mera indirekt givna än hans denotationer.

En annan skiktmodell: ikonologin

Många semiotiker (t ex Eco 1968:230; Floch 1978b; Larsen 1976; Porcher 1976:144ff) har trott sig kunna identifiera vad de uppfattar som Barthes konnotationsmodell med Panofskys (1955) välkända program för den ikonologiska analysen. Enligt Floch vilar Panofskys preikonografiska nivå liksom

Barthes icke-kodade denotation på en omedelbar upplevelse som inte fodrar någon vidare analys, och den ikonografiska nivån, som förutsätter en litterärt överförd kunskap, erinrar om vad Barthes kallar konnotationsuttrycket eller retoriken, medan den ikonologiska nivån, som hos Panofsky är den bakomliggande världsåskådningen, tycks ha likheter med vad Barthes betecknar som konnotationsinnehållet eller ideologin. Frågan är om dessa två analysschemata för bilder har mer gemensamt än att vara – något så ovanligt som analysschemata för bilder!

Det är emellertid två helt olika saker att jämföra ikonologin med konnotationsmodellen, som Barthes menar sig använda, och med de analysprinciper som kan tänkas förklara Barthes egna exempel.

Det är visserligen ganska sannolikt att Barthes denotationsnivå och Panofskys preikonografiska nivå står för ungefär samma fenomen: medan Panofsky menar att vi här behöver samma förmåga som tillåter oss att känna igen den som hälsar på oss på gatan, hävdar Barthes att det fordras samma "nästan antropologiska" (dvs för alla människor *nästan* (?) gemensamma) vetande som ligger inneboende i varseblivningen. Att det här kan handla om samma företeelser beror antagligen på att det i bägge analysschemata är frågan om ett *restbegrepp*, dvs om det som *analysen inte har något att säga om*. Att båda analyserna gör halt på samma punkt kan förklaras av att motståndet här är som störst: vi har vad Bachelard har kallet ett epistemologiskt hinder, i detta fall ett slags oförmåga att se bilden för bara avbildade föremål, som ofta uppträder hos små barn men som vuxna inte heller går helt fria från (jfr 2.1).

Det avgörande är likheter och skillnader mellan de två övre nivåerna i de respektive modellerna. Larsen hävdar att vi i Barthes termer klarare kan uttrycka Panofskys argument för att vissa målningar som tidigare hade uppfattas som Saloméavbildningar i själva verket är Judithavbildningar: för innehållet "Judith" har vi "ung kvinna + (tjänsteflicka) + svärd + avhugget huvud på fat", medan innehållet "Salomé" uttrycks med "ung kvinna + (förälder) + avhugget huvud på fat". Vissa färger och former denoterar innehållen ung kvinna, tjänsteflicka, förälder, svärd och avhugget huvud på fat, och dessa ingår nu vidare, enligt Larsen, som uttryck i ett nytt tecken som alltså antingen har innehållet "Judith" eller innehållet "Salomé" och följaktligen, enligt Larsens tolkning, konnoterar dessa.

I själva verket utför Larsen här en särdragsanalys (jfr 3.2.1 och 3.2.3): han visar att de båda tecknen "Judith" och "Salomé" har vissa drag gemensamma och skiljer sig i andra, precis som t ex orden "pojke" och "flicka" i språket har samma betydelse med undantag för särdraget kön. Inget hindrar oss från att föra särdragsanalysen vidare i bilden och räkna upp de drag som

karaktäriserar betydelsen "ung flicka"; eller att åt andra hållet ta fram den nya betydelsen av "Salomé + Johannes Döparen". Vi får inte därmed konnotationsspråk på konnotationsspråk. Istället är det frågan om en sammanfogning av tecken till större tecken, precis som sammansatta ord eller satser bildas med andra ord (utan att därför betydelsen är den enkla summan av delarna). Här är det hela tecken, dvs deras uttryck och innehåll, som bildar nya uttryck och innehåll, inte, som i konnotationsspråket, själva sättet för uttryckets och innehållets sammanfogning i tecknet som ger upphov till en ny betydelse.

Larsen förbiser också att den ikonografiska nivån består av berättelser och allegorier och att kunskapen som dess tolkning bygger på skall hämtas från litterära källor (jfr Panofsky 1955:40f, Kaemmerling 1979:485ff). Till skillnad från särdragsanalysen är dessa krav inte tillämpbara på andra nivåer (eller på alla bilder). Vad som ytterligare visar på skillnaden mellan tolkningsmodellerna, är att Panofsky placerar "gestaltnings- och stilhistorien" på den första nivån, medan dess motsvarighet, de retoriska figurerna som enligt Barthes kan uppträda också i bilder, hamnar på den andra nivån.

Den tredje nivån som Floch och Larsen vill se hos Barthes är i själva verket bara konnotationsspråkets innehållsplan, av Barthes betecknad som ideologin. Men Panofskys tredje nivå är någonting separat: åtminstone i den ursprungliga utformningen av modellen som inspirerades av kunskapssociologin var det ett slags "världsåskådning" som skulle förklara verket, men som låg utanför det som dess orsak, i samtida filosofers böcker. Dessutom tycks Panofsky ha tänkt på mycket större och grandiosare tankesystem än de enkla "ideologier", typ "italienskhet", som Barthes anför.

Sammanfattningsvis kan man alltså säga, att Panofskys andra, ikonografiska nivå stannar i det första denotativa skiktet, i den mån ikonografins symboler semiotiskt sett bara är sammansatta tecken; men att samtidigt konnotationsspråkets uttryck, Barthes retorik, hör in under Panofskys första, preikonografiska nivå, i den mån stilhistorien har att arbeta där. Och medan relationen mellan den andra och den tredje nivån i semiotiken är en inre, semiotisk relation, mellan det konnotativa tecknets två led, så är den hos Panofsky en kausalrelation, som förklarar tecknet ur något annat utanför det, ett tankesystem.

Det sagda gäller för en korrekt användning av Hjelmslevs konnotationsbegrepp i bildsemiotiken; det gäller också för dem av Barthes exempel som är äkta konnotationer, nämligen betydelserna "stilleben" och "annons". Däremot kan det tyckas som om det fanns likheter med Barthes övriga exempel och ikonologins två övre nivåer; i båda fallen tycks vi ha att göra med något slags sammansatta tecken. Jämförelser försvåras av det faktum att Barthes i sin analys, till skillnad från i sina teoretiska uttalanden, inte särskiljer de två

nivåer han kallar retorik och ideologi (han diskuterar i själva verket inte alls "retoriken", dvs uttrycket).

Därtill är Barthes exempel inbördes väldigt olika: italienskheten i färgkombinationen vit-grön-röd fordrar för sin tolkning kunskap om en (visserligen tämligen välkänd) separat kod, det internationella flaggsystemet. Även om detta inte är litterärt förmedlat och knappast vilar på någon mera utvecklad världsåskådning liknar det i alla fall ikonologin i att förutsätta en specialiserad kunskap. Detsamma kan inte sägas om Barthes andra exempel: "överflöd", "torghandel", m m är synliga för vardagskunskapen och är väl praktiskt taget lika "nästan antropologiska" som de elementärare betydelser de vilar på. Särskilt intressant är i detta avseende torghandeln som i Barthes tolkning utgör ett helt scenario av tidigare och följande handlingar som tar plats i vardagen: inhandlandet av varorna på torget och deras senare beredning i det egna köket. Men det sätt på vilka sådana vardagsbeteenden är mättade med betydelser och blir bärare av fundamentala värden är något som Panzanimodellen är oförmögen att redogöra för (se 4.2.1).

Brister och utelämnanden i Panzanimodellen

Det har varit nödvändigt att här relativt utförligt diskutera Barthes Panzanianalys, dels eftersom den utgör bildsemiotikens begynnelse, och dels för att den än idag i många läger uppfattas som det enda bildsemiotiken har att erbjuda. Barthes väsentliga insats var att insistera på att också bilder måste underligga en relevansprincip. I övrigt framstår analysen idag som alltigenom bristfällig. Men det allvarligaste man kan förebrå Barthes är inte hans förvrängningar av den teoretiska apparaten och av den analyserade bilden, utan allt vad han försummar att göra.

En av Barthes förutsättningar är att bilden i någon mening bestämmes eller begränsas till sin betydelse av en språkliga utsaga. Men en kritisk granskning av Panzanianalysen ger inget underlag för att bedöma i vad mån bildbetydelsen verkligen är lingvistiskt bestämd (vilket senare bildsemiotik i regel förnekar). Den enda del av den språkliga texten som Barthes nämner är märkesnamnet "Panzani"; han ignorerar resten av den språkliga texten, både den övriga texten på förpackningarna och den som står på bildytan, fastän åtminstone den senare, till skillnad från märkesnamnet, har ett innehåll. Även i diskussionen av namnet "Panzani" säger han ingenting om hur denna tänkes bestämma bildbetydelsen.

En ännu allvarligare försummelse (för vilken Floch kritiserar Barthes) är att han ingenting säger om bildens plastiska skikt, dvs om hur bildens plana

yta genom sin organisation förmedlar egna betydelser. Man kunde lätt göra en uppdelning av bilden i figur och grund, och av figuren i en inkluderande och en inkluderad del, som skiljer sig i en rad särdrag (se Sonesson 1989a, II.2.3). I själva verket ignorerar Barthes också bildens rent avbildande funktion: ingenting han säger skulle inte kunna ha sagts lika väl (eller lika illa) om ett tredimensionellt arrangemang av grönsaker och förpackningar på ett verkligt köksbord. Hans frågar sig inte ens om gränserna för bilden (som utesluter handen eller vad det är som håller upp kassen) och bildvinkeln på något sätt är ansvariga för de "konnotationer" han urskiljer (se Sonesson 1989a,I.1.4 för ett förslag). Det är referenten, inte något av bildens skikt som Barthes analyserar.

Resultatet av detta är förstås att Barthes inte kan förklara särskilt mycket av de betydelser som Panzanibilden bär på. I jämförelse framstår senare modeller som extrema närläsningar.

Sammanfattning

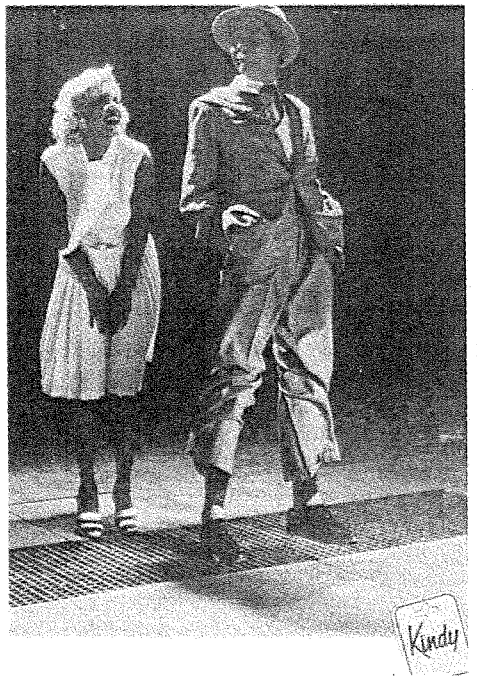
- Barthes förtjänst är att han insisterat på nödvändigheten av en relevansprincip också vid analysen av bilder: en princip som tillåter oss avgöra vad i uttrycket som är nödvändigt för att samma innehåll skall förmedlas, och omvänt. I genomförandet av principen var han föga framgångsrik.
- Barthes modell vilar på en rad binära oppositioner, men den är inte därför strukturell: inget tyder på att begreppen får sin mening i någon nämnvärd grad från sin motsatsställning.
- Distinktionen mellan denotation och konnotation framstår i förstone som ett elementärt teoriskelett i Barthes analys; trots Barthes påstående har emellertid hans begrepp föga att göra med Hjelmslevs motsvarande termer. Inte heller tycks det finnas några andra systematiska kriterier för att skilja konnotation från denotation.
- Konnotation i Hjelmslevs mening kan finnas i bilder: denna är *en effekt som uppkommer varje gång man går från ett stratum till ett annat i tecknet och måste välja en av flera möjliga varianter för en invariant.* I Panzani analysen tycks bara det språkliga exemplet ("Panzani") och möjligen bildkonnotationerna "stilleben" och "annons" vara av detta slag.
- De övriga "konnotationerna" är snarare sammansatta tecken. De liknar däri Panofskys ikonografiska symboler. Men de förutsätter ingen specialiserad kunskap och pekar snarare på handlingar och skeenden i vardagen än på mytologiska gestalter.
- Barthes försummar inte bara att analysera bildens plastiska skikt; han ignorerar även det rent bildmässiga skiktet. I själva verket är det referenten, arrangemanget av grönsaker och förpackningar i den verkliga världen, han analyserar.

4.1.2 Några särdrag hos flickan ovanpå

Den relevansprincip Barthes uppställer har den egendomliga effekten att göra allt relevant. I praktiken är det emellertid väldigt lite i bilden – i själva verket bara några aspekter av dess referent – som Barthes tar hänsyn till. Frågan är därför om någon annan relevansprincip står att finna, som talar om för oss vad i bilden som kan tänkas vara viktigt. Det verkar föga troligt att det skulle kunna finnas något sådant som ett bakomliggande system för bilder, jämförbart i detta avseende med språksystemet. Men det finns, som vi skall se, en rad andra möjligheter.

Marilyn lyfter på kjolarna

Många människor kan genast identifiera bilden på Figur 4.4a: det är Marilyn Monroe, säger de, och närmare bestämt en scen ur filmen "The Seven Year



Figur 4.4 a Kindyannonsen.

Figur 4.4 b Stillbild från "The Seven Year Itch"

Figur 4.4 c Affisch för "The Seven Year Itch"

Itch" (svensk titel: "Flickan ovanpå"). Vid närmare betraktande upptäcker de att den bild de ser i själva verket är en reklambild för strumpmärket "Kindy", som dock vid första påseendet påminner både om en scen ur filmen (Figur 4.4b) och om den affisch som reklamerade för den (Figur 4.4c).[3]

Trots det allmänna intrycket av likhet finns det en fundamental skillnad mellan affischen och filmscenen å ena sidan och reklambilden å den andra: det är mannen, istället för kvinnan, som står på luftuttaget och visar sina ben (eller i alla fall sina fötter), medan kvinnan övertar mannens roll som passiv betraktare. Som en noggrannare undersökning ger vid handen finns det ett stort antal oppositioner mellan Marilyn och Kindyflickan, som har att göra med deras klänningar, deras kroppsposition och deras placering i rummet; och på samma sätt råder det en hel serie oppositioner mellan Kindymannen och mannen i Marilyns sällskap (se Figur 4.5 a+b).

Marilyn	vs	Kindyflickan
klänning		
med urringning	vs	utan urringning
kroppsnära	vs	lös
bara axlar	vs	dolda axlar
upplyft av luftström i cirkelform (filmen) eller i form av barocksnäcka (affischen)	vs	hänger rakt ner
kroppens position		
lyfta axlar	vs	sänkta axlar
huvud (haka) sänkt	vs	huvud (haka) upplyft
ansiktet något på sned	vs	ansiktet i profil
hakan berör axeln	vs	hakan berör inte axeln
kroppen i 3/4-dels profil	vs	kroppen sedd framifrån
benen hoptryckta och vikta i nivå med knäna (filmen) eller i omvänd V-form (affischen)	vs	raka ben
händerna sammanförda framför underkroppen för att hålla tillbaka kjolen	vs	händerna sammanförda framför underkroppen utan instrumentell funktion
generat leende	vs	öppet skratt
placering i rummet		
något framför mannen (filmen) eller långt framför mannen (affischen)	vs	bakom mannen

Figur 4.5a Oppositioner mellan Kindyannonsen och Marilynfilmen: kvinnan

Mannen med Marilyn	vs	Kindymannen
kroppens position		
rygg sedd från vänster	vs	fram- och högersidorna
huvud (haka) sänkt	vs	huvud (haka) upplyft
underkroppen något framskjuten	vs	underkroppen tydligt framskjuten
händerna i fickorna utan instrumentell funktion		händerna i fickorna för att simulera lyftandet av byxbenen
ingen påverkan av luftströmmen	vs	slips skall föreställa vara upplyft av luftströmmen
placering i rummet		
lite bakom flickan (filmen) eller långt bakom flickan (affischen)	vs	framför kvinnan

Figur 4.5b Oppositioner mellan Kindyannonsen och Marilynfilmen: mannen

Flertalet av skillnaderna mellan mannen och kvinnan på bilden från Marilyn Monroe–filmen och i Kindyannonsen uppfattas vanligen som små modifikationer av en grundläggande likhet: Kindyflickan är en flicka av Marilyn-typen, och mannen är en typisk man från en amerikansk 40-talsfilm. Det är i själva verket karaktäristiskt för alla *oppositioner* att de *bara kan uppfattas på grundvalen av en varsebliven identitet.* Detta är ett grundfaktum i fonologin från vilket begreppet härstammar: det är för att de i övrigt upplevs som identiska som olikheten mellan fonemen /p/ och /b/, med andra ord tonlösheten hos det förra och det tonande hos det senare, kan varseblivas och alltså tjäna att skilja orden /par/ och /bar/ åt, och bara därför kan de också vara bärare av olika betydelser. De båda ljudföljderna /par/ och /bar/ bildar ett *minimalt par,* eftersom de är lika i allt utom vad närvaron eller frånvaron av stämbandston angår.

Kindyannonsen och Marilynbilden utgör inget minimalt par; i likhet med Lévi-Strauss masker (se 1.2.3) bildar de ingen struktur. Skulle vi jämföra dem rent strukturellt, så skulle vi nämligen bara kunna säga, att det exempelvis mellan de på ett visst sätt utformade färgfläckar som motsvarar Marilyns och Kindyflickans klänningar råder en global likhet och en lika global olikhet, som vi inte kan uttrycka i ord. Det är först när vi utgår från igenkännandet av dessa färgfläckar som klänningar, som består av vissa kända delar och förhåller sig på ett visst sätt till de kroppar som bär upp dem, som vi kan isolera denna globala olikhet i en rad särdrag såsom nakna axlar vs dolda axlar, tätsittande vs löst hängande tyg, osv.

Till skillnad från oppositionerna i fonologin är de som här råder inte *konstitutiva:* flickan, klänningen, mannen och allt det andra finns i bilderna

oberoende av oppositionerna och låter sig igenkännas som sådana. Medan fonemens hela identitet består i de oppositioner de ingår med andra fonem, så är flickan en flicka och klänningen en klänning alldeles oberoende av om vi tar hänsyn till oppositionerna eller inte. Men oppositionerna tillför en extra innebörd till Kindyannonsen genom att placera den i ett bestämt förhållande till scenen ur Marilynfilmen.

De oppositioner vi har noterat föreligger inte på förhand i något för alla bilder (eller för vissa typer av bilder) grundläggande system, till skillnad från oppositionerna i svenskans fonemsystem. De är inte heller givna i Kindybilden själv, utan uppstår ur dess förhållande till en annan bild, dvs, mera allmänt sett, till en annan "text". Oppositionerna kan alltså sägas vare *intertextuella.* Att Kindybilden förhåller sig till just den här bilden, och att sambandet framstår som så självklart, beror på att Marilynbilden hör till en grupp av bilder som, åtminstone inom vissa sfärer av den nutida bildproduktionen (främst reklamen), framstår som förebildliga verk, i Pragskolans mening (jfr 2.3.3): den hör till den *repertoar* på vilken både skapare och varseblivare av sentida verk stödjer sig vid sin konstruktion av betydelsen. Den bildar ett slags lokal *norm,* mot vilken den nya bilden kan avteckna sig.

Överskridandet av erotikschemat

Det är emellertid möjligt att rekonstruera stora delar av Kindyannonsens betydelse utan att känna till scenen ur Marilynfilmen eller ens identifiera Marilyn Monroe. Bilden kan nämligen också hänföras till ett tolkningssystem, som föreligger alldeles oberoende av bilden, men som inte på något sätt är unikt för bilden: ett tolkningssystem som har att göra med mannens och kvinnans förhållande till kläder och till erotik och som liksom det Barthesiska torghandelsschemat reglerar stora delar av beteendet i den vardagliga Livsvärlden (se figur 4.6).

I alla mänskliga samhällen, utom bland de folkspillror som brukar kallas primitiva, anses det att kroppen till sina huvudsakliga delar (utom ansiktet och vanligen händer och hals) bör vara täckt av kläder (nivå I). Denna norm sättes givetvis ur kraft i privatlivet och i viss mån också på badstranden och vid dans, idrottsutövning och andra kroppsliga aktiviteter. Det finns emellertid också en norm för hur denna norm vid andra tillfällen bör överskridas: bl a tillkommer det bara kvinnan att genomföra överträdelsen (nivå II). Vi ser detta av det ymniga bruket av nakna och halvnakna kvinnor i reklamen och också i en annan visuell semiotisk aktivitet, stripteasen. Visserligen har det under 80-talet varit vanligt att i reklamen i stället använda sig av nakna och halvnakna män, men detta har inte alls samma innebörd som bruket av

kvinnokroppen. Manlig striptease har också blivit något av en modeföreteelse: när den vänder sig till homosexuella män kan den tänkas ha samma funktion som den kvinnliga stripteasen, men när den göres för en kvinnlig publik är det uppenbart av dennas reaktion (skratt och andra tecken på munterhet) att den har en helt annan innebörd: den ses mot bakgrund av den kvinnliga stripteasen, som den uppfattas som en parodi på.

I. Regel: *schema, "isotopi"*	*Kroppen* (utom vissa delar som händerna, ansiktet, etc) bör vara *täckt.*
II. Vanligt och förväntat överträdande av regeln *Överskridande av schemat som bildar nytt schema*	*Kvinnan,* vars kropp i vår kultur (till skillnad från vad som var fallet i det antika Grekland) är starkare erotiskt laddad, visar en del av sin kropp, som är *särskilt starkt erotiskt laddad.*
III. Mildrande av överträdandet *Modifikation av det nya schemat*	a) Överskridandet leder bara till att ytterligare ett lager som täcker kroppen (underkläderna) kommer till synes (detta är en effekt av modern klädselsemiotik och inte giltigt för t ex europeiskt 1700-tal, innan underklädernas uppfinnande). b) Den kroppsdel som visas (här benen) är inte identisk med någon *särskilt starkt erotiskt laddad* kroppsdel, men befinner sig nära en sådan. I båda fallen kvarstår den erotiska laddningen enbart *indexikaliskt,* som en effekt av närhetsrelationen.
IV. Dubbelt överträdande av det förväntade och dubbelt mildrade överträdandet:	
IVa. *Första överskridandet av det schemagjorda överskridandet* Omvändning av könsrollerna	Uppvisningsakten överföres från den första till den andre medlemmen av den fundamentala binära oppositionen i vårt samhälle, kvinna vs man, dvs från kvinnan till *mannen.*
IVb. *Andra överskridandet av det schemagjorda överskridandet* Förflyttning på skalan av erotiska laddningar	Uppvisningsakten överföres från en kroppsdel nära en kroppsdel som är starkt erotiskt laddad till ett parti av kroppen som har en relativt *svag erotisk laddning* (fötterna)

Figur 4.6 Systemiska oppositioner i Kindyannonsen

Brottet mot klädselschemats norm skapar en erotik; brottet mot erotikschemats norm, däremot, ger upphov till en parodi. I Marilynbilden uppträder klädnormen (nivå I) i den förväntade överträdelsens form (nivå II); den senare överskrides däremot inte utan mildras bara, dels genom att det enda som riskerar att skymta fram är ett lager av kläder som ligger närmre kroppen än klänningen, nämligen underkläderna (nivå IIIa), och dels genom att i själva verket bara en kroppsdel i närheten av könsdelarna kommer till synes (nivå IIIb).[4] I båda fallen har vi att göra med en indexikalisk förskjutning av den erotiska laddningen, som i slutänden inte nödvändigtvis gör denna mindre.

Kindyannonsen förutsätter allt detta, men den går vidare genom att överskrida såväl det förväntade överskridandet som åtminstone ett av dess mildringar: den låter mannen ta kvinnan roll och kastar därmed om vad som förmodligen är den fundamentalaste binära oppositionen i alla mänskliga samhällen, könsrollerna (nivå IVa); och den förskjuter uppvisningsakten från en kroppsdel nära en erotiskt laddad sådan till ett parti av kroppen som i bästa fall har en låg erotiskt laddning (nivå IVb). I det förra fallet är det alltså frågan om en utväxling av förväntade värden mellan två varandra motsatta områden, det manliga och det kvinnliga; i det senare fallet gäller det istället en förflyttning på en relativt kontinuerlig skala av erotiska kategorier.

Den parodiska effekten framstår här som synnerligen subtil. Ändå är den förstås bara en yteffekt. Kindyannonsens socialt erkända syfte är att sälja Kindystrumpor (se 5.1.2): det gäller alltså att rikta uppmärksamheten på strumporna, och detta uppnås inte bara genom att låta mannen visa fram dem, utan framför allt genom att bryta mot normen enligt vilken det är kvinnan som skall utföra akten att visa upp sin egen kropp. Allt detta kan alltså ske Marilyn förutan, bara med hjälp av normsystemet och normbrotten. Men om det också gäller att till Kindystrumporna överföra positiva värden som ger oss lust att inhandla dem, så måste annonsen förmodligen också erinra oss om den erotiska laddningen i Marilyn Monroe-scenen.

En teoretisk sammanfattning om oppositioner

Binära oppositioner kan alltså förekomma i bilder: de kan vara den relevansprincip som avgränsar det relevanta från allt annat i bilden. Men det följer inte därav, som man lätt trodde under den strukturalistiska semiotikens epok, att dessa binära oppositioner måste vara av samma slag som dem man finner i fonologiska system. De senare är systemiska, strukturella och konstitutiva oppositioner *in absentia.* De oppositioner vi har kunnat redogöra för i

Kindyannonsen är däremot intertextuella, icke strukturella och regulativa oppositioner *in absentia* (jfr Figur 4.7).[5]

Medan *konstitutiva* oppositioner skapar de enheter som de är oppositioner mellan och utgör hela deras natur (så att alla de egenskaper de har är sådana de har såsom pol för olika oppositioner) så vilar *regulativa* oppositioner på enheter som förekommer dem förutan men tjänar att tillföra dessa någon ytterligare mening. I Marilynbilderna är mannen och kvinnan identifierbara som sådana oberoende av några oppositioner: de senare tillskriver bara Kindyflickan och hennes manssällskap några extra egenskaper.

En opposition är *in praesentia* (en kontrast) om båda oppositionens termer är närvarande i det betraktade verket; den är *in absentia* (en opposition i trängre bemärkelse) om termerna inte är givna i verket utan är del av det bakgrundssammanhang i vilket verket tolkas och bildar både detta verks och

konstitutiva oppositioner *regulativa oppositioner*	skapar de enheter som de definierar (som enbart består av polerna för dessa oppositioner) tillför ytterligare betydelse till redan konstituerade enheter
oppositioner in praesentia (= kontraster) *oppositioner in absentia*	båda oppositionens poler är närvarande i det varseblivna verket bara en av polerna uppträder i det varseblivna verket, medan den andra bara förekommer i medvetandet hos en grupp personer som är förmögna att förstå verket och bestämmer deras tolkning av det
systemiska oppositioner *intertextuella oppositioner*	existerar före verket i ett system, dvs i en uppsättning med regler och enheter som kan realiseras och kombineras med hjälp av reglerna existerar i förhållande till ett tidigare verk
strukturella oppositioner *abduktiva oppositioner*	oppositionens innebörd definieras helt och hållet av polerna mellan vilka den råder oppositionens innebörd kan enbart uppfattas om man betraktar de båda polerna i förhållande till en allmänt accepterad regel eller regelbundenhet, dvs gör en abduktion i Peirces mening.

Figur 4.7 Några oppositionstyper

flera andras förutsättning. Kontrasten man/kvinna är förstås direkt närvarande både i Marilynbilden och i Kindyannonsen, men den är ingen opposition som är specifik för bildbetydelserna; snarare råder den i den allmänna Livsvärlden. Alla de oppositioner vi annars har diskuterat är *in absentia.*

De fonologiska oppositionerna är givetvis *in absentia,* men de är dessutom *systemiska,* dvs oppositionens termer ligger i ett system som är verkets förutsättning. Oppositionerna i Kindyannonsen råder visserligen i förhållande till ett annat fenomen som är frånvarande i varseblivningsögonblicket (eller i alla fall kan vara det), men detta fenomen är inte ett system utan ett annat verk. Oppositionerna är *intertextuella* om de råder i förhållande till ett annat verk som är tillräckligt känt för att föreligga för tolkarens medvetande. Det finns, som vi har sett, också en systemisk aspekt på Kindyannonsens sätt att betyda, men denna är inte specifik för bildbetydelserna och bara till liten del organiserad i oppositioner.

Oppositioner kan också vara antingen *strukturella* eller *abduktiva:* i det förra fallet uppstår betydelsen enbart ur relationen mellan de två (eller flera) enheterna; i det senare måste vi tillföra en kunskap om en allmän regelbundenhet för att kunna fixera oppositionens natur. I Kindyannonsen kan vi bara göra jämförelser mot bakgrund av våra kunskaper om mans- och kvinnokroppen, det västerländska klädschemat under 1900-talet, utseendet hos luftuttag, och mycket mer.[6]

Sammanfattning

- Binära oppositioner fungerar som relevansprincip för organisationen av vissa bilder. Principen för en opposition är som alltid att olikheten bara kan varseblivas mot bakgrund av en grundläggande identitet. Så kan olikheterna mellan Kindyannonsen och Marilyn Monroe-bilden bara uppträda i den mån vi har varseblivit den globala likheten mellan dem.
- Oppositioner kan råda i förhållande till en annan bild istället för att existera i ett system av abstrakta möjligheter som i språket. Sådana oppositioner kan kallas *intertextuella,* medan de andra är *systemiska.*
- Oppositioner i bilder är vanligen *regulativa* snarare än *konstitutiva:* de bildar inte de enheter de förenar utan tillför bara ytterligare innebörd till enheter som redan har identifieras som sådana. Mannen och kvinnan på Kindybilden ses som sådana innan deras relation till Marilyn Monroe-scenen kan uppfattas.
- Betydelser i bilder kan också bero av ett system, men sådana betydelser tycks inte vara specifika för bilder utan gäller för hela den sociokulturella

Livsvärlden. Detta är fallet med klädsel- och erotikschemat i Kindy-annonsen, och likaså med Barthes torghandelsschema.

- Många system har en norm för hur de lämpligen skall realiseras; brott mot denna norm är också ett sätt att producera betydelse.

4.2 Bildretoriken och förväntningarnas dialektik

Schemata och normer visade sig spela en roll vid tolkningen av Kindy-annonsen. I detta avsnitt skall vi bekanta oss lite mera med dessa begrepp och se vilken tjänst de kan göra i bildtolkningen. Först skall schemabegrep-pet definieras och exemplifieras i relation till andra i semiotiken använda begrepp som norm och isotopi. Sedan skall något sägas om retoriken, den främst av Groupe μ återuppväckta tradition inom vilket det är just normbrot-tet som anses åstadkomma betydelse.

4.2.1 Schemata, isotopier och deras överträdande

Vardagsverkligheten är så ordnad, att vi ständigt förväntar oss att tingen och de andra personerna skall uppträda och bete sig på ett visst sätt. Just därför kan vi från ögonblickets varseblivning dra slutsatser om vad som har gått före och vad som är att vänta i nästa stund: när vi ser mannen med yxan höjd över huvudet och vedkubben vid hans fot, så vet vid att han ögonblicket före har lyft upp yxan till denna position och att den snart skall fall ner och dess egg möta vedstycket (se 2.1.2). Och när vi varseblir nätkassen full med grönsaker och spaghettipaket på köksbordet, så kan vi dra slutsatsen att någon nyss har varit på torget och gjort inköp; och att inom en inte alltför avlägsen framtid någon skall börja förbereda en spaghettimiddag i det egna köket (se 4.1.1). Någon gång kommer våra förväntningar på skam: då byg-ger vi om vårt förväntningssystem eller betraktar händelsen som en avvikelse som just därigenom får sin mening.

Schemata som övergripande tolkningssamband

Sådana förväntningssystem är kända sedan seklets början inom kognitiv psykologi, minnesforskning och sociologi under namnet *schemata* och har på senare tid tagits till heders igen inom varseblivningspsykologi och artifi-ciell intelligens. De tjänar att fylla ut luckor i den information som når fram till oss; likaså kan de från denna information avföra sådana egenskaper som hindrar oss från att kategorisera den såsom varande ett visst föremål, en händelse eller en annan företeelse. Bühler (1934) talade i det förra fallet om principen om *apperceptiv utfyllnad* och i det senare om principen om *abstraktiv relevans*. Piaget (1967:20ff) sammanfattade båda formerna för verklighetens anpassning till schemat under termen *assimilation*. Men när det istället är vårt förväntningssystem som modifieras av de konkreta upplevel-serna kallar Piaget detta ett *ackommodationsschema*. I själva verket för-ändras tolkningsschemata ständigt av de upplevelser som de förmedlar; de flesta av dem – om inte alla – är uppbyggda ur erfarenheten.

Vi skulle alltså kunna definiera ett schema som *ett övergripande samman-hang* som förenar annars separata företeelser med hjälp av någon *ordnings-relation;* som tjänar att *assimilera* de skiftande företeelserna i upplevelse-världen till kända och väsentliga tolkningskategorier; som själv *ackommode-ras* till nya upplevelser; men som därtill bildar en *bakgrund* mot vilken sådana företeelser avtecknar sig och får sin mening som är för avvikande för att låta sig assimileras och inte tillräckligt avgörande för att ackommodera schemat. Från denna sista synpunkt uppträder schemat som *norm* (jfr 2.3.3).

Schemata blir som tydligast när de förväntningar de bygger upp inte infrias. Så skedde i Kindyannonsen: den kulturella ordning som föreskriver hur kroppen skall hållas dold brytes i scenen ur Marilyn Monroe–filmen, men detta brott är en gammal tradition i det västerländska samhället och har redan ackommoderats till ett nytt schema, som Kindyannonsen i sin tur överträder i dubbel bemärkelse (se 4.1.2).

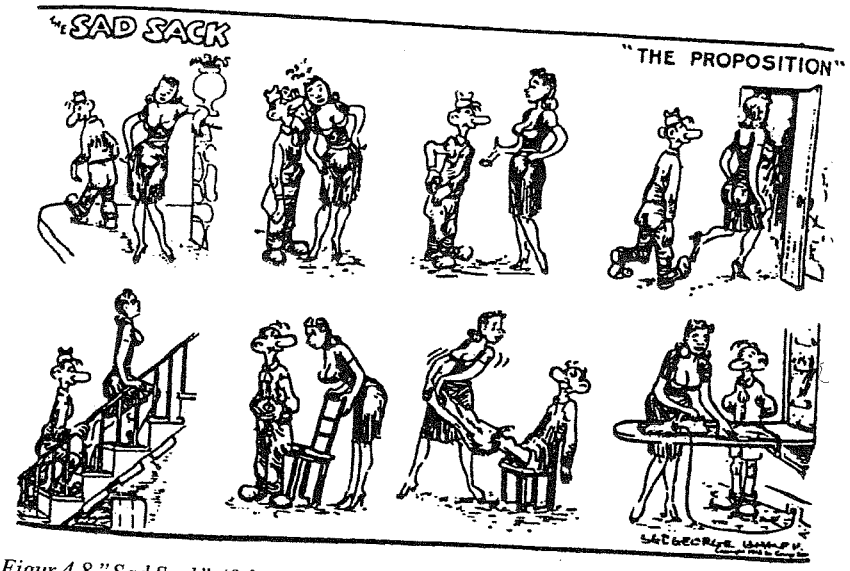
Schemabrott som skämt: bland munkar och prostituerade

Skämt, även i visuell form, bygger ofta på brott mot förväntningsschemata. Brytningen kan då ske steg för steg genom en hel serie faser tills berättelsen når sin upplösning. Det kan också hända att historien konfronterar två eller flera schemata som står i något slags motsättning till varandra. I vissa fall framstår denna motsättning som så väl organiserad att man kan tala om en binär opposition mellan de grundvärden som impliceras av två schemata.[7]

Den tecknade skämthistorien "Sad Sack" (Fig. 4.8) handlar om en man och en kvinna som möts i ett gathörn. Historiens poäng vilar på att vi inte uppfattar kvinnan som bara en kvinna vilken som helst; och om vi ser något mer hos mannen än att han är en man kan vår tolkning bli mera sammansatt. Som så ofta i serier framställes kvinnan med idealtypiskt överdrivande att sådana drag som normalt skiljer kvinnokroppen från manskroppen: stora bröst, allmän "kurvighet". Mannen representerar däremot en omvändning av den rådande prototypen för manlighet: han är kort, har stor näsa och verkar blyg. Tillsammans är de båda ett omöjligt kärlekspar.

Men kvinnan framstår inte bara som en kvinna vars mest framträdande egenskaper är den erotiska attraktionen; hon tycks göra bruk av den senare i sitt yrke. Det är uppenbart åtminstone för varje västerländsk läsare att de sju första rutorna i serien inför och bekräftar vad vi skulle kunna kalla prostitutionsschemat: ett förlopp i vilket mannen erbjuder kvinnan betalning för att ha sexuellt umgänge med honom, varpå de förflyttar sig till en intimare plats, där den sexuella akten kan äga rum.

Närmare bestämt skulle vi kunna beskriva ordningsrelationen för de händelser som redan den första rutan får oss att förvänta på följande sätt: Episod 1:[utbjudande av sexualakt – klientens uppträdande – överenskommelse om pris – (betalning)] + Episod 2:[förflyttning till platsen för sex-



Figur 4.8 "Sad Sack" (från Koch)

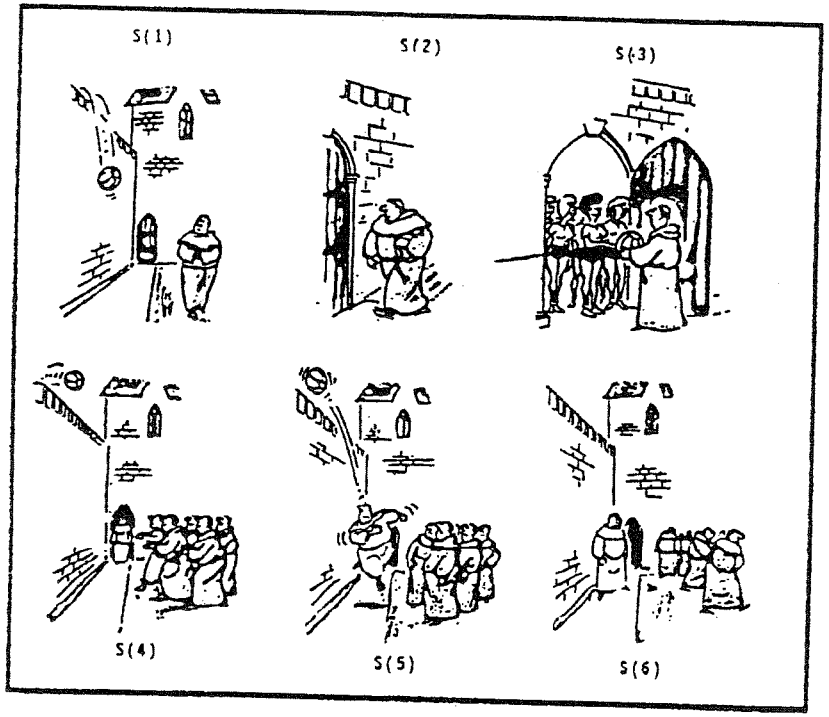
Ruta 1: kvinnan identifierad som aktör i prostitutions-schemat på grund av: idealtypiskt överdriven kvinnokropps-form och ungdom (dvs erotiskt tilldragande); hand på höft och dennas framskjutna position betonar kropps-formerna; klädseln tätsittande och nästan genomskinlig med stor urringning; uppehåller sig vid gathörn	*Ruta 2:* bekräftar prostitutionsschemat genom att visa kroppen från annan vinkel; tillför också betoning av andra höften; bekräftar handlingssekvens i P-schemat: (viskande, alltså hemlighetsfullt samtal, som kan vara diskussion av priset). *P-Pr:* mannen vill köpa kärleksakt av kvinnan: *P-Pr1*: fas 1: överenskommelse om priset	*Ruta 3:* bekräftar *P-Pr* och *P-Pr1*. Kan visa fas 2: betalning, varav följer *P-Rt1:* överenskommelse om priset. Ny synvinkel på kvinnan som tycks bekräfta hennes roll som prostituerad. *P-Pr2:* förflyttning till plats för sexualaktens utförande	*Ruta 4:* Bekräftar *P-Pr2* och alltså allmänt *P-Pr*
Ruta 5: Bekräftar än tydligare *P-Pr2* (trappan är en stereotyp för "hôtel de passe"), alltså allmänt *P-Pr.* *P-Pr3:* ankomst till hotellrum och *P-Pr4:* inledande av sexualakten	*Ruta 6:* handlingen att erbjuda mannen en stol passar inte väl med P-schemat, men inför inget annat schema. *P-Pr4* bekräftas ej men motsäges inte heller definitivt. Kvinnans kroppsform och -position fortsätter att antyda P-schemat	*Ruta 7:* avklädseln passar bra som förberedelse för *P-Pr4.* Att kvinnan klär av mannen och den bryska metoden tycks dock motsäga P-schemat. Kroppspositionen och fartlinjerna kring brösten bekräftar snarare P-schemat allmänt	*Ruta 8:* P-Pr4 tycks slutgiltigt motbevisad. Kvinnan visas nu i en vinkel som inte betonar hennes kropps-former och hennes position är inte längre provokativ och nonchalant. *Hushållsschemat (H)* införes: *H-Rt1:* mannen och kvinnan bestämde pris för strykning av hans byxor (ruta 1-2); *H-Rt2*: han betalade (ruta 3); *H-Rt3:* de gick hem till henne (ruta 4-5); *H-Rt4:* hon bjöd honom att sitta ner och drog av honom byxorna (ruta 6-7); *H:* hon stryker byxorna.

Figur 4.9 Analys av prostitutionssekvensen ruta för ruta. Pr = protention (föregripande av kommande händelser); Rt = protention (fasthållande av föregående händelser). P och H är namn på schemata

ualakten] + Episod 3:[ankomst till platsen för sexualakten – avklädande – sexualakt – (betalning)].

Det är också lika uppenbart att detta schema i ruta 8 slutligen motbevisas: därför blir en baklängesläsning av serien nödvändig för att i möjligaste mån assimilera de föregående rutorna till ett nytt schema som skulle kunna kallas hushållsarbetesschemat. Ett brott mot de uppbyggda förväntningarna inträffar alltså mellan den näst sista rutan och den sista. Så fort vi har identifierat bildföljdens genre som en humoristisk historia, har vi å andra sidan all anledning förvänta oss att våra förväntningar skall komma på skam; men vi kan inte på förhand veta på vilket sätt detta skall ske (se Fig. 4.9).

På grundval av schemat kan vi från ruta till ruta föregripa den troliga fortsättningen: det föreligger en *protention,* ett slags indexikaliskt antagande om tingens sammanhang i den omedelbara framtiden. När dessa förväntningar inte uppfylles tvingas vi till omtolkningar av det som gick före, till nya *retentioner* som inför nya indexikaliska antaganden om vad som försiggick i det omedelbart förgångna (Jfr 3.3.2).



Figur 4.10 Fotbollspelande munkar (från Hünig)

Ruta 1: Bollen som index för bollspel överträder muren som bildar gräns till klostret (huvudsakligen indexerat av fönstrens gotiska form, möjligen murens höjd och munken i karaktäristisk kåpa och med stereotyp korpulens) *Munklivsschema (M)* (*M1* → icke-världslighet) vs *Bollspelsschema (B)* (*B1* → världslighet). *B-Pt1:* munken ger bollen tillbaka; *B-Pt2:* till oskickliga spelare, alltså till skolpojkar; *M-Pt-1:* räcker bollen tillbaka istället för att sparka den (munkar tänkes inte vara sportsmän)	*Ruta 2:* bekräftar *B-Pt1* och *M-Pr1* (eftersom munken närmar sig klosterporten med bollen under armen); *B-Pr2* ännu ej avgjord.	*Ruta 3:* bekräftar slutgiltigt *B-Pr1;* motsäger *B-Pr2* som emellertid ackommoderas till nytt schema: *B-Pr2':* till andra förväntat oskickliga spelare (kvinnor). Kvinnornas klädsel och idealtypiska kroppsformer inför här *Erotikschemat (E)* som direkt står i motsättning till munklivsschemat: *E* → sexuell aktivitet vs *M2:* → icke-världslighet → kyskhet. Bedömningen av de båda motsatta schemata leder här till en förväntan att munkschemat skall visa sig vara hyckleri: *E-Pr:* sexuell attraktion till kvinnorna
Ruta 4: förväntningar uppbyggda av seriens egen organisation *(S): S-Pr1:* upprepning av samma händelser som i de tidigare rutorna med förändringar (på grund av likheten till ruta 1). *S-Pr2:* hela munkgruppen kommer att göra som den ende munken i ruta 1–3. *B-Pr1, B-Pr2* och *M-Pr1* upprepas. *E-Pr* bekräftas indirekt, genom det ökade antalet deltagare, såsom *E-Rt:* sexuell attraktion ägde rum	*Ruta 5: S-Pr1* och *B-Pr1* bekräftade; *S-Pr2* motsäges och *M-Pr1* visar sig inte gälla för den nye aktören, abboten.	*Ruta 6: E-Pr* motsäges för abbotens fall. Skapar *M-Rt:* vilja att försvara munklivsschemat från abbotens sida. *E-Pr* bekräftas för de övriga munkarna, på grundval av deras uppenbara besvikelse. *S-Pr1* bekräftas med ackommodation för stora modifikationer.

Figur 4.11 Analys av munkberättelsen ruta för ruta. Pr = protention (föregripande av kommande händelser); Rt = protention (fasthållande av föregående händelser). M, B, E och S är schemata

I en annan humoristisk serie kan vi studera konfrontationen och konkurrensen mellan flera olika schemata som står i opposition till varandra: det är frågan om en munk som promenerar i klosterträdgården när en boll just kommer farande över muren (Figur 4.10). Även denna serie låter sig analyseras ruta för ruta med hänsyn tagen till vad varje ruta låter förmoda om de följande (protention) och om de tidigare (retention). Däremot behövs här ingen retroaktiv läsning av serien med ett annat schema (se Figur 4.11). Redan från början, i ruta ett, inför bollspelsschemat världsliga värden i klostrets ovärldsliga sfär; motsättningen upprepas sedan i extremare form i ruta 3 när bollspelarna visar sig vara unga kvinnor, såsom en opposition mellan klosterlivets krav på kyskhet och de förväntningar som (åtminstone i de tecknade seriernas värld) är förknippade med lättklädda unga kvinnor.

Schemata och isotopier

En *isotopi* är, enligt begreppets skapare A.J. Greimas (1966; 1970), en redundant upprepning av särdrag genom en "text", som tjänar att garantera en koherent tolkning av helheten och upplösa dess mångtydigheter. Särdrag är redundanta om de är uttryck för samma innehåll som andra särdrag i samma "text". Två eller flera särdrag är koherenta om de är inbördes förenliga. Redundansen bildar således en bakgrund mot vilken andra särdrag kan framstå som koherenta eller avvikande.

Isotopibegreppet har varit mycket framgångsrikt inom semiotiken, även utanför kretsen av Greimas direkta lärjungar: Groupe μ bygger sin modell på begreppet, och Eco (1979; 1984) har försökt skilja olika slags isotopier åt (den senare talar också om schemata, utan att dock klargöra deras relation till isotopin). Hünig (1974:35ff), som utförde en första analys av historien om den bollspelande munken (Figur 4.10), menade att de här var frågan om olika isotopier.

Därmed tycks emellertid isotopibegreppet få göra en större tjänst än vad det är mäktigt. Om isotopin definieras av en redundant upprepning av särdrag, så finns det en punkt i tiden där förväntningen uppstår, att allt (eller snarare det väsentliga) i fortsättningen skall återkomma identiskt lika. Men de förväntningar som skapas inom ramen för ett schema kan ofta vara att något skall förändras, så att det är när ingenting förändras som schemat måste bytas ut eller ackommoderas till en ny verklighet. Och även i de fall där schemat bekräftas, så är den grundläggande betydelseskapande mekanismen inte så mycket schemats fortsatta giltighet, utan vad detta förutspår om de särskilda former som den fortsatta händelseutvecklingen kan förväntas ta.

Enligt Hünig finns det ett isotopibrott mellan ruta 4 och 5 i munkhistorien (Figur 4.10 och 4.11). Visar man de första fyra rutorna för försökspersoner, så gissar de på helt andra förlopp än det som verkligen utvecklas i de återstående rutorna (de väntar sig dock ett eller annat brott mot förväntningarna). Det vore emellertid fel att säga att något som ditintills upprepats identiskt lika från om med ruta 5 motsäges. Munklivsschemat, bollspelsschemat och erotikschemat har redan införts och konfronterats. Det har uppstått en förväntan om att erotikschemat, med bollspelsschemats hjälp, skall tvinga fram förändringar i munklivsschemat. Denna förväntan kommer i de följande rutorna på skam för abbotens del men bekräftas samtidigt för de övriga munkarna. Vid slutet av historien är alla dessa tre schemata fortfarande giltiga, liksom upprepningsschemat som genereras av själva historien.

Enligt Groupe μ (1978a;1979) är de bilder som från plastisk synvinkel inte uppvisar någon retorisk avvikelse och alltså svarar mot normen *isomateriella,* dvs de är gjorda i ett enda material, t ex bara i oljefärg, och *alloformella,* dvs de uppvisar skiftande färger och former (jfr 1.3.2). Här kan man verkligen tala om en isotopi (och dess motsats allotopi): söker man efter olika material i den vanligaste och mest traditionella sorten av bild med början från en viss punkt på bildytan, så hittar man över hela dess yta bara olika exempel på material av samma kategori: bara oljefärg, bara pappersbitar, bara tusch, osv. Detta är förstås inte fallet med ett kubistiskt collage med dess blandning av målarfärg, tidningspapper, stolsitsar, m m; eller med en målning av det slaget som innehåller gångjärn och spikar; eller ens i en sådan fresk från Barocken där en ängel som målats sittande på en målad ram runt bildrummet har ett skulpterat ben dinglande framom ramen.[8] Letar man emellertid efter olika färger och former i samma slags bild, så hittar man förstås många skiftande slag: fyrkanter, trekanter, cirklar och många former däremellan. Malevičs vita fyrkant på vit bakgrund är däremot minimalt alloformell och Yves Kleins blåhet inte alls.

Här finns det alltså en förväntan (ett schema) enligt vilken materialet skall vara av ett slag (isotopt) och former och färger av olika slag (allotopa). Isotopin är ett av flera möjliga innehåll som förväntningsschemat kan ha; inte bara isotopi och allotopi är tänkbara, utan många mellanfall. Uppenbarligen har däremot schemat något med normen att göra. Men schemat kan ackommoderas och assimilera andra fenomen till sig; normen kan bara uppfyllas eller bytas ut. Man kan därför betrakta normen som schemats hårda, påbjudande kärna.

Sammanfattning

- Ett schema är *ett övergripande sammanhang* som tjänar att förena annars separata företeelse med hjälp av någon *ordningsrelation;* som *assimilerar* de skiftande företeelserna i upplevelsevärlden till kända och väsentliga tolkningskategorier; som själv *ackommoderas* till nya upplevelser; och som bildar den *bakgrund* mot vilken företeelser som är för avvikande för att låta sig assimileras och inte tillräckligt avgörande för att ackommodera schemat kommer att avteckna sig.
- Schemat kan innehålla en handlings- eller händelseföljd och skapar därmed förväntningar om såväl framtiden *(protention)* som om det förgångna *(retention).* Bilder och speciellt bildföljder kan få sin mening av det sätt på vilket de bryter mot sådana förväntningar och/eller konfronterar förväntningar härstammande från olika schemata.
- Schemat bör skiljas från *isotopin* som är ett särskilt innehåll som kan förekomma i schemata: en förväntan att allt skall fortsätta som vanligt, upprepas (på ett eller annat abstraktionsplan) identiskt lika, som är en följd av den föregående upprepningen. Mot isotopin kan *allotopin* ställas, som innebär en förväntan om ständiga förändringar, byggd på observationen av föregående variation.
- Schemat innehåller skiftande möjligheter och alternativ och låter sig relativt lätt omdefinieras. Normen kan uppfattas som dess hårda kärna, som bara i undantagsfall utbytes.

4.2.2 Groupe μ och den retoriska modellen

Retoriken är en gammal vetenskap med ett praktiskt syfte: antikens greker och romare tog del av dess lärdomar i förhoppning att därigenom bli skickliga i konsten att övertyga andra, speciellt vid domstolarna och i politiska sammanhang. Senare tider har främst kommit att intressera sig för en del av de medel retorikens antika mästare skapade för att uppnå detta syfte: de retoriska figurerna, som är olika sätt att uttrycka sig indirekt och därmed (antages det) mera elegant och effektivt, t ex genom att nämna något som liknar det man vill tala om (metafor), något som är en del av detta (synekdoke), något som befinner sig i dess närhet (metonymi), osv. Franska retoriklärare under 16- och 17-hundratalen utarbetade invecklade klassifikationer av hundratals olika retoriska figurer. Länge framstod retoriken som en död vetenskap. Under senare tid har den återfötts inom ramen för semiotiken.

Metaforer och metonymier

Metaforen, som ersätter ett tecken med ett annat som har ett liknande innehåll, betraktades länge som den viktigaste retoriska figuren. Inom semiotiken har många emellertid följt Roman Jakobson i hans uppfattning att det finns två grundtyper av figurer: metaforen och metonymin. Dessa tänkes då svara mot de båda grundrelationer som den strukturalistiska traditionen tillerkänner språksystemet: paradigmet, där olika enheter som i någon mån liknar varandra alternerar, och syntagmet, där olika enheter uppträder sida vid sida (se 1.1.3).

Metonymin är enligt den klassiska definitionen ett tecken som står istället för ett annat tecken vars innehåll på något sätt gränsar till dess eget innehåll. Med metonymin identifierade Jakobson och hans efterföljare också en annan figur, *synekdoke,* som enligt en klassisk uppfattning är ett tecken som ersätter ett annat tecken vars innehåll antingen är en del av det andra teckeninnehållets helhet eller den helhet av vilket det andra teckeninnehållet är en del. Det är nämligen i vissa fall svårt att skilja en metonymi och en synekdoke: en krona kan stå för kungen, antingen för att den traditionellt befinner sig i verklig fysisk *närhet* till kungens egen kropp, närmare bestämt hans hjässa; eller för att den är *en del av* kungens ämbete. Barthes (1964a) säger att tomaten i Panzaniannonsen är en metonymi för Italien, för att den är en del av det som Italien innehåller; på grundval av denna motivering vore det mer korrekt att här tala om en synekdoke.

Andra har gått mycket längre i försöken att hitta motsvarigheter till alla de retoriska figurer som de franska retoriktraktaterna klassificerade. En lång katalog över sådana retoriska figurer i bilder har upprättats av Durand (1970); den har tillämpats också av Dyer (1982) på engelska reklambilder. Kaemmerling (1971) har gjort en liknande katalog över retoriska figurer i film. Användningen av dessa termer utvecklade för språkets retorik på bilder har ett starkt inslag av godtycke; inga klara kriterier finns för att identifiera en given figur i bilden. En bildretorik kan bara byggas upp på grundval av en kunskap om de visuella betydelsernas särart.

Mot en visuell retorik

Groupe μ arbetar sedan något decennium tillbaka med en utvidgning av sin "allmänna retorik" (1970; 1977), som i praktiken huvudsakligen var språklig, till de visuella betydelsernas domän. Och de har verkligen ansträngt sig att ta hänsyn till det visuellas särart. Deras modell är emellertid uteslutande *textklassifikatorisk* (se I.2.3): för dem tjänar en bild enbart till att exemplifiera korsningen av ett antal kategorier och lämnas i övrigt oanalyserad.

Om en retorisk figur är ett indirekt sätt att förmedla en betydelse på, så finns det ett annat sätt som är direkt och alltså i bättre överensstämmelse med normen för betydelsesystemet i fråga. Det indirekta sättet att uttrycka betydelsen framstår som en avvikelse mot normen. Att säga att några segelbåtar kommer glidande längs stranden är helt enligt normen; att (i samma situation) säga att några segel gör det är en avvikelse och en retorisk figur. Givetvis är det frågan om en vid det här laget ordentligt död synekdoke, snarare ett slags andrarangsnorm mot vilken en levande retorisk figur har att göra uppror. Det föreligger en retorik, enligt Groupe μ, när elementen i en utsaga på ett regelbundet sätt har överförts i en annan form, och mottagaren tänkes vara kapabel att återvinna de ursprungliga begreppen bortom den serie av varseblivna element som står i deras ställe.

Det kan alltså bara finnas en bildretorik om det finns några normer för bilder som dessa kan avvika ifrån. Groupe μ skiljer mellan allmängiltiga eller *generella normer* som föreligger före det enskilda verket; och *lokala normer* som byggs upp inom en enskild bild och där observeras tills de plötsligt förkastas. Den senare typen av norm kan exemplifieras med många av Vasarelys verk, där upprepningen av vissa kombinationer av geometriska egenskaper bara bryts på enstaka punkter (t ex Figur 1.16). Men man kan med skäl fråga sig om det finns någon motsvarighet i bilder till språkets allmängiltiga normer. Groupe μ tror sig emellertid kunna urskilja sådana, åtminstone på det piktorala planet:[9] Max Ernsts fågelhuvud på människokropp strider sålunda mot normen för människokroppen (man kunde förstås invända att detta snarare angår referenten människokroppen än bildtecknets innehållsplan; se 1.1.3).

Enligt den senaste varianten av μ-modellen (1988;1989b) finns det dels rent piktorala, dels rent plastiska, och dels piktoral-plastiska figurer (jfr Fig.4.12). För att analysera dessa figurer vidare måste man ta hänsyn till de egenskaper som skiljer det verbala språket från bilder. Språkliga figurer måste antingen vara *in praesentia*, som jämförelsen ("jorden är rund som en apelsin"), eller *in absentia*, som metaforen ("så fortsätter vi snurra runt på vår stora apelsin").[10] Enligt Groupe μ är situationen i detta avseende mer komplex i bilder: element som är närvarande i utsagan kan antingen uppträda på samma plats i denna eller vid sidan av varandra. Därför blir en fyrdelad uppdelning nödvändig, både för de rent piktorala och för de rent plastiska figurerna. De kan vara *in praesentia* och *in absentia* och oberoende därav *förenade* eller *åtskilda*.

	In absentia	In praesentia
förenade	*piktorala troper*	*piktorala genomträngande*n
Groupe μ:s exempel	två flaskor istället för ögon (kapten Haddock)	La chafetière (katt/kaffepanna) Eschers natt- och dagfåglar i "Sol och måne" som delar konturer
Andra exempel	apelsin med kapsyl Colosseum istället för ishink (Fig. 3.17)	Karikatyr av Beckett som gam (Fig. 3.18), B&W -kronan (Fig. 3. 15), Magrittes "Le viol" (Fig. 1.13), marmeladburk gjord av apelsinskivor (Fig. 3.16).
åtskilda	*piktorala projekterade troper*	*piktorala jämförelser*
Groupe μ:s exempel	verkens titlar hos Magritte	Magrittes "Les Promenades d'Euclide" där torntaket och gatan i perspektiv har snarlik geometrisk form
Andra exempel		pir och däck
	In absentia	In praesentia
förenade	*plastiska troper*	*plastiska genomträngande*n
Groupe μ:s exempel	Vasarelys "Bételgeuse"	cirkel och kvadrat på Sergels torg (väl egentligen super-ellips)
Andra exempel	?	tomat och flaska (Fig. 4.21)
åtskilda	*plastiska projekterade troper*	*plastiska jämförelser*
Groupe μ:s exempel	kvadrat på duk med titeln "cirkel"	cirkel och kvadrat med samma centrum (Mandalan)

Figur 4.12 Rent piktorala och rent plastiska figurer enligt Groupe μ

Plastiska och piktorala figurer

Om en enhet uppträder i en annan förväntad enhets ställe, så har vi en *förenad figur in absentia* (dvs en ersättning); om delar av båda figurerna uppträder tillsammans, medan andra har bytts ut, så får vi istället en *förenad figur in praesentia*. Om de båda enheterna uppträder på olika ställen i utsagan får vi en *åtskild figur in praesentia* ; och om bara en enhet är närvarande, medan den andra måste tillföras utifrån bilden, så är detta en *åtskild figur in absentia*. Med delvis från tidigare retorik kända termer kan man tala om troper, genomträngande, jämförelser och projekterade troper.

I det *piktorala* skiktet föreligger en *förenad figur in absentia* när det råder en motsägelse mellan de yttre och inre bestämningarna hos ett bildelement. I

en bildruta ur Hergés serie "Tintin" visas Kapten Haddock med flaskor på den plats där alla yttre bestämningar skulle få oss att förvänta oss ögon.[11] En *förenad plastisk figur* som är *in absentia* kan vi hitta i Vasarelys "Bételgeuse": den horisontala och vertikala upprepningen av 14 respektive 22 cirklar skapar en lokal förväntan om ytterligare en cirkel vid deras korsning, men istället är det en fyrkant som uppträder.

En typisk *förenad piktoral figur in praesentia* är Julian Keys katt som också är en kaffekanna: särdrag av båda måste förenas på samma bildyta och vissa uttrycksdrag måste vara gemensamma. Motsvarigheten i det *plastiska* skiktet skulle, enligt Groupe μ, vara cirkeln som också är en kvadrat på Sergels torg, som oscillerar mellan att verka vara en tillplattad cirkel och en rundad kvadrat (väl egentligen Piet Heims superellips, som är en rundad *rektangel*).

I den *åtskilda figuren in absentia* måste något betydelsebärande element utöver bilden tillföras denna: detta kan vara titeln, som i så många av Magrittes verk, bildföljden, vissa placeringar, kunskap som delas av bildskaparen och mottagaren, osv. En motsvarighet i det *plastiska* skiktet är svår att finna: man skulle kunna tänka sig en bild av en kvadrat med titeln "cirkel".

I Magrittes målning "Les Promenades d'Euclide" förekommer det två koner, som har i stort sett samma orientering, dimension och färg, men medan en av dem bildar taket på ett torn strax utanför fönstret, föreställer den andra en gata i perspektiv. Här jämföres två från en synpunkt sett lika enheter, och vi får en *åtskild piktoral figur in praesentia*. Den *plastiska* motsvarigheten är mandalan, en sinnebild som gör kvadraten och cirkeln jämförbara genom att ge dem samma centrum.

Piktoral–plastiska figurer

Det finns emellertid också ett slags figurer som för sin tolkning är beroende av att vi tar hänsyn till såväl det piktorala som det plastiska skiktet (jfr Fig. 4.13). I de rent piktorala troperna, t ex kapten Haddock med buteljer som ögon, är det piktoral redundans, med andra ord, vår kunskap om hur ansiktet ser ut, som gör det möjligt för oss att upptäcka vad som avses (att buteljerna är ögon, etc); och i de plastiska troperna, som i Vasarelys "Bételgeuse", är det en plastisk redundans (upprepningen av cirklar) som får oss att uppfatta den plastiska formen kvadraten som en figur. De piktoral-plastiska figurerna, däremot, uppträder i det *piktorala* skiktet med stöd av *plastisk* redundans, och omvänt. Så kan vi exempelvis känna igen en fyrkant som huvud för att den piktoralt befinner sig på huvudets plats, dvs på grund

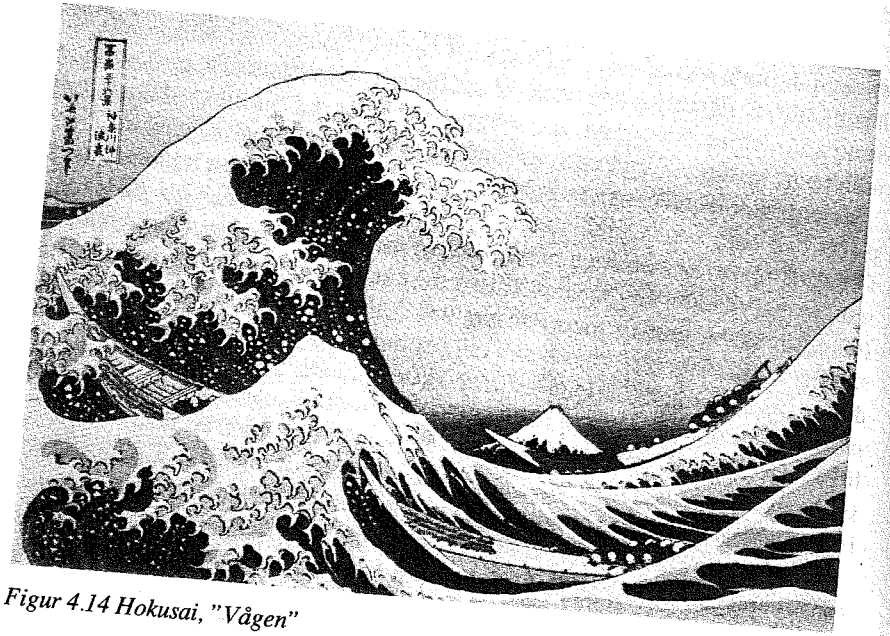
av den piktorala redundansen. Här förutsätter nu Groupe μ att noll-fallet, när ingen retorisk avvikelse äger rum, är det där den plastiska enhetens konturer sammanfaller med den piktorala enhetens; och där det plastiska skiktets tre ordningar, texturen, färgen och formen sammanfaller (är homogena).

Leloup ritar i en tecknad serie en varelse som tänkes komma från en annan planet och som ser ut precis som en typisk europé men har blå hudfärg. Detta är en *plastisk trop i det piktorala:* det är nämligen på grund av piktoral redundans vi identifierar varelsen som människoliknande, medan färgen (däremot alltså inte formen och texturen) skapar en avvikelse gentemot samma norm. Ett annat, mera radikalt exempel, vore den ovannämnda kvadraten på huvudets ställe. Den omvända figuren, en *piktoral trop i det plastiska,* fordrar alltså en plastisk redundans mot vilket ett piktoralt element bryter av. Kapitäl i många kloster består av människofigurer: dessa är i sig själva piktorala, men upprepningen, rytmen, är något plastiskt. En djurfigur i människans ställe vore ett piktoralt avbrott i den plastiska redundansen.

För den *plastiska jämförelsen i det piktorala* erbjuder Groupe μ bara ett konstruerat exempel. En människokropp med sina symmetriska delar ger tillräckligt mycket redundans för att inbjuda till jämförelser, om några av elementen inte skulle vara helt homogena, t ex om de båda benen är identiska till sin form och textur men har utförts i olika färg, t ex i blått och grönt. Det motsatta fallet, den *piktorala jämförelsen i det plastiska,* låter sig lättare illustreras, för det är den vanligaste figuren i västerländsk konst. Också i Hoku-

	In absentia	In praesentia
piktorala föreningar	*plastisk trop i det piktorala*	*plastisk jämförelse i det piktorala*
Groupe μ:s exempel	Mänsklig varelse i blå färg i Leloups serie, indiska gudar	människa med ett ben i blått och det andra i grönt, etc.
plastiska föreningar	*piktoral trop i det plastiska*	*piktoral jämförelse i det plastiska*
Groupe μ:s exempel	kapitäl där människomotiv upprepas för att avbrytas av ett djur	"Vågen" av Hokusai där vågorna och berget Fuji liknar varandra från plastisk synpunkt (Fig. 4.14)
Andra exempel		Fremez omslag (Fig.4.15)

Figur 4.13 Piktoral–plastiska figurer enligt Groupe μ



Figur 4.14 Hokusai, "Vågen"

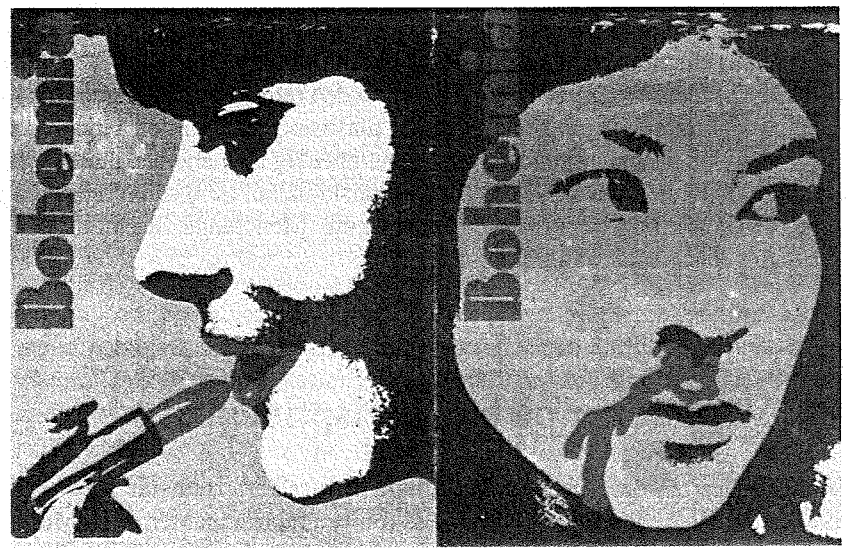
sais välkända "Vågen" (figur 4.14) finner man ett berg och en våg som låter sig identifieras som sådana, men som samtidigt har en rad plastiska egenskaper (form och färg) gemensamma. Denna plastiska redundans håller upp dem för jämförelse.

Jämförelser och oppositioner

Betraktar vi Groupe μ:s modell från en annan synvinkel ser vi att den rymmer fyra slags jämförelser, eller med andra ord, operationer i vilka båda elementen är närvarande i bildutsagan utan att vara förenade på ett enda ställe. Jämförelsen kan vara rent piktoral, som Groupe μ hävdar att den är i Magrittes målning "Les Promenades d'Euclide", i vilken två identiska koner bildar taket på ett torn i ett fall och i det andra fallet en gata i perspektiv. En rent plastisk jämförelse har vi i mandalan, en cirkel och en kvadrat med samma centrum. De piktoral-plastiska jämförelserna kan antingen ha piktoral redundans och mot denna bakgrund jämföra skiljaktiga plastiska element, som i exemplet med människokroppen i olika färger, eller plastisk redundans som bildar bakgrund för en avvikelse i piktorala element, som i Hokusais "Vågen" (Fig.4.14).

En opposition in praesentia är en viss sorts relation mellan två element som är närvarande i samma utsaga (eller i två sammanförda utsagor) utan att sammanfalla (se 4.1.2), dvs ett särskilt slags varseblivningssamband (Jfr 2.1.2 och 3.3.2). Uppenbarligen är en opposition in praesentia (en kontrast) ett särskilt fall av en jämförelse, med andra ord, av en åtskild figur in praesentia. För att en jämförelse i Groupe μ:s mening skall bli en opposition måste de båda elementen därtill upplevas som varandra motsatta. I den traditionella retoriken existerar figurer som har som uppgift att ställa element i motsats till varandra (antites, oxymeron, etc). Oppositionen framstår alltså inte som en fundamental operation, utan som en av många möjliga figurer. I Groupe μ:s perspektiv har oppositionen inte någon särskild funktion.

Fremez omslag till tidskriften "Bohemia" (figur 4.15) skulle kunna betraktas som en piktoral jämförelse i det plastiska: liksom vi i Hokusais "Vågen" igenkänner vågen och berget Fuji var för sig men samtidigt uppfattar deras plastiska likheter, så råder det ingen svårighet att identifiera läppstiftet och läpparna på omslagets ena sida och blodfläcken på den andra, men samtidigt finns det åtminstone tre plastiska egenskaper som dessa båda bildfragment har gemensamt: de är röda i kontrast till gråskalan i resten av bilderna; de befinner sig ungefär på samma plats i förhållande till bildytans helhet; och



Figur 4.15 Fremez, "Omslag till Bohemia"

den dominerande axelns utsträckning är båda gångerna densamma. Identiteten i de plastiska egenskaperna gör att de piktorala särdragen som i sig själva är olika förvandlas till en opposition. Olikheter som jämföres stöter bort varandra och blir till en opposition (se 4.3.2).

Sammanfattning

- Försöken att identifiera metaforer, metonymier, synekdoke, och andra retoriska figurer i bilder är dömda att misslyckas, så länge det inte finns någon teori om deras visuella framträdande; innan de har relaterats till visuella betydelsers särart kan vi inte ha några identifikationskriterier.
- Groupe μ har gjort ett intressant försök att klassificera visuella retoriska figurer på ett systematiskt sätt. De uppfattar dem som avvikelser antingen i förhållande till en *generell norm* eller en *lokal norm* som byggs upp i den enskilda bilden innan samma bild inför brott mot denna.
- Visuella retoriska figurer är *rent piktorala* (*ikoniska* i Groupe μ:s terminologi) om både den operation som skapar figuren och den redundanta information som gör det möjligt att tolka den befinner sig på det piktorala planet; om såväl operationen som redundansen uppstår på det plastiska planet är de däremot *rent plastiska*.
- Till skillnad från verbalspråkliga figurer är de visuella inte bara *närvarande (in praesentia)* eller *frånvarande (in absentia)* i bilden; de olika elementen i en närvarande eller frånvarande figur kan antingen uppträda sida vid sida *(åtskilda)* eller försmälta *(förenade)* på samma plats.
- *Piktoral-plastiska figurer* är figurer i vilka den retoriska relationen råder i det ena skiktet (det piktorala eller det plastiska), medan den redundans som gör det möjligt att tolka figurerna befinner sig i det andra skiktet.
- Oppositioner in praesentia framstår som särskilda fall av åtskilda figurer in praesentia (jämförelser) i Groupe μ:s mening. Men denna variant har för dem ingen särskild roll i bildretoriken.

4.3 Variationer på binaritetsprincipen

Oppositioner *in praesentia*, även kallade kontraster, framstår för Greimasskolan, eller i alla fall för en av dess främsta representanter, Jean-Marie Floch, som den grundläggande typen av betydelserelation i bilder. Ställd inför en bild försöker Floch alltid hitta ett sätt att dela den på två delar, för att

sedan påvisa förekomsten av en rad binära oppositioner vars motsatta poler fördelas mellan de bägge fälten.

I detta avsnitt skall vi lära känna Flochs metod genom att studera en bild som han själv har analyserat, Cartier-Bressons "Les Arènes de Valence" (Figur 1.4), och sedan fråga oss om en alternativ analys inte är möjlig från samma utgångspunkter (4.3.1). Ett annat bildexempel gör det möjligt att betrakta binaritetsprincipen under minimala omständigheter, när verkligen bara en enda uppdelning på två delar verkar möjlig (4.3.2). Omvänt skall vi betrakta binaritetsprincipens möjligheter i en bild som omedelbart tycks sönderfalla, inte i två, utan i tre delar (4.3.3). Till skillnad från tidigare är det här oppositioner i det plastiska skiktet som genomgående kommer att studeras.

4.3.1 Greimasmodellen och dess alternativ i "Les Arènes de Valence"

I sin artikel framställer Floch (1984c) analysen av Cartier-Bressons fotografi på ett övervägande essäistiskt sätt; här skall vi emellertid återge analysen mera explicit, i analogi med ett flertal andra analyser som Floch har bestått oss. Något skall därför först sägas om Flochs analysförfarande, med stöd av de mera genomskinliga procedurer han tillämpar i många av sina andra analyser.

Hur Floch läser bilder

Floch börjar med att, som det verkar rent intuitivt, dela upp bilden på två fält. Uppdelningen sker normalt utifrån det plastiska skiktet, alltså utan hänsyn till den uppdelning som de i den föreställande bilden igenkända företeelserna tycks rättfärdiga. För hur texter uppdelas i olika segment finns det inom Greimasskolan vissa principer: det är, enligt Greimas & Courtés (1979), som uppenbarligen främst tänker på verbala texter, skiften av tidpunkt och plats, utbyte av handlande personer och ändringar i sinnesstämningar. Inga av dessa kriterier verkar särskilt användbara på texter som inte utvecklar sig i tiden, och alltså inte på bilder, i synnerhet inte i deras plastiska skikt. Floch ignorerar mycket riktigt Greimas kriterier, men han sätter inga andra i deras ställe. Däremot är hans intuitiva läsning förankrad i ett slags regulativ princip, nämligen föreställningen att bildens alla betydelsebärande egenskaper tar formen av binära kontraster och att flera av dessa samlar sig i knippen av likheter. Detta leder till analysens andra fas: uppställandet av en

rad oppositioner vars ena pol realiseras i det ena fältet medan den andra uppträder i det andra.

En *kontrast* (dvs en binär opposition *in praesentia*) uppstår när en oppositions båda poler manifesterar sig i en text. En opposition finns t ex i svenskans konsonantsystem mellan fonemen /p/ och /b/ på axeln tonlös/tonande; det finns också en opposition i svenskans ordförråd mellan orden "flicka" och "pojke" på axeln ±femininum. En kontrast, dvs en realisering av oppositionens båda poler, i ovanstående exempel både tonande och tonlös, respektive både feminint och icke-feminint, kan inte ske inom fonemet eller inom ordet (i motsvarande fall; fonemkontrast kan ske inom ordet), men vi kan få dem inom större verbala enheter; som sådana uppbär dessa ingen betydelse i språksystemet men däremot inom poesi och retorik (vad Jakobson har kallat "grammatikens poesi"). Floch (1978b) har emellertid gjort antagandet att alla bilder måste manifestera systemets oppositioner som kontraster i den givna texten – och att detta är ett utmärkande drag hos visuellt överförda betydelser.

Att kontrasten är *binär* betyder att den manifesterar en *binär* (tvåledad) opposition. Vissa fonologiska teorier har medgivit existensen av oppositioner med mer än två termer (t ex Trubetskojs graduella oppositioner), men dessa låter sig reduceras till ett flertal oppositioner mellan två termer (vilket Jakobson och Lévi-Strauss har förespråkat): A vs B vs C blir A vs icke-A, där sedan icke-A kan analyseras vidare i B vs icke-B, eller något liknande. Men en sådan omformulering kan mycket väl brista i trohet mot varseblivningen.

Att kontrasten är binär gör den användbar som heuristiskt medel: har man väl intuitivt fattat en betydelseenhet, en kategori, så kan man, tack vara oppositionen, veta vad man skall söka efter i fortsättningen, nämligen något som kan uppfattas som dess motsats. Att kontrasterna ordnas till knippen av likheter betyder bara att samma oppositioner kan förväntas bli upprepade många gånger i samma bild.

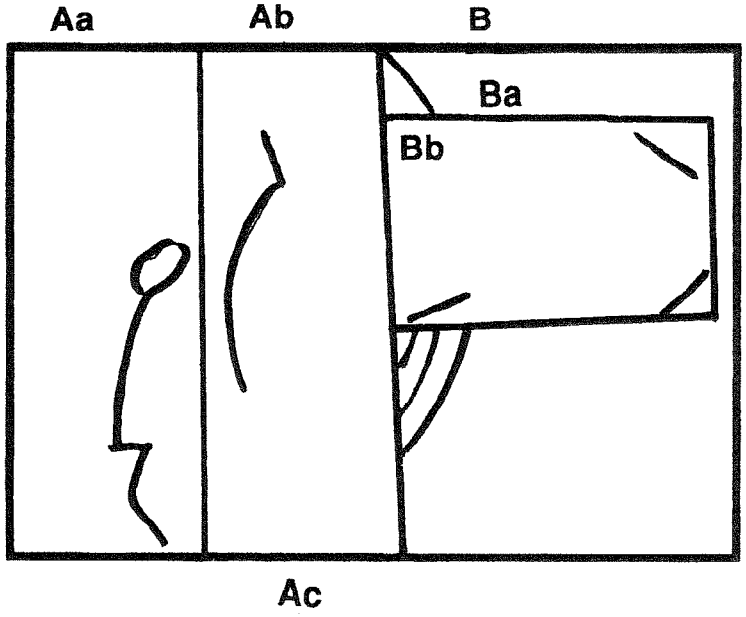
Men även om den binära kontrasten ger en viss ordning åt analysförfarandet, så måste ju ändå det ursprungliga uppställandet av element A, ur vilket vi med hjälp av principen om binär kontrast kan härleda element icke-A, vara rent intuitivt. Det kan tänkas att denna intuitiva uppfattning om textens delar har dragit gränserna mellan enheterna på alldeles fel ställen, så att hela analysen blir missvisande. I analogi med lingvistisk metod menar Floch att enheternas semiotiska status bevisas av deras upprepbarhet, dvs deras förmåga att återkomma identiskt lika i flera andra texter. I själva verket har emellertid varken Floch eller någon annat genomfört några analyser av tillräckligt snarlika texter för att kunna bekräfta en sådan upprepbarhet. Här

kommer faran med rent formalistiska förfaranden i dagen: bara en vidare kunskap om varseblivningen (som vi skall försöka uppnå i 4.3.2 och 4.4) kan visa på en sådan upprepbarhet.

Längre fram analyserar Floch sedan det piktorala skiktet (det ikoniska i hans terminologi) på samma sätt, liksom de båda skiktens innehållsplan. Vid analysens slut hävdar han ofta att det råder ett proportionellt förhållande (A förhåller sig till B som C till D – eller som B till C) mellan det plastiska och det piktorala skiktet. Denna del av analysen verkar dock helt oformaliserad och är därför från metodisk synpunkt av mindre intresse.

Flochs segmentering av "Les Arènes de Valence"

Cartier-Bressons fotografi "Les Arènes de Valence" (Figur 1.1) har den heterogena karaktären hos ett collage; dess piktorala innehållsform är, i Groupe μ:s terminologi, allotop (de olika scenerna är svåra att organisera inbördes), vilket gör att vi gärna vill tro att dess uttrycksform också är det (sammanförd från olika källor). Men vi vet att det är frågan om ett "ögonblicksfotografi": den osannolika konstellationen av rum och personer har fångats i flykten av fotografen.



Figur 4.16 Schematisk uppdelning av "Les Arènes de Valence"

Floch postulerar en grundläggande uppdelning av bilden i det plastiska skiktet längs med den grå linje som sammanfaller med det piktorala planets dörryta på vilken en ofullständig sjua är målad (se Fig. 4.16). På ena sidan om denna gränslinje finner han mörka, suddiga former, på den andra ljusa och klart avgränsade. Hela bilden präglas annars enligt Flochs mening av olika element som upprepas horisontalt: små, svarta fyrkanter, stora halvcirklar och nedåtgående snedlinjer. Detta ger ett allmänt intryck av kantighet, som dock brytes på två sätt: med den dubbla, böljande linjen som åstadkommes av sjuan och av pojkens kropp i bakgrunden; och med de vita halvcirklarna omgivna av olika gråa toner och de små cirklarna som piktoralt svarar mot väktarens glasögon.[12] Den ljusa kroppssilhuetten uppträder på en mörk bakgrund och siffran på en ljus; den ljusa cirkeln har en mörk bakgrund och den mörka figuren en ljus (se Fig. 4.17).

Det finns i själva verket väldigt lite som rättfärdigar denna analys: bara mörker och suddighet som står mot ljus och klarhet. Utan tvivel är skillnaden mellan ljus och mörker omedelbart påtaglig; men i verkligheten finns det mörka partier också i det högra fältet och det som skymtar i väktarens lucka är också ganska suddigt. Uppdelningen kan bara rättfärdigas om vi antar att mörker vs ljus är en opposition som dominerar alla andra.

Om den allmänna kantigheten i bilden bildar en isotopi, som vi har antagit (se Figur 4.17), så kunde de olika avvikelserna mot denna isotopi uppfattas som en annan kontrast mellan fälten. Men denna isotopi är i sig själv tvivelaktig: de små, svarta fyrkanterna finns bara i Aa, de grå halvcirklarna enbart i Ab, och de nedåtgående snedlinjerna bara i Ac. Även om vi formulerar om allt detta till en allmän kantighet, som Floch gör (vilket är en konstig genera-

mindre del (Aa)	vs	större del (Ac)
mörka former	vs	ljusa former
suddiga former	vs	avgränsade former
horisontell upprepning av		svarta fyrkanter stora halvcirklar nedåtgående snedlinjer
med andra ord, en allmän kantighet (isotopi) avbruten (avvikelse) av respektive		
siffra/person	vs	halvcirklar/glasögon
ljus figur på mörk bakgrund och mörk siffra på ljus bakgrund	vs	ljus cirkel på mörk bakgrund mörk figur på ljus bakgrund

Figur 4.17 Särdrag i "Les Arènes de Valence" enligt Flochs analys

lisering för nedåtgående snedlinjer och än mer för halvcirklar), så är den svår att acceptera, särskilt som runda former tycks dominera helt i Ac.

Vidare är en av de två avvikelserna inte lokaliserade i ett av fälten, utan dess element är fördelade runt gränslinjen. Avvikelsens art kan därför inte rättfärdiga uppdelningen av bilden. Därmed inte sagt att Flochs segmentering har blivit motbevisad; den kan kanske rättfärdigas med bättre argument.

En alternativ uppdelning på två fält

Denna segmentering av bilden (Fig. 4.18) delar den närmre mitten (A vs B i Figur 4.16). Vi skall först se vilka särdrag som skiljer fält A och B åt och sedan undersöka skillnaderna mellan deras underavdelningar. Vad som anges är förstås de särdrag som dominerar varje fält; att de motsatta särdragen kan förekomma i samma fält skall vi se när vi går vidare till delfälten.

Denna analys verkar mera motiverad redan av den anledningen att många fler oppositioner kan etableras mellan de båda fälten liksom mellan deras respektive delfält. Den första uppdelningen behöver därför inte vara ogiltig: men man kan tänka sig att den är av underordnad betydelse.

A	vs	B
vertikaler	vs	horisontaler
vertikal fältuppdelning	vs	horisontal fältuppdelning
extrema tonkontraster	vs	gråtonsskala
parallella fält	vs	fält inkluderat i fältet
raka linjer och böljande former	vs	snedlinjer
parallellism mellan böljande former i Aa/Ab	vs	parallellism mellan snedlinjerna i Ba/Bb
figuren nere till höger på grunden	vs	figuren uppe i mitten av grunden
fältet del av en cirkel	vs	rektangel del av fältet

Aa	vs	Ab	vs	Ba	vs	Bb
vertikaler	vs	kurvor	vs	snedlinjer (& horisontaler)	vs	horisontaler (& snedlinjer)
homogent fält (med avvikelse)	vs	ohomogent fält (av homogena under-fält)	vs	homogent fält (med avvikelse)	vs	ohomogent fält (av detaljer)
mörkt	vs	ljust	vs	gråtoner	vs	mörkt/ljust/grått
vikt nedan till höger	vs	vikt vid mitten till vänster	vs	vikt uppe i mitten	vs	vikt helt i mitten

Figur 4.18 Särdrag i "Les Arènes de Valence" enligt en alternativ analys

Utvärdering av de båda uppdelningarna

Floch ger oss inga kriterier för att välja mellan alternativa uppdelningar. I själva verket diskuterar han aldrig alternativa segmenteringar. Ett kriterium skulle kunna vara antalet särdrag som tycks skilja de båda fälten åt. Ett annat kriterium kunde vara möjligheten att finna ett plastiskt innehåll svarande mot de särdrag som de plastiska uttrycket får om uppdelningen är korrekt.

Floch föreslår inget innehåll för de särdrag han räknar upp. Ett sådant är också svårt att finna. Däremot ger den andra uppdelningen en antydan om att bilden från vänster till höger blir mera komplex, mera i jämvikt, mera kontrastrik och mera passiv.

Genom de fyra delfälten från vänster till höger kan man följa en skala av ökande ljushet och större jämvikt. I båda fallen är det verkliga förhållandet dock mycket mera komplext. De dominerande valörerna i Aa är mörka, de i Ab mycket ljusa, medan Ba går från mellanmörkt till mellanljust med det sistnämnda dominerande; Bb visar däremot upp extrema ljushetskontraster, från mycket ljust till mycket mörkt. Om ljusheten i allmänhet ökar, så blir valörsammanställningen också samtidigt mera sammansatt. Den skarpaste kontrasten *mellan* fält finns mellan Aa och Ab; men de starkaste kontrasterna *inuti* ett fält finns i Bb. Ljushetskontrasterna blir intensivare men äger rum på en lägre organisationsnivå.

Bilden är inte uppbyggt på ett sådant sätt att man kan tala om en figur i Gestaltpsykologins mening, men i analogi skulle vi kunna använda termen "figur" om sådana sammanhängande former som har en rik inre organisation, bestående t ex av många små detaljer i olika valörer: mannen i Aa, sjuan i Ab, gluggen i Ba, och ansiktet i Bb. Grunden består däremot av stora, likfärgade ytor. Vi ser att figuren befinner sig i ena extrema punkten av både vertikal- och horisontalaxeln på fältet Aa. Figuren i Ab är fortfarande marginaliserad i förhållande till vertikalaxeln men nära mittpunkten horisontalt inom fältet. I Ba befinner sig figuren horisontalt över (nästan) hela fältet, men vertikalt är den högt placerad. Bara figuren i Bb befinner sig i fältets totala mittpunkt.

Homogeniteten minskar också, fastän inte helt kontinuerligt, från Aa till Bb. Det första fältet är nästan helt homogent, så när som på figuren (en avvikelse) och de inte särskilt avvikande svarta fyrkanterna; likaså är Ba homogent, med det inkapslade fältet Bb som enda avvikelse. Fältet Ab framstår som ohomogent, men är sammansatt av ett flertal i sig själva homogena fält; däremot är ohomogeniteten i Bb oreducerbar, eftersom det består av en mångfald detaljer. Observera också att medan delfälten i A ligger bredvid

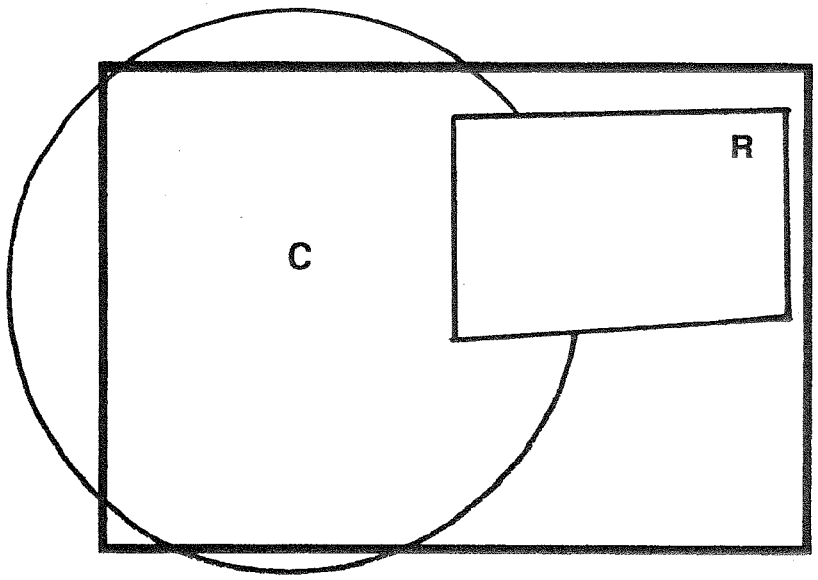
varandra, så är i B det ena delfältet inneslutet i det andra och alltså underordnat detta.

Lindekens (1971) visade experimentellt att cirklar uppfattas som passiva; om detta resultat, som ofta är fallet, gäller för rundade former över huvud, så finns bildens aktiva del i fält Aa. Det verkar också troligt att vertikaler, som dominerar i A, är mera aktiva och mindre i jämvikt än horisontaler. Detta skulle bidra till en sjunkande aktivitet i bilden från Aa till Bb.

Uppdelning på ofullständiga gestalter

En tredje analys av "Les Arènes de Valence" bygger på en reduktion av bilden till dess grundläggande gestalter eller varseblivningsprototyper: en cirkel (C) och en rektangel (R). Större delen av bildens vänstra hälft (som nu blir den största) kan inskrivas i en tänkt cirkel som fortsätter cirkelfragmenten inne i bilden utanför bildgränserna (jfr 3.3.2); och det mesta av det som är kvar (förutom några homogena ytor) kan innefattas i en rektangel motsvarande väktarens glugg (se Figur 4.19). De båda gestalterna överlappar varandra något.

Innanför rektangeln finns det en liten cirkel. Redan Floch (1984c) påpekade att denna cirkel, som svarar mot ett av väktarens ögonglas som solen

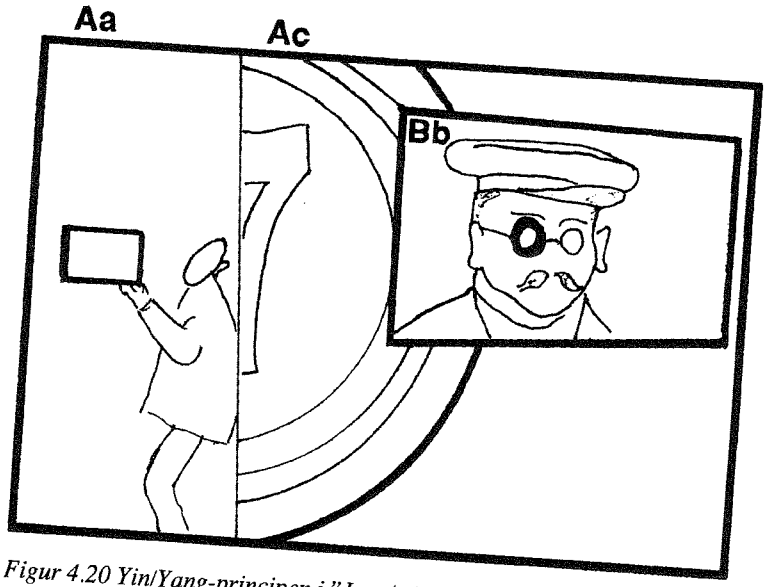


Figur 4.19 Alternativ schematisering av "Les Arènes de Valence"

blänker i, återupptar de rundade formerna från dörrens cirkelfragment. Detta får emellertid en annan innebörd när man ser den lilla cirkeln som innesluten i en stor rektangel – och särskilt när man inser att den tänkta cirkeln omfattar en liten rektangel, den enda av de svarta fyrkanterna som syns helt på bilden. Det finns alltså något slags yin/yang-organisation i bilden: var och en av gestalterna innehåller en liten representant för sin motsats (Figur 4.20).

Många betydelser har tilldelats cirkeln och rektangeln i psykologiska experiment. Svårigheterna att veta vilken (om någon) av dessa som är giltig i "Les Arènes de Valence" ökas av det faktum att de båda formerna här uppträder i ett särskilt sammanhang och i speciella varianter. Betydelsekontrasten dynamisk vs statisk har dock fördelen att stämma med den som följde av den andra uppdelningen ovan: aktiviteten är högre i bildens vänsterkant än i dess högerkant.

Denna uppdelning stödjer sig på färre särdrag än den tidigare; den är emellertid mycket mera direkt varseblivbar och förankrad i vad vi vet om hur varseblivningen fungerar. Å andra sidan leder den inte till en radikalt annorlunda uppdelning av bilden: cirkelns radie överlappar bara en smula gränsen mellan A och B. Dess plastiska innehåll är inte heller motsägande. Vi kan därför integrera denna analys med den tidigare. Den tillför en insikt om förekomsten av för A karaktäristiska element i fältet B och för B karaktäristiska element i fältet A: den lilla cirkeln och den lilla kvadraten.



Figur 4.20 Yin/Yang-principen i "Les Arènes de Valence"

Jämförelse med det piktorala skiktet

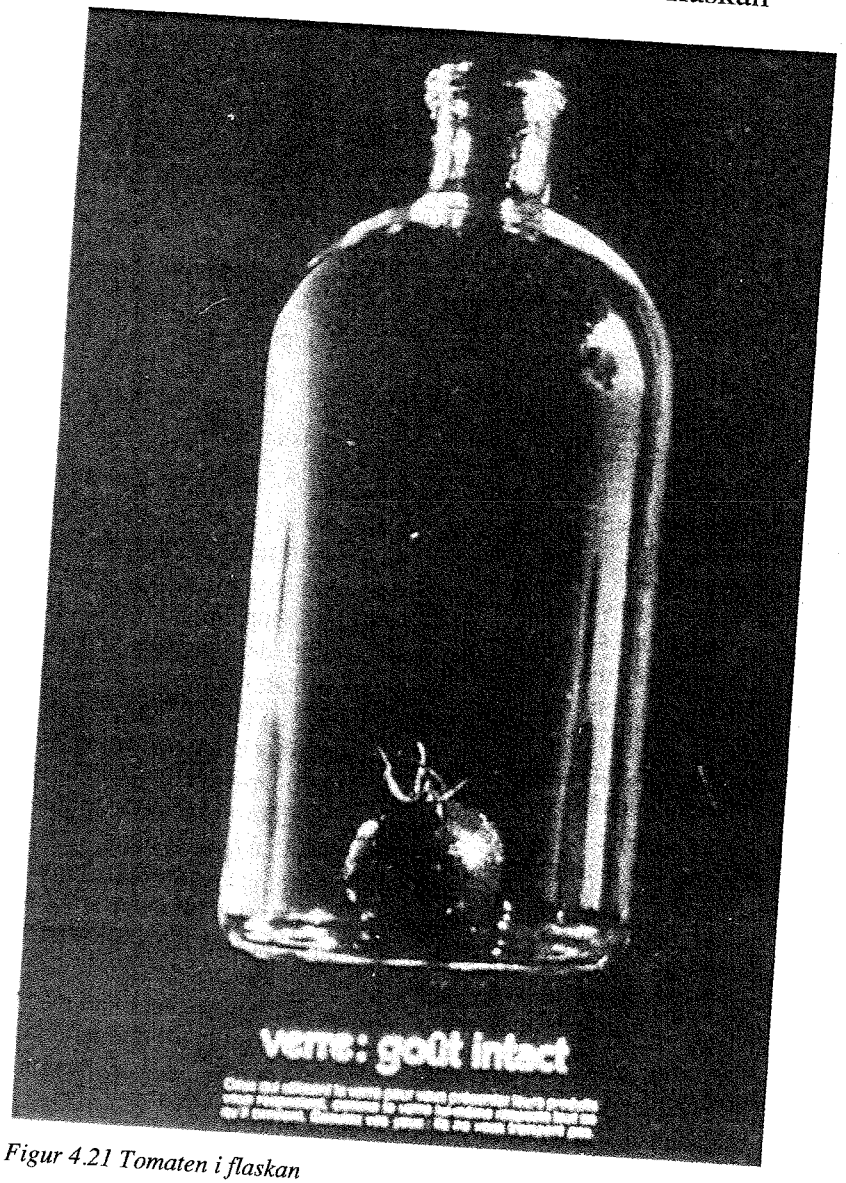
Vad händer i bilden? Mannen i bakgrunden befinner sig mitt i en serie beteenden som kan beskrivas på följande sätt: han håller på att gå ut; han håller (troligen) på att öppna en dörr i bakgrunden; under det att han gör detta vänder han sig om och tittar mot oss, dvs mot fotografen. Förmodligen har han (eller någon annan) nyligen avslutat processen att öppna dörren med en sjua på. Väktaren å sin sida befinner sig i den relativt sett mera passiva processen att titta ut genom en glugg, också mot bildens betraktare, representerad på platsen av fotografen.

Allt vad som händer i bilden är alltså att två personer betraktar oss/fotografen under det att vi/fotografen betraktar dem: en av dem, till vänster på bilden, betraktar oss/fotografen i all hast, sedan han upptäckt oss bakom sig när han var på väg att skynda ut; den andra personen, till höger, betraktar oss/fotografen lugnt och metodiskt, utan varje brådska. Detta svarar väl mot fördelningen av aktivitet och passivitet i det plastiska skiktet av bilden. Bilden handlar alltså om sig själv som ögonblicksbild – och samtidigt som medvetet metodisk konstruktion.[13]

Sammanfattning

- Greimasskolans analysförfarande har en rad faser: först delas bilden intuitivt upp på två fält, med hänsyn tagen enbart till det plastiska skiktet. Sedan söker man upptäcka en serie binära (tvåledade) oppositioner, vars båda poler är närvarande i bilden, fördelade med en pol i vardera fältet. Eventuellt kan man analysera fälten vidare i delfält och söka binära oppositioner också mellan dessa. I senare faser avgör man vilka innehåll som svarar mot de särdrag som oppositionerna har avgränsat i uttrycket. Slutligen försöker man relatera dessa betydelser till det piktorala skiktet.
- Om flera uppdelningar i två fält verkar intuitivt möjliga skulle det i konsekvens med Greimasmodellen (men mot dess praktik) vara nödvändigt att upprätta särdragslistor för flera sådana. Det skulle också behövas kriterier för att välja mellan dessa uppdelningar.
- En uppdelning som vilar på fler oppositioner kan tänkas vara mera motiverad. Om särdragen svarar mot innehåll som ordnar sig till ett meningsfullt sammanhang kan analysen verka än mer rättfärdigad, i synnerhet om detta sammanhang stämmer med bildens piktorala skikt.
- En analys som börjar från former vi vet är grundläggande i varseblivningen (t ex gestalter) kan ibland också låta sig ordnas i en binär opposition, men det vore fel att tro att oppositionen mellan gestalterna då förklarar hela deras mening.

4.3.2 Ett renodlat exempel: "Tomaten i flaskan"



Figur 4.21 Tomaten i flaskan

Analysen utgår här från vad vi vet om hur varseblivningen fungerar. Analysexemplet tillåter oss att undersöka i vad mån binära oppositioner kan bygga på gestalter redan uppfattade som sådana. För att göra rättvisa åt problematiken betraktar vi ett minimalt exempel. Bilden i Figur 4.21 innehåller enbart två igenkännbara föremål, tomaten och flaskan (daggdroppen låter sig knappast identifieras isolerad). Också inom det plastiska skiktet är bilden minimal: det förekommer två relativt oberoende geometriska former som kan skiljas från varandra samtidigt som de bildar en figur mot en homogen grund (med texten som en andra figur mot samma grund). De båda gestalterna kan identifieras som en något deformerad cirkel och en betydligt mera avvikande rektangel som står på sin kortända.[14]

Analys i flera faser

Större delen av allt mänskligt tänkande sker i termer av prototyper: det mest utmärkande exemplet används som en referenspunkt för att definiera en kategori och andra företeelser ordnas runt detta på olika avstånd (jfr Rosch 1978 och Sonesson 1989a,I.3.1.). Gestalter i Gestaltpsykologins mening, t ex cirkeln, kvadraten, rektangeln, osv, är specialfall av sådana prototypbegrepp; de fungerar alltså som referenspunkter för varseblivna företeelser (se Arnheim 1969 och Rosch 1973). När flera former uppträder tillsammans på en yta skapas en kontrast mellan dessa som driver dem mot sina respektive prototyper. De kommer att upplevas som liggande närmre det mest karaktäristiska fallet. Genom att bli mer renodlade får de också en mer precis mening (se Gibson 1969 och Perkins 1981).

Att uppfatta oppositionerna som relationer mellan förutgivna prototyper är att avlägsna sig från en strukturalistisk tolkning av förhållandet; men det innebär samtidigt att man närmare sig det sätt på vilket dikotomier har använts inom konstvetenskapen, t ex i motsättningen mellan "klassiskt" och "barockt" hos Wölfflin (1915), och mellan "taktilt" och "optiskt" hos Riegl (1993; 1901; jfr Nyman 1951; Sonesson 1989a,I.3.1).

Att man kan se en på visst sätt anordnad form som en cirkel eller en rektangel innebär inte att man undgår att varsebli de avseenden i vilka den är något helt annat. Gestaltvarseblivningen bildar en bakgrund mot vilken avvikelsen från gestalten tydligare varseblives. Analysen måste därför ske på ett antal olika nivåer. Åtminstone fyra sådana abstraktionsnivåer skall här urskiljas:

1. Oppositioner mellan gestalterna A och B, redundant understödda av korrelationspar bestående av globala egenskaper;

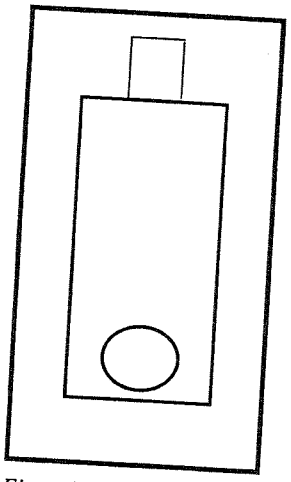
2. Avvikande detaljer, dvs A-typen av egenskaper i B, och B-typen av egenskaper i A;
3. Parallellism – eller något annats slags likhet – mellan egenskaper hos A och B, som inte hör mer intimt samman med den ena än med den andra;
4. Ytterligare avvikelser i förhållande till nivåerna 1–3, som fordrar andra tolkningssystem eller som bara kan rättfärdigas piktoralt.

Det är dessa principer som kommer att vara vägledande vid den följande analysen av tomaten i flaskan.

Plastisk analys av "Tomaten i flaskan"

Den plastiska analysen som blir resultatet av de fyra analysprinciperna återges i figurerna 4.22 till 4.24.

Tomaten uppvisar alltså en serie särdrag (rundning, etc) som ofta förknippas med något elementärt, obearbetat och naturligt och som följaktligen i vår kultur tillskrives kvinnan och barnet. Flaskan, å andra sidan, har sådana drag som man brukar associera med allvar, bearbetning och manlighet. Men samtidigt innehåller flaskan, på en sekundär nivå, samma egenskaper som tomaten: dess allvar, bearbetning och manlighet modifieras av mera elementära, obearbetade och naturliga bestämningar. I Groupe μ:s mening har vi att göra med ett plastiskt genomträngande (se 4.2.2). Men därmed är väldigt lite sagt om dess betydelseeffekt.



Figur 4.22 Primära oppositioner i bilden av tomaten och flaskan

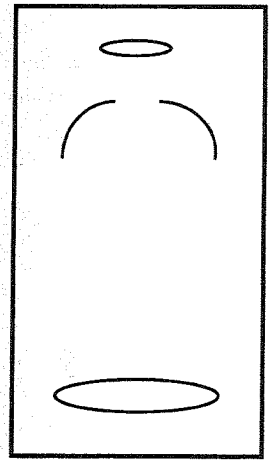
a) PRIMÄRA OPPOSITIONER

gestalter

cirkel (**A**) vs rektangel (**B**)

globala drag

jämndimensionell vs vertikal
(horisontalitet dominerande)
liten vs stor
rundad vs kantig
kompakt vs konturerad
(glans och dagrar vs hel kontur)
vertikal tyngd vs parallellism
(i förhållande till bildens gränser och till textblocket)
innesluten vs inneslutande



Figur 4.23 Egenskaper av typ A i B exemplifierade i bilden av tomaten och flaskan

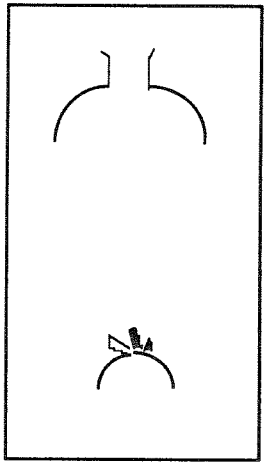
b) EGENSKAPER AV TYP A i B *(dvs för tomaten utmärkande egenskaper i flaskan)*:

- öppning och flaskhals rundade
- faskans botten synbart rundad

Det verkar inte finnas *egenskaper av typ B i A* i föreliggande fall *(dvs för flaskan utmärkande egenskaper i tomaten).*

c) PARALLELLISM MELLAN A OCH B.
- tomaten befinner sig vid den horisontala mittpunkten.
- det råder kongruens mellan, å ena sidan flaskans hals och öppning, och å den andra tomatens övre rundning och blast.

d) MODIFIKATIONER AV MODIFIKATIONERNA:
- tomaten är rundad också på undersidan.
- flaskhalsen har relativt dominanta raka linjer mitt inne i det rundade partiet.
- flaskhalsen är en enda kropp medan tomatens blast är delad på tre enheter.
- flaskhalsen är riktad rakt uppåt, medan tomatens blast pekar en smula åt vänster uppåt.



Figur 4.24 Parallellism mellan A/B.

Piktoral analys av "Tomaten i flaskan"

Bilden visar två föremål: en tomat och en flaska, till vilka möjligen kan läggas ett tredje: daggdroppen på tomaten, som dock är svår att skilja från tomaten själv. Tomaten befinner sig inne i flaskan. Ljus reflekteras såväl i flaskan som i daggdroppen på tomaten. I övrigt är scenen tom (om vi bortser från den språkliga texten som befinner sig på en annan organisationsnivå).

Eftersom vi har att göra med enbart två föremål kan vi meningsfullt fråga oss vilket av dem som är bildens *tema:* om vilket bilden framför allt handlar. Det är frågan om en reklambild, och reklambilder är gjorda för att sälja varor, dvs för att hos betraktaren frammana en önskan att inhandla varan. Tomater, till skillnad från avocados, mangos och andra "exotiska" frukter, är redan väl etablerade födoämnen i Europa: det finns alltså inget påtagligt behov att reklamera för dem. Givetvis kunde man vilja sälja tomater från Holland snarare än från Spanien, eller från en viss exportör, men då skulle man behöva framställa tomaten på bilden som annorlunda än alla andra tomater, och något sådant tycks inte ske här. Snarare är det behållaren bilden handlar om.

Behållare har definitionsmässigt inget värde i sig: de tjänar syftet att på olika sätt skydda sitt innehåll (de kan givetvis ha en komplementär estetisk funktion; jfr 5.1.4 och 5.2.3). De skyddar inte heller innehållet för dess egen skull, utan för att det skall förbli i ett tillstånd som uppfyller människornas önskemål. Flaskans uppgift är att bevara tomaten ätlig och njutbar för mänsklig (och kanske mera specifikt västerländsk) smak. Därför har visserligen flaskan huvudrollen på bilden, men det är just i sin egenskap av underdånig tjänare för innehållet som den uppträder.

Man kan fråga sig om det finns någon motsvarighet här till "torghandelsschemat" som ger mening åt Panzanibilden och får den att framstå som en mellanscen som pekar bakåt mot inhandlandet av varorna på torget och framåt mot deras beredande i det egna köket (jfr 4.1.1). Bilden av tomaten i flaskan är mycket mera statisk, redan på grund av sina få element och sitt regelbundna arrangemang. Här visar inget fram mot ett omedelbart beredande av måltiden: det gäller ju också att bevara tomaten för en långt senare användning. Det ligger förstås i behållarens bestämmelse att en dag innehållet skall tagas ur den och användas som föda. Men mera omedelbart frammanar bilden en scen som måste ha föregått den vi ser: tomatens placering i behållaren. För det är en del av vår kunskap om denna världen att tomater inte växer i behållare.

Vid något tillfälle måste alltså tomaten ha kommit in i flaskan. Men i det avbildade fallet är detta omöjligt: flaskhalsen är för trång. Det råder i själva

verket en motsägelse mellan tomatens *plats* och dess *tillstånd:* i den verkliga världen kunde den antingen vara nyskördad och intakt och befinna sig utanför flaskan, eller den kunde ha krossats till tomatpuré och vara inuti flaskan. Här är emellertid tomaten hel och nyskördad (vilket antydes av daggdroppen) och samtidigt inuti flaskan. Paradoxen uppträder också i en annan form: tomaten verkar vara båda innanför och utanför flaskan. Det är inte bara att behållaren är genomskinlig utan framför allt att ingenting i bilden visar på baksidans existens, utom vår förväntan att behållare skall ha en sådan.

Bilden är också overklig på andra sätt (återigen till skillnad från Panzanibilden): normalt skulle vi aldrig placera enbart *en* tomat i en behållare, och vi skulle inte lägga den precis mitt i flaskan. Detta antyder att tomaten här står för alla tomater, möjligen alla grönsaker, eller kanske alla naturprodukter. Vad som stärker en sådan hypotes är det faktum att Naturen är ett grundläggande värde i vår kultur, som ofta används i reklam och i andra ideologiska sammanhang, i avsikt att tillföra betydelser till naturprodukter som dessa inte har i sig själva. Judith Williamson (1978) har påvisat denna mekanism i en lång serie annonser. I detta fall skall den färska, nyskördade tomatens naturlighet överföras på den produkt som kan framställas av den, tomatpurén, och från denna på den flaskan den förvaras i (genom kontiguitet; jfr 3.3.2). För det naturliga är i sig gott. Naturen är det goda i Kulturen.

Om prototyper och antityper

En verklig tomat kan antingen vara nyskördad och intakt och befinna sig utanför behållaren; eller den kan vara innanför behållaren men förvandlad till puré. På bilden framstår tomaten därför som en omöjlig förening av en rent naturlig och en kulturellt behandlat naturprodukt.

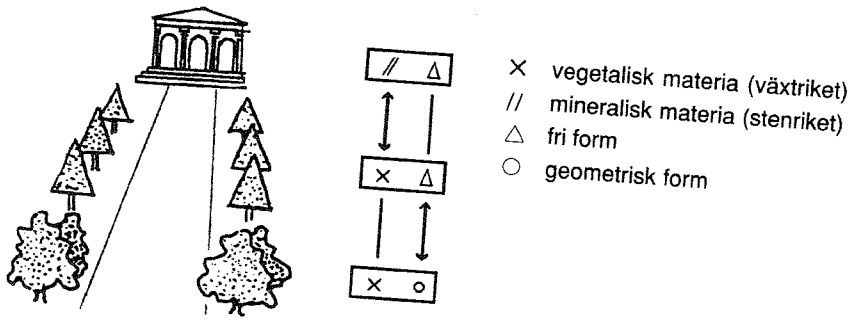
Plastiskt har tomaten sådana särdrag (rundning, etc) som brukar associeras med något elementärt, obearbetat och naturligt och som följaktligen i vår kultur tillskrives kvinnan och barnet, medan flaskans dominerande drag är dem som man brukar associera med allvar, bearbetning och manlighet, med andra ord, med ett kulturpåverkat tillstånd. På en sekundär nivå uppvisar flaskan dock samma egenskaper som tomaten: något elementärt, obearbetat, kvinnligt och naturligt. Därmed innehåller flaskan en plastisk paradox.

Analysen av "Tomaten i flaskan" tycks leda till motsägelser i såväl det plastiska som det piktorala skiktet: plastiskt i flaskan och piktoralt i tomaten. Här skulle Lévi-Strauss tala om en verklig logisk motsägelse och Greimasskolan skulle säga att vi har att göra med en komplex term, som innehåller både färskhet och icke-färskhet, både naturlighet och icke-naturlighet. Men i

själva verket råder motsägelsen här bara mellan de förväntningar som framställningen alstrar.

Trädet i Verseilleträdgården framstår som något mellanting mellan vanliga träd och de byggnader de omger: de består av samma grundmaterial som fritt växande träd men har istället för deras organiska form den regelbundna utformning som vi förväntar oss av arkitekturen (jfr Figur 4.25).[15] Två egenskaper som vanligen sammanfaller uppträder här separata: den biologiska naturen och oregelbundenheten. Därmed uppstår emellertid ingen motsägelse i logisk mening, bara en oväntad kombination av egenskaper.

Vi kan betrakta ett konkretare fall, vanligt förekommande i en annan bildgenre, Westernfilmen: det finns en primär opposition mellan Indianen och Nybyggaren, och dessa dominerar ett antal sekundära axlar, som har att göra med beteende, klädsel, vapen, sätt att använda vapen, osv (jfr Zurlo 1976). Ofta finns det emellertid en person (t ex hjälten) som intar en förmedlande roll mellan de båda grundkategorierna, genom att vara klädd som en indian men använda vapen som en nybyggare, el dyl. För att en förmedlande term skall vara möjlig måste det finnas två motsatta, mångdimensionellt karaktäriserade termer: i detta fall är det den typiske Indianen och den typiske Nybyggaren som skiljer sig på en rad skalor. Indianen och Nybyggaren är i själva verket prototyper i Roschs mening: precis som fågelns vingar, fjädrar och äggläggning tenderar Nybyggarens typiska beteende, klädsel och vapen att uppträda tillsammans, och de står därmed i maximal kontrast till Indianens motsvarande egenskaper. Den förmedlande termen, som vi skulle kunna kalla en *antityp,* är precis motsatsen till en prototyp: den *minst troliga* kombinationen av egenskaper.



Figur 4.25 Verseilleträd som antityper

Detta är precis som Wölfflins distinktion mellan "klassiskt" och "barockt" (men i det plastiska skiktet), som också dominerar en rad skalor: lineärt vs måleriskt, djup vs yta, slutenhet vs öppenhet, mångfald vs enhet, och absolut vs relativ klarhet. Om Wölfflin har rätt förväntar vi oss att värdena på dessa skalor skall sammanfalla; i verkligheten gör de det troligen aldrig helt och hållet; och det skulle således kunna finnas en antityp som förenar "klassiskt" och "barockt".[16]

"Tomaten i flaskan" uppvisar alltså en antityp i det plastiska skiktet, nämligen en rektangel med många av cirkelns egenskaper, och en annan antityp i det piktorala skiktet: en tomat som både är färsk och nyskördad och alltså naturlig, och väl förpackad, och alltså kulturellt bearbetad. På båda planen sker en omfördelning av Natur och Kultur, om också i olika ordagrann bemärkelse.

Sammanfattning

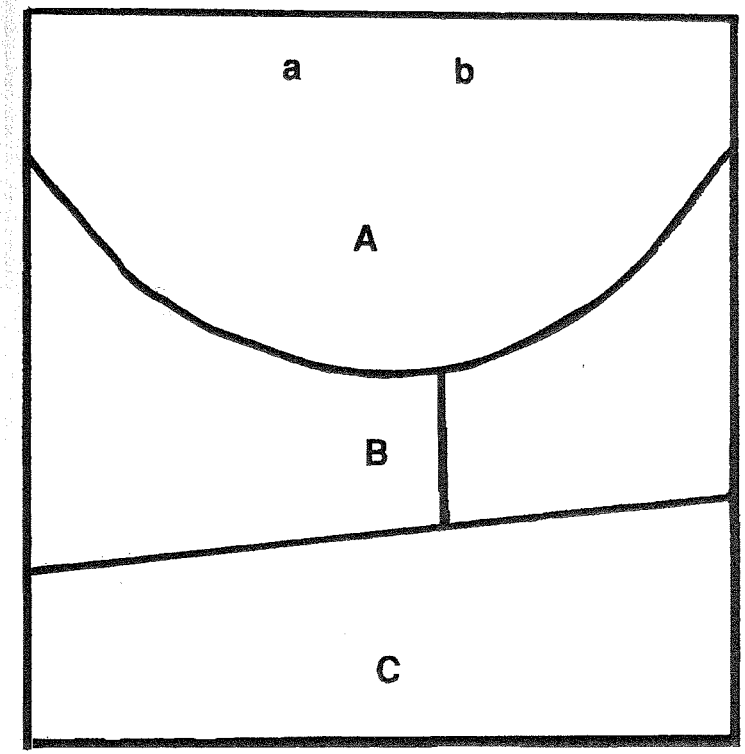
- Inte alla bilder låter sig uppdelas på två fält: istället kan de innehålla en figur som avtecknar sig mot en mera homogen grund och som i sin tur låter sig upplösas i två enheter.
- Gestalter i gestaltpsykologins mening, t ex cirkeln, kvadraten, rektangeln, osv, är specialfall av *prototyper,* dvs de är de mest utpräglade exemplen på i rummet utsträckta varseblivningskategorier. Därför kan de också fungera som referenspunkter för mindre renodlade varseblivningsföreteelser. När flera former som ligger relativt nära sådana prototypfall uppträder tillsammans på en yta skapas en kontrast mellan dessa som driver dem än närmre sina respektive prototyper.
- En analys som vilar på reduktionen av former till prototyper bör också ta hänsyn till sådana egenskaper hos de varseblivna företeelserna som närmar dem till den motsatta prototypen, som sammanför de båda prototyperna, eller som på annat sätt bryter mot de förväntningar som referensen till den ursprungliga prototypen alstrar.
- Precis som prototypen svarar mot det mest sannolika sammanträffandet av egenskaper, är *antitypen* den minst troliga kombinationen: den sammanför egenskaper som vi förväntar oss att finna hos olika, ofta som motsatta uppfattade prototyper. Tvärtemot vad den strukturalistiska semiotiken har hävdat råder här ingen logisk motsägelse, bara ett sammanfall av egenskaper som strider mot våra förväntningar.

4.3.3 Underliggande binaritet: "Flicka med hatt och klocka"

Figur 4.26 "Flicka med hatt och klocka"

I "Les Arènes de Valence" låter sig bilden omedelbart indelas i två fält, visserligen på flera olika sätt, och dessa indelningar kan bekräftas med långa särdragslistor. Något annorlunda är fallet med "Tomaten i flaskan": här är det en figur som skiljer ut sig från en homogen bakgrund och sedan själv sönderfaller i två huvudelement.

Men det finns också bilder för vilka ingen binär (tvåledad) uppdelning förefaller naturlig. Detta tycks vara fallet med den bild vi skall döpa till "Flicka med hatt och klocka" (Figur 4.26)[17]: den mest uppenbara uppdelningen ger oss tre fält (kallade A,B,C i Figur 4.27). Binära kontraster behöver därför inte vara verkningslösa. Eftersom två olika element på samma yta driver varandra mot motsatta prototyper, finns det all anledning att undersöka hur vart och ett av fälten skiljer sig från de två andra tillsammantagna. Det gäller att sätta fält A i motsats till fält B och C, fält B i motsats till fält A och C, osv.



Figur 4.27 Segmentering av "Flicka med hatt och klocka"

1) Bilden låter sig segmenteras (uppdelas) i tre horisontala band, varav det mittersta kan delas vidare i två vertikala delar. Fälten kan korreleras två och två, med hjälp av egenskaper som dominerar egenskapshierarkierna inom respektive fält.

2) Inom varje korrelation kan man sätta ett av fälten i motsats till de bägge andra och därav härleda kontrastiva par som karaktäriserar de olika fälten. Mot bakgrund av dessa olikheter kan man också notera likheter, som kan

a) färgkorrelationen (A vs B+C):

A		B+C
beige	vs	gulbrun (+svart)
ett fåtal, nästan parallella linjer	vs	linjer som bildar vinklar
nästan horisontalt	vs	flera riktningar
ingen vertikalitet	vs	*vertikal i Ba fortsatt i Cb* (hals/klocka)
avvikande detaljer till vänster (i Aa)	vs	avvikande detalj till höger (Bb,Cb)

b) formkorrelationen (A+B vs C):

A+B		C
rundade former	vs	kantiga former
kontinuerlig rörelse uppåt	vs	äkta horisontalitet
riktning uppåt från förskjuten mittaxel	vs	antydd riktning uppåt från vänster till höger
grov spegelsymmetri mellan de respektive nedre kurvorna (särskilt i Ba)	vs	ingen symmetri gentemot andra fält
förbindelse mellan gestalterna i de bägge fälten (huvud+hatt)	vs	*avbrott mellan gestalterna* (huvud/arm)
gemensam vektoralitet nedåt	vs	ingen vektoralitet

c) homogenitetskorrelationen (A+C vs B):

A+C		B
figur når fram till bildgränsen	vs	figur i mitten mot bakgrund
homogent fält	vs	heterogent fält
grund (nära ytan)	vs	relativt djup (längre bak)
dominerande horisontalitet	vs	dominerande vertikalitet
dominerande parallellism (inklusive koncentriska cirklar)	vs	relativ symmetri kring vertikalaxeln; också kring horisontalaxeln med storleksändring (skuldror/ansikte)
skenbart grov textur	vs	skenbart fin textur
detalj placerad på axeln som avviker från fältets egen (klocka och rosett är sneda på vertikalaxeln)	vs	detalj (munnen) har horisontal huvudaxel och återger i mindre storlek och med andra interrelationer former närvarande i fältet som helhet (skuldror+hakkurva)
detaljer i färger liknande dem i fältet som helhet	vs	detalj (munnen) i färg som extremt avviker från fältet som helhet

Figur 4.28 De tre korrelationerna i "Flicka med hatt och klocka"

uppfattas som kontinuiteter mellan fälten (med andra ord, som isotopier i strikt bemärkelse; se 4.2.2). Också sådana kontraster som bara råder mellan två av fälten utan att det tredje deltar kan tagas upp, liksom avvikelserna mellan de två delfälten i mittbandet.

3) Man kan tillskriva fälten egenskaper på grundval av de oppositioner vars poler ligger inom deras respektive områden; deras betydelser kan tolkas med hjälp av psykologiska experimentresultat, i vissa fall kompletterade med egna intuitioner.

4) Slutligen kan de rent visuella betydelserna hos det verbala textblocket beaktas och plastiska och piktorala betydelser kan sammanställas fält för fält.

d) avvikelser från symmetriaxeln Ba/Bb (något till höger om mittlinjen):

Ba		Bb
relativt mörker	vs	relativ ljushet
skarpa gränslinjer	vs	delvis suddiga gränslinjer
äkta vertikal i halva Ba	vs	ingen äkta vertikalitet

e) skillnader A vs B (förutom korrelationerna):

A		B
halvcirklar	vs	halvovaler
cirkelns mittpunkt placerad snett i förhållande till synlig del	vs	cirkelns mittpunkt rak innanför bildfältet
cirkelns mittpunkt något till vänster om mittlinjen	vs	cirkelns mittpunkt något till höger om mittlinjen
alla runda former har sina centra i scenens övre del (delvis utanför bildfältet)	vs	alla runda former har sina centra i den undre delen av scenen (skuldror+överläpp)
horisontal dominans i proportionen horisontalitet/vertikalitet	vs	vertikal dominans i proportionen horisontalitet/vertikalitet hos den centrala figuren (haklinjen)

f) skillnader B vs C (förutom korrelationerna):

B		C
mörkare brun nyans		hudfärg (med undantag av
gulartade nyanser	vs	klockan och armbandet)
svartare delfält		
äkta vertikal till vänster (i Ba)	vs	äkta vertikal (något sned) till höger (i Cb)

e) det språkliga blocket (∂ vs ß = bildfält vs språkfält)]

∂		ß
varierande färgskala	vs	svart-och-vitt (utom varumärket)
mångfald av former	vs	få byggnadselement
kontinuerliga former	vs	diskreta block
varierande huvudaxlar	vs	dominerande horisontal parallellism
ingen omedelbar jämvikt	vs	jämvikt mellan blocken

Figur 4.29 Oppositioner utanför korrelationerna i "Flicka med hatt och klocka"

Här skall vi enbart studera bildens plastiska skikt, närmare bestämt dess uttrycksplan (i Figur 4.28), och vi skall inte försöka gå vidare till en tolkning av motsvarande plastiska innehåll. Exemplet tjänar bara att illustrera möjligheten av binära kontraster i bilder som inte omedelbart sönderfallet i två delar. Men olika avvikelser från de tre grundläggande korrelationerna skall dock noteras, både dem som har att göra med uppdelningen av vissa fält i delfält, och dem som angår kontraster i vilka inte alla tre fälten deltar (i Figur 4.29).

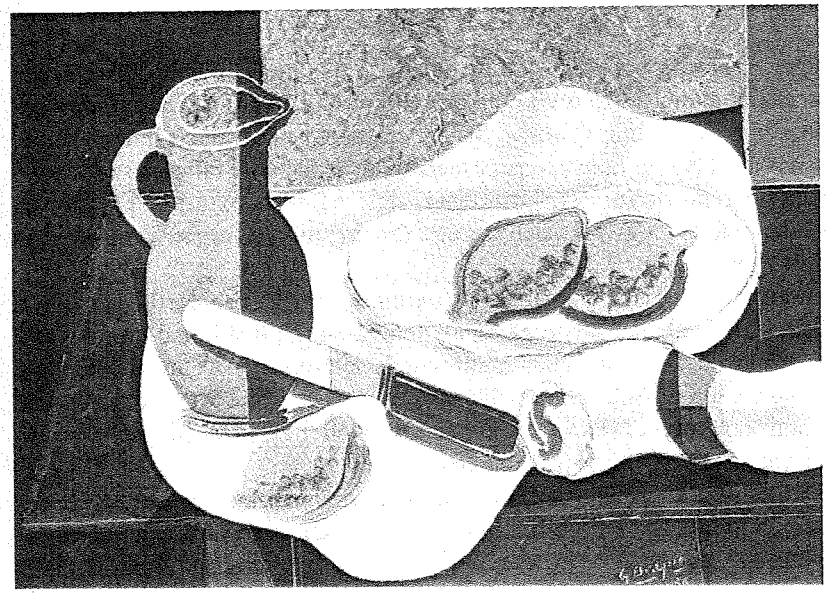
Det som skiljer fält A från fält B och C är främst eller i alla fall mest omedelbart färgerna. Fält A och B har, till skillnad från fält C, formerna gemensamma. Det som fält A och C har gemensamt och som skiljer dem från fält B är mera svårt att beskriva: det är en samling egenskaper som ger de båda förstnämnda fälten en homogenare karaktär än det sistnämnda. I samtliga fall understödjes dessa grundskillnader av en lång serie andra kontraster.

Sammanfattning

- I bilder som inte omedelbart tillåter en indelning på två fält eller två delar av en figur mot en bakgrund kan de binära (tvåledade) kontrasterna istället råda mellan vart och ett av fälten i förhållande till de övriga tillsammantagna.

4.4 Det visuellas vokabulär i Braques "Vita duken"

Analysen av Georges Braques "La nappe blanche" (Figur 4.30) skall föra oss genom en serie bildsemiotiska modeller, från Greimasskolan och Groupe μ till den mera uteslutande varseblivningsbaserade modellen hos Fernande Saint-Martin. Redan den tidigare diskussionen har infört modifikationer i Greimasmodellen grundade på vår kunskap om bilden som varseblivningsobjekt. Fernande Saint-Martin tar emellertid direkt sin utgångspunkt i varseblivningen. De bilder hon analyserar är också vanligtvis (till skillnad från den vi behandlar här) mer eller mindre abstrakta målningar.



Figur 4.30 George Braque, "La nappe blanche"

4.4.1 Binär organisation och normbrott i "Vita duken"

Bilden visar en karaff, en kniv och tre citroner, varav två ligger på ett fat. Alltsammans står på en liten duk, som bara delvis täcker bordsskivan, och en ihoprullad servett ligger vid kanten. Perspektivet på bordsskivan och framför allt på duken är lite egendomligt, och i bakgrunden finns det en del oidentifierbara ytor.

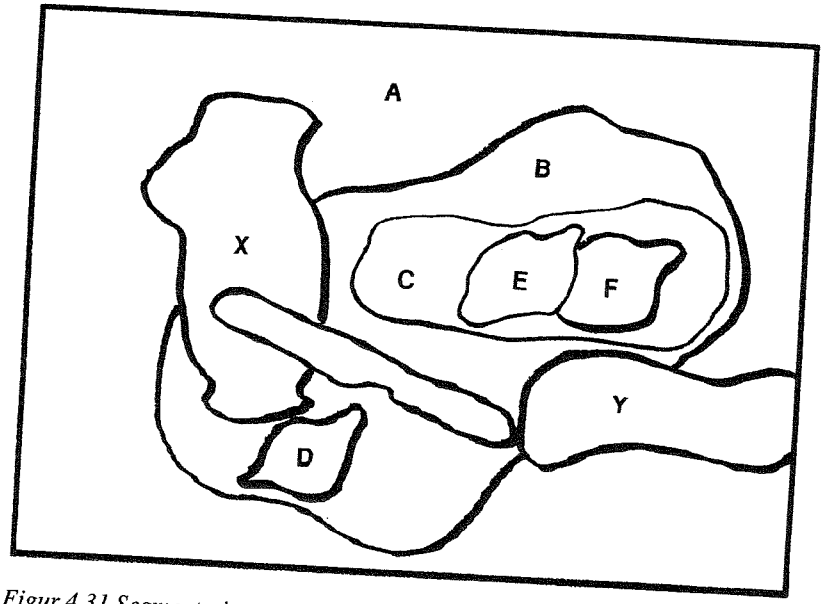
Också detta är ett slags stilleben. Måltidsschemat (eller, om man så vill, syntagmet) manifesteras av kruset (som vi antar vara fyllt) och frukterna. Intressant nog är frukterna, som omisskännligt är citroner, en av de få fruktsorter som, fastän de fysiskt sätt är "ätliga" snarare än "drickbara", inte manifesterar kategorin "något ätligt" i vår och Braques kultur. Snarare är citronerna där som råvaror för tillverkning av citronvatten, dvs lemonad i ordets ursprungliga mening. Och lemonad, särskilt serverad utanför måltiderna, hör samman med heta dagar i varma klimat. Duk och servett antyder att det i verkligheten är frågan om något som skall drickas på platsen, inte bara förberedandet av en måltidsdryck. Vi kan kalla detta en *kontextuell implikation* given i ett visst ideologiskt system, inom vilket citronen ej är utbytbar mot t ex en apelsin (jfr 4.1.1).

Inneslutningarna och gestaltningens brytpunkter

I några av Flochs analyser är ett av de fält som kontrasterna avgränsar inneslutet i det andra. I "Den vita duken" (Figur 4.30) går en sådan binär uppdelning i förstone bra: vi kan skilja ett inneslutet fält från ett inneslutande. Det är också lätt att konstatera att medan det inneslutna fältet nästan enbart innehåller rundade former, ljusa färger och målningstextur, så präglas det inneslutande fältet av raka och kantiga former, mörka färger och inslag av sandtextur (se Figur 4.31–32).

Inneslutandet (l'inclusion) är här tredimensionellt och därför vad Floch (1981a; 1984a) kallar ett omgärdande (entourage), till skillnad från det tvådimensionella, som han kallar en infogning (intercalation). Omgärdandet har Floch delat in i det som är partiellt, inringandet (cerné/cernant), och det som är totalt och som då kan vara koncentriskt eller ej, centralt (central/péripherique) respektive inbegripande (englobé/englobant).

Det omgärdande vi har att göra med här är uppenbarligen totalt (fast den lilla springan längst ner gör att vi nästan bara har inringande) och koncentriskt. Å andra sidan omgärdar fält B i sin tur ett mindre fält C, och det senare fältet, som inte heller är mer än med knapp nöd totalt, är inte heller koncentriskt (man skulle frestas att påstå att det är relativt koncentriskt i horisontal riktning, men ej i vertikal; se Fig. 4.33).



Figur 4.31 Segmentering av "Vita duken"

A	**vs**	**B**
omgärdande	**vs**	**omgärdad**
perifert	vs	centralt
kantigt/rakt	vs	rundat
mörka färger	vs	ljusa färger
viss sandtextur	vs	bara måleritextur

Figur 4.32 Grundläggande särdragsoppositioner i "Vita duken"

B	**vs**	**C**
omgärdande	**vs**	**omgärdad**
horisontalt perifert	vs	horisontalt centralt
vertikalt inbegripande	vs	vertikalt inbegripen
diagonalaxel dominant	vs	horisontalaxel dominant
spegelsymmetri höger upptill relativt vänster nertill	vs	enkel symmetri

Figur 4.33 Sekundära särdragsoppositioner i "Vita duken"

Nu skulle vi behöva gå vidare och undersöka motsatsen mellan fält B och fält D som detta också omgärdar och fält E och F som i sin tur omgärdas av fält C. Hur vi än gör detta så bryter uppenbarligen binariteten samman här: det är inte samma motsättningar mellan fälten A och B och B och C som återkommer mellan fälten C och E, osv, till skillnad från vad som händer i Flochs analyser (t ex Floch 1981a om annonsen för cigarettmärket "News"). Istället blir vi tvungna att, som i analysen av "Flicka med hatt", ta vart och ett av fälten och undersöka i vilka särdrag det skiljer sig från alla de andra fälten tillsammantagna, eller från kombinationer av andra fält, och så gå igenom proceduren för alla tänkbara kombinationer.

Men det finns en del andra problem här. Floch utgår från att de fält och former han observerar är rigida strukturer – men så fungerar inte varseblivningen. Istället har vi närmevärden, gestalter eller prototyper: vi ser både helheten och avvikelserna från denna (jfr 4.3.2). I själva verket observerade vi ovan att fälten B och C bara med knapp nöd var totalt omgärdande men förnekade därför inte att de på en viss nivå kan ses som sådana.

Frågan är också vad man kan göra med elementen X och Y, som egentligen bryter mot själva förutsättningen för att B skall vara omgärdat av A, åtminstone totalt? Hör de över huvud taget till A eller B? Svaret är att de inte hindrar B från att på en högre organisationsnivå uppfattas som innesluten i A och att de hör till både A och B. I själva verket har de egenskaper som gör

dem till förmedlande element. X är t ex huvudsakligen inom B:s område och har rundade former, men det har färger som vi återfinner i A och en rak huvudaxel, vars vertikalitet återfinnes i A-fältets plattor; det innehåller också element av A-fältets sandtextur. Y befinner sig däremot nästan helt inom A-fältet och har en vertikal huvudutsträckning, som också återfinnes, men med mera markerade rakformer, i A-fältet; men det har uteslutande rundade former och mest ljusa färger och en rent målad textur, som B-fältet. Båda dessa element tjänar alltså plastiskt uppenbart som förmedlande mellan de båda huvudfälten (Fig. 4.34).

X	och	Y
huvudsakligen B-inringat	—	huvudsakligen A-inringat
rundade former	—	rundade former
rak, vertikal huvudaxel	—	böljande, horisontal huvudaxel
mörka färger	—	ljusa färger
sandtextur	—	måleritextur

Figur 4.34 Förmedlande särdragsformer i "Vita duken"

Kubismens retorik

Fastän bildretoriken, i Groupe μ:s användning, tjänar enbart att klassificera bilder, skulle man kunna upptäcka ett flertal retoriska figurer i "La nappe blanche" (se 4.2.2). Redan materiellt sett är verket allotopt; dvs, till skillnad från den normala bilden är det gjort av flera slags material (jfr 4.2.1), å ena sidan oblandad målarfärg, och å den andra färg uppblandad med sand, som ger den skrovliga, marmorerade effekt, som vi ovan har beskrivit som "sandtextur". Skillnaden i textur och mönster är uppfattbar redan i en reproduktion (som i Figur 4.30); den kan alltså räknas som en av de plastiska skillnaderna. Piktoralt är bilden däremot generellt sett normal: den är allotop, eftersom den uppvisar differentierade innehållselement, igenkännbara som en bringare, en duk, en kniv, citroner, osv.

Betraktad mer i detalj tycks bilden innehålla bl a en plastisk jämförelse (en åtskild plastisk figur in praesentia): den identiska färgen och texturen hos bringarens vänsterhalva och bakgrunden sammanför dem, trots den skiljaktiga piktorala innebörden. Om djupillusionen skall betraktas som något plastiskt, så framstår de flesta bitarna av duken som plastiska genomträngnanden in praesentia, som något som tvekar mellan tredimensionell framställning och yta.

Man kunde kanske tala om en del piktorala genomträngnanden (förenade piktorala figurer in praesentia) i fråga om några ytor som på en gång innehåller särdrag för ett vanligt igenkännbart föremål och för ett annat som svårligen låter sig identifieras: duken som också framstår som någon egendomligt svävande, i kanterna upplyft företeelse; servetten som har något korvartat över sig, osv. På samma sätt kunde man uppfatta det högra, övre hörnet, där bordets piktorala interpretation går förlorad, som ett exempel på en piktoral trop (en förenad piktoral figur in absentia).

De flesta av dessa figurer uppfattas dock vid en närmare analys bättre som plastiskt-piktorala. Det är en piktoral redundans som gör att vi kan fylla ut vad som fattas i framställningen av bordet: vi har alltså egentligen en plastisk trop i det piktorala. Piktoral redundans tycks också rättfärdiga dukens och knivens egendomliga perspektiv, bringarens platthet och fältdelning, servettens korvform, osv. Likheten i textur hos bringaren och bakgrundsplattan kan tolkas som en piktoral jämförelse i det plastiska.

Dessa iakttagelser skulle kunna ges en allmän formulering. Tittar vi längst ner på tavlan, framför allt längst ner till höger, kan vi uppfatta fragmentet av bordsskivan där som helt traditionellt perspektiviskt; det mesta av vad som ligger över och till vänster om detta bryter mot denna allmänna norm genom att antyda andra rumsliga förhållanden än dem som normalt skulle förväntas; och ytan längst upp till höger bryter mot den lokalt etablerade normen som resulterade ur det första normbrottet genom att inte längre illudera tredimensionellt djup.

Sammanfattning

- Binära oppositioner kan råda mellan fält varav det ena är inneslutet i det andra. Man kan skilja flera varianter av sådana inneslutningar. De måste dock uppfattas som Gestalter, närmevärden till visuella prototyper som de inte realiserar fullt ut.
- Från en iakttagelse av ett flertal lokala, retoriska figurer, i Groupe μ:s mening, kan man gå vidare till beskrivningen av en bild som en helhet av varandra följande normavvikelser.

4.4.2 Bilden som varseblivningsuppgift

Om binaritetsprincipen inte fungerar universellt, kunde man tänka sig att istället införa andra begränsningar: t ex angående vilket slags visuella former som är relevanta. Vi kunde jämföra detta med Hjelmslevs önskan att reducera öppna klasser till begränsade sådana. Floch formulerar aldrig klart denna avsikt, men han har en förkärlek för att reducera alla möjliga oppositionspar på en abstraktare nivå till motsatsen mellan kontinuitet och diskontinuitet. Olyckligtvis är kriterierna för hans reduktioner outgrundliga.

Antag att det verkligen finns vissa elementära plastiska egenskaper som vi kan förvänta oss skall återkomma i bilder. Dessa skulle exempelvis kunna vara de topologiska relationerna, som vi vet är grundläggande för barnets första upplevelse av rummet. Eller det kunde vara, i en eller annan specificerad mening, gestaltpsykologins elementära gestalter. Fernande Saint-Martin har har utvecklat båda dessa uppslag.[18]

För Saint-Martin är bilden ett varseblivningsobjekt, men inte vilket varseblivningsobjekt som helst: bilden (eller i alla fall konstbilden som hon närmast tänker på) är ett föremål som har framställts enbart för att varseblivas. Den ställer oss därför inför en uppgift: det gäller att gå bortom det rutinmässiga vardagsseendet för att med upprepade fixeringar uppnå en fullständig och fullödig varseblivning.

Bildens segmentering

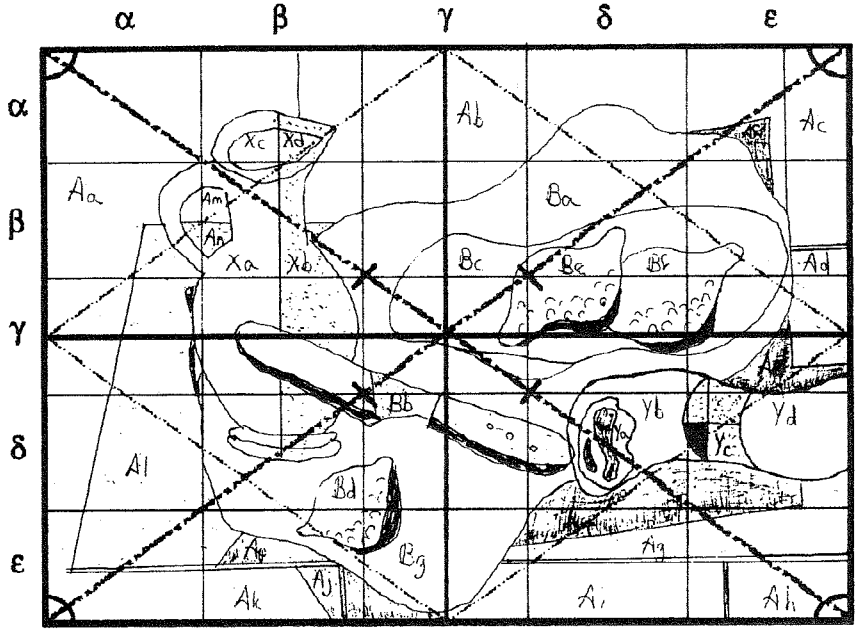
Saint-Martin (1986;1987b; jfr Carani 1986a,b, 1988) börjar med att uppdela bilden i en rad "stora regioner", som sedan eventuellt kan delas vidare i underregioner. Dessutom indelas bilden godtyckligt i ett rutnät med 25 rutor. För var och en av regionerna undersökes sedan dess storlek (hur många rutor i nätet den upptar), dess färgvariationer (i termer av rutor), dess texturer, de elementära formerna och deras gränser (inklusive figur/grund), vektoraliteten (orienteringen) och inplaceringen i planet (som innefattar när- resp. fjärrsyn, synvinkel och perspektivtyp). Dessutom studeras vad Saint-Martin kallar bildens "syntax" (dess kombinationsregler; jfr 1.1.3): Gestaltrelationerna och de topologiska relationerna mellan delarna.

Hur uppdelningen i regioner går till förblir oklart. Saint-Martins tycks mena att den kan ske subjektivt och vara olika för olika forskare (men hur man då skall kunna enas om de "syntaktiska" relationerna är obegripligt). Här kan vi behålla den grundläggande uppdelning som var utgångspunkten vid den binära analysen (i 4.4.1): A blir region A, B region B (där C, D, E,

F blir underregionerna Bc, Bd, Bd, Bf, tillsammans med andra underregioner), osv. Rutnätet har införts på Figur 4.35. Tillämpat på enbart huvudregionerna A och B ger undersökningen av regionernas utbredning ett resultat som här återges i tabellform (Figur 4.36)

Det vill säga, region A upptar här något större del av helheten än region B. Vi kan sedan fortsätta på samma sätt med de övriga regionerna och underregionerna. Och vad gäller andelen olika färger och nyanser är förfarandet liknande. I det här fallet blir resultatet att den vita färgen upptar flest rutor (ingen helt men flera till stor del), följd av olika bruna nyanser. De två förekommande texturerna, måleritexturen och sandtexturen har olika utbredning: den senare upptar nästan helt fyra rutor och delar av sju andra. Ett finmaskigare nät skulle behövas för att bättre redogöra för såväl regionernas som färgernas och texturernas relativa dominans.

Gränslinjerna i bilden är genomgående distinkta, utom på ett ställe vid region Yb:s gräns mot region Ba uppe till vänster. Linjerna framstår som gränser mellan olikfärgade ytor, utom i några fall där en konturlinje förekommer: mellan underregion Ba och Bc, och vid delar av gränserna mellan Bc å ena sidan och Be och Bf å den andra, liksom mellan Bd och Bg, och



Figur 4.35 Segmentering av "Vita duken" efter Saint-Martins modell

	helt	till stor del	bråkdelar
A	αα, αγ, αε	αβ, αγ, βα, ββ, βε, γα, γε, δα, εα, εβ, εγ, εδ, εε	δδ, δε
Antal	3	13	2
B	γγ, ψδ, δ	αδ, βα, ββ, βγ, βε γα, γδ, δβ, δδ, εβ, εγ	γβ, δα, εδ
Antal	3	11	3

Figur 4.36 Stora regioner i "Vita duken", fördelade efter relativ utsträckning inom rutnätet.

Yb och Bc. Dubbla konturlinjer skiljer Xa och Xc, Xb och Xd, liksom Ag å ena sidan och Ai och Ah å den andra, samt nedre gränsen för Al och Ap å den ena sidan och Aa:s nedre del å den andra. Fortsätter vi analysen ner till delar av underregionerna, förekommer det avsnitt av underregionerna Bd, Be, Bf (citronerna), som gradvis övergår i andra, olikfärgade avsnitt.

Ingen av regionerna eller underregionerna kommer särskilt nära någon "god form" (svarande mot våra prototypiska former, gestalter): bara de perifert placerade Ac, Ad och Ah är nästintill rektanglar, och de små fälten Ak, Aj, Ao och Ap bildar triangelformer. Också Af kan ses som en triangel med en sida rundad. Bc, Be, Bf, Bd och Ya är något slags ovaler. Al är en ännu mer deformerad triangel eller snarare en fyrsiding med två prominenta triangelsidor. Övriga låter sig knappast hänföras till några goda former. Något slags regelbundenheter förekommer dock i region X som helhet (kvasisymmetri runt den vertikala axeln) och i region B, där högerändan upptill speglar vänsterändan nedtill.

De tydligaste vektorerna (riktningsangivelserna) i bilden är dels region X:s vertikala mittaxel (förlängd av gränserna mellan Aa och Ab, Aa och Ak samt Aj och Ai) och dels region Y:s mera böljande horisontalaxel. Till detta kommer Bb:s linje från höger något upptill mot vänster längre ner. Den kunde möjligen uppfattas som en förlängning av Y, som ju redan förut skiftar riktning i vertikalplanet. Man kunde också urskilja en vektor som följer gränsen för underregionena Ac och Ad.

De vita ytorna tycks sväva framför de övriga. Det största avståndet upplevs utan tvekan i region Aa. Här ligger en del av den plastiska bakgrunden

för bildens illusionsstörande spel. Region X, som, förmodligen av piktorala skäl, tycks uppträda framom region B, dras till det djupare liggande planet av sin färg- och texturlikhet med bakgrunden. Medan X alltså oscillerar mellan djup och yta, tycks Y definitiv ligga närmast betraktaren.

Det topologiska rummet

Topologin är den del av matematiken som sysslar med elementära rumsliga förhållanden som närhet, inneslutande, o dyl. De topologiska förhållandena är sådana som inte förändras i en teckning gjord på ett gummistycke när detta drages ut eller tryckes ihop. Piaget har visat att de topologiska relationerna präglar barnets första varseblivning av rummet. Det är i alla fall dessa de först lär sig behärska i testsituationer, bland annat också att överföra till teckningar (jfr också Saint-Martin 1980).[19] Av de topologiska relationerna uppträder inneslutningarna också i Flochs ovannämnda taxonomi (jfr Fig. 4.37), och aspekter av grannskapsrelationer finns redan i indexbegreppet. Den tidigare analysen av inneslutningarna (i 4.1) bör alltså förbli giltig, men den behöver kompletteras.

Saint-Martin är i detta avseende utförligare: utom en serie olika inneslutningstyper urskiljer hon partiella och fullständiga grannskapsrelationer, åtskillnader, följdrelationer, och länkar i det illusionära djupet – tillämpade på bildens alla regioner och underregioner (jfr Saint-Martin 1987a).

Grannskapsrelationer kan vara ytterst minimala, som mellan Ac och Ba. I andra fall kan ytornas gränser följas åt länge, som mellan Aa och A1. Särdeles intressant visar det sig att skilja grannskap på ytan och grannskap i det

Inneslutande (enligt Floch)	**Topologi (Piaget/Saint-Martin)**
	grannskap/åtskillnad
på två sidor: elementet är "infogat"	*omslutning i en dimension*
på tre sidor: elementet är "omgärdat"	*omslutning i två dimensioner*
	omslutning i tre dimensioner (inpassning)
partiellt omgärdande: elementet är "inringat"	
totalt icke-koncentriskt omgärdande: elementet är "centralt"	
totalt koncentriskt omgärdande: elementet är "inbegripet"	
	ordning
	kontinuitet

Figur 4.37 Flochs särdrag jämförda med topologins relationer

illusionära djupet: dessa är mycket olika för regionen X, som vi noterade tidigare. I vårt fall för oss emellertid denna frågeställning tillbaka till bildens retorik, på en mera specifik och precis nivå, för det är uppenbart att det i "Den vita duken" dels finns ett illusionärt djup, som vi verkligen varseblir i bilden, och dels ett förväntat illusionärt djup, som uppkommer ur våra tolkningsschemata för bord, dukar, väggar, osv. Rent ytplastiskt befinner sig den vita regionen som vi har kallat Ba i omedelbart grannskap med den plattliknande regionen Ab; det piktorala förväntningsschemat gör att vi, på ett plan, ser in en total åtskillnad mellan dem; men djupplastiskt tycks Ba:s överflik i själva verket sväva på något avstånd framför Ab.

Ordningsrelationer finns också i bilden, tydligast väl i upprepningen av elementen Be och Bf och, med platsförskjutning, också Bd. Det finns vidare exempel på mera komplexa ordningstyper: omvändningen, mellan element Yb och Yd och i de olika underregionerna av Yc inbördes; och symmetri mellan delar av Xa och Xb, och mellan höger översida och vänster nedersida av regionen B. Någon kontinuitet uppträder däremot inte, utom såsom färgernas fortsatta utbredning inom varje särskilt fält.

Jakten på den goda formen

Gestaltrelationer har att göra med skillnaden mellan figur och grund, närhet i de tre dimensionerna, likhet mellan regionerna, slutenhet eller öppenhet, goda kurvor, riktningslikhet, m m. Saint-Martin nöjer sig inte med att identifiera sådana effekter. Tvärtom menar hon att det är i den spänning som uppstår ur det ofta åtminstone delvis frustrerade sökandet efter den "goda formen" och andra gestalteffekter som bildens betydelser uppstår.

Här kan vi genast konstatera att region B framstår som figur mot grunden A. Till figuren hör också utskotten X och Y. Grunden är dock inte helt homogen och odifferentierad. I själva verket låter sig området kring Aa och Al lättast reduceras till grund (som försvinner i djupet). Det är svårare att reducera områdena till höger och nedtill (inte bara de piktoralt tolkbara elementen) till grunden, och också Ab bjuder ett visst motstånd. Vi kan alltså tala om en central figurregion, men riktigt vad som hör till grunden förblir mera osäkert.

Försöken att upptäcka "goda former" verkar här dömda att misslyckas, utom för några perifera partier. Vi får alltså inte den spänning mellan en som god uppfattad form och avvikelserna från denna "godhet" som Saint-Martin ofta finner (och som vi har funnit i analysen av "Tomaten i flaskan"). Vi kan möjligen tala om de "goda kurvorna" i gränslinjerna för X, Y, och B med dess underregioner.

Likheterna är påtagliga mellan Be, Bf och Bd. I enskilda egenskaper finns det många andra likheter, mest mellan Ab och Xa, och mellan många av underregionerna i A.

Insättningen i grundplanet

Alla bildytans figurer måste ses i sitt förhållande till *grundplanet,* dvs i sin position på den totala yta som bilden, som föremål betraktad, utgör.[20] Detta är en tanke som Saint-Martin (1987a) övertar men modifierar från Kandinskys spekulationer. Utifrån en gestaltpsykologisk synpunkt ser Saint-Martin grundplanet som en yta genomströmmad av motsatta energiladdningar. Energin utgår från de fyra hörnen. Den skapar först de två *diagonalerna:* den *harmoniska,* som börjar nere till vänster och når upp till höger; och den *disharmoniska,* som tar sin utgångspunkt nere till höger och slutar uppe till vänster. I båda fallen delar diagonalerna grundplanet i två trianglar, en undre och en övre, som var och en kan upplösas i två mindre trianglar och en kvadrat. Under den harmoniska diagonalen befinner sig två trianglar i sin prototypiska position (stående på sin bas), vilket ger detta parti en större stabilitet än motsvarande överparti.

En andra uppdelning av grundplanet ges av *horisontalaxeln* och *vertikalaxeln,* som möts mitt i bilden. *Korset* kring mittpunkten kan utvidgas till en *romb.* En annan form som uppträder på grund av bildens tingkaraktär är *gränserna* mot det som är utanför bilden. Beroende på bildytans karaktär kan dessa gränser, precis som alla de andra geometriska formerna som bildens grundplan innehåller, betonas eller undertryckas.

De fyra hörnen i "La nappe blanche" verkar inte särskilt markerade. I någon mån motsäges detta av de högra hörnen. Uppe till höger omgives hörnet av ett speciellt fält (Ac) med en färg som inte återkommer någonstans i bilden och som med sin regelbundna form bildar parallella linjer till hörnets båda gränslinjer. Det nedre hörnet (Ah) är mindre påtagligt, eftersom det har samma färg som de omgivande fälten och bara åtskiljes från dem av några konturlinjer.

Av de två triangeldelningarna verkar den som baserar sig på den harmoniska diagonalen mest meningsfull. Det stabilare partiet, det som har den klaraste perspektiviska organisationen och som mest uppenbart hör hemma i den verkliga världen, befinner sig inom den av de båda harmoniska trianglarna som är prototypiskt orienterad. Längs dess bas går axeln inom regionen Y. Enbart den övre av de små trianglarna inom den prototypiska harmoniska triangeln bryter mot denna karaktäristik: det är i själva verket i dess högerkant som illusionsskapandet helt upphör. Den omvända harmoniska

triangeln bjuder på olika illusionsbrytande effekter. Det är dess kortsida som accentueras av axeln som går genom region X.

Samma kortsida accentuerar regionen X i den första disharmoniska triangeln, men här stödjes uppdelningen också av element Bb, som i någon mån följer triangeln långa, sneda sida. Ingenting tycks däremot betona den andra av de båda disharmoniska trianglarna. Kompositionens mittpunkt är en blind fläck. Också den grundläggande vertikalaxeln saknar vidare stöd. Den har en parallell i bildens vänstra del, i gränslinjen mellan regionerna Xa och Xb; kanske kan man uppfatta detta så att bildens vertikala tyngdpunkt förskjutes till bildytans vänstra halva. Det finnes dock en, om också svag, motvikt i vertikalen längs med Ac:s och Ad:s vänstersida. Horisontalaxeln är mera betonad. I själva dess utsträckning ligger huvudaxeln inom regionen Bc. Mera explicit betonas axeln på flerfaldigt sätt i det fält som ligger nedanför den: i axeln genom regionen Y, i gränsen mellan Ag och Ah-Ai och i nedre gränsen mellan A1-Ap och Aa. Ett visst stöd har horisontalaxeln också i det övre fältet, genom gränsen mellan Ac och Ad, Ao och Ab, samt Am och An.

Inom grundplanets romb faller huvuddelen av figuren. Dock skjuter några element över på rombens alla sidor: upptill till höger och nedtill till vänster de kvasi-symmetriska extremerna av regionen B; nedtill till höger regionen Y (som därifrån når kontakt med bildytans slut) och upptill till vänster regionen X (på behörigt avstånd från bildgränsen). Av bildytans gränser betonas framför allt den nedre, genom den gränslinje som går mellan Ag och Ah-Ai och mellan nederdelarna av A1-Ap och Aa. Dessutom lägges en viss tonvikt vid högersidan, på grund av vertikalen längs med Ac:s och Ad:s vänstersida.

Sammanfattningsvis tycks bildens centrala, stabila del ligga nedtill till höger. Dess huvudsakliga vektor, regionen Y, är t o m förankrad i bildens gränslinje. Horisontalen är mer betonad än vertikalen. Den enda tydliga vertikalen, som går rakt genom regionen X, befinner sig däremot ute i bildens osäkra, mindre detaljrika del. Den är också den vad djupet angår mest instabila faktorn.

Sammanfattning

- För Saint-Martin är bilden ett varseblivningsobjekt, men ett privilegierat sådant: den är ett objekt som fordrar en speciellt uppmärksam varseblivning. Gestaltrelationerna och de topologiska relationerna framstår som särdeles väsentliga för en sådan fullödig varseblivning av bilden.

- Bilden delas i regioner och var och en av regionerna undersökes sedan med avseende på dess storlek, dess färgvariationer, dess texturer, dess elementära former, formernas gränser, vektoraliteten och inplaceringen i planet. Dessutom studeras vad Saint-Martins kallar bildens "syntax", som omfattar Gestaltrelationerna och de topologiska relationerna mellan regionerna.
- De topologiska relationerna är grannskap, åtskillnad, omslutning i olika dimensioner, ordning och kontinuitet. Flochs omslutningsrelationer och många av indexikaliteterna återfinnes här, men flera andra aspekter tillkommer. Skillnaden mellan grannskap på ytan och i det illusionära djupet verkar viktig för bildseendet.
- Försöken att upptäcka en "god form" är betydelseskapande, inte bara när de lyckas, utan också när en spänning uppstår till de verkligen varseblivna "dåliga formerna".
- Grundplanet definieras av de fyra hörnen. Från dessa utgår de två *diagonalerna:* den *harmoniska,* som börjar nere till vänster och når upp till höger; och den *disharmoniska,* som tar sin utgångspunkt nere till höger och slutar uppe till vänster. Härav följer två uppdelningar av bildytan som båda bildar två trianglar, var och en vidare analyserbar i två trianglar och en kvadrat. Horisontalaxeln och vertikalaxeln möts mitt i bilden och skapar ett kors. Kring detta kan en romb skapas. Dessa kraftlinjer, liksom bildytans sidor, blir viktiga när en särskild komposition betonar dem eller undertrycker dem.

5 Fenomenen i den visuella världen

Bilderna är av många slag: vi använder inte ett vykort på samma sätt som en affisch, ett fotografi bjuder på andra upplevelser än en serieteckning, och vi förväntar oss inte detsamma av en reklambild som av ett konstverk. För semiotiken kan det inte räcka att visa hur bilder skiljer sig från andra tecken: den måste också studera de mera generella sätt på vilka tecken som är bilder kan skilja sig åt (se 5.1).

Bilder är bara en, om också viktig, typ av visuella betydelser i den samtida världen. All studie av varseblivning har att göra med visuella betydelser. Arkitektur och film förmedlar en stor del av den visuella innebörd som vi numera utsätts för eller mer eller mindre frivilligt uppsöker. Arkitekturen och filmen är också några av de mest undersökta studieobjekten inom semiotiken. Också utan att gå alltför djupt in på dessa omfattande undersökningsområden för visuella betydelser andra än bilder måste vi säga något om hur bilderna och dessa andra betydelser skiljer sig åt (se 5.2).

5.1 Bildens konstruktionsarter, funktioner och kanaler

Av den mångfald tecken som är bildtecken är vissa socialt väsentliga, andra estetiskt mera centrala, osv. En del av orsakerna till detta ligger i den underkategori av bildtecken till vilka de hör. En tänkbar indelning av bildtecknen utgår från fyra slags bildkategorier, indelade efter

- *konstruktionsprinciper*, de sätt på vilket bildtecknet är uppbyggt, t ex det som är relevant i uttrycket i relation till vad som är relevant i innehållet, vilket bl a skiljer fotografiet från målningen;

- socialt *avsedda effekter* eller *funktioner*, med andra ord, de effekter som något socialt förväntas ha, t ex att reklamen tänkes sälja varor, satiren gör någon till åtlöje, etc;
- sociala *cirkulationskanaler*, alltså de kanaler i vilka bilderna cirkulerar i samhället, dvs når sin tänkte mottagare, vilket gör affischen till något skilt från tidningsbilden eller vykortet till något annat än postern;
- *plastiska organisationsformer* som t ex skiljer en bild uppbyggd på ett fåtal, elementära och fullständiga gestalter från en annan bild som består av många små fält, vars linjer hela tiden avbryts av bildkanterna. Till skillnad från de tidigare kategoriseringsarterna har dessa inga namn i vardagsspråket, men de framträder genom sin tillgänglighet för olika analysmodeller (jfr kapitel 4).

Barthes Panzanianalys (se Figur 4.1) sysslar med ett fotografi (en konstruktionsprincip), som fungerar som reklambild (socialt avsedd effekt) och som uppträder som en tidskriftsannons (en cirkulationskanal). Plastiskt sett ligger bilden någonstans mellan de poler vi beskrev ovan, dock närmre den senare extremen. Den utmärkes vidare av att vara en mycket speciell blandform av verbalspråkligt och bildmässigt, som är typisk för det senaste knappa hundratalet år av det västerländska samhället. Och om vi skulle vilja försöka generalisera några slutsatser (om man kan tala om sådana) i Barthes analys, så står vi inför problemet att fastställa om de är generaliserbara till fotografier (en konstruktionsprincip), till reklambilder (avsedd effekt), till tidskriftsbilder (en cirkulationskanal), till bilder med denna specifika variant av gestaltning, till bilder integrerade med språk och/eller till bilder i allmänhet.

Utan tvivel är felet inte bara Barthes: vissa kombinationer av konstruktionsarter, sociala funktioner och cirkulationskanaler tenderar över huvud taget att uppträda tillsammans i vårt samhälle. Vykort är i regel fotografier eller teckningar, inte t ex oljemålningar; de kan ibland ha en karikerande funktion men har oftast en mera svårbeskrivbar sådan. Ett företag kan emellertid reproducera en tavla av Carl Larsson i form av ett vykort och använda det som reklam. Den ursprungliga konstruktionsarten, målningen, har därmed övergått i offsettryck från fotografi. Den vagt karaktäriserade bildfunktionen konstbild har blivit till den betydligt explicitare kategorin reklambild (men den fungerar som reklambild just i sin egenskap av konstbild). Cirkulationsarten har blivit vykortets istället för den som förväntas hos en konstbild eller dess reproduktion.

Med få undantag har bildsemiotiken hittills haft föga att säga om bildtecknets olika kategorier. Framställningen kommer i det följande att gå

relativt utförligt in på de bildkategorier vi vet något om; och ignorera dem som forskningen hittills knappast berört.

5.1.1 Konstruktionsarter i bilder

Alla bilder är, som vi har sett (i 3.1 och 3.3.1), ikoniska tecken. Det betyder att det "ting" som fungerar som uttryck i bilden måste ha en eller flera egenskaper gemensamma med det "ting" som är dess innehåll och att de har dessa egenskaper oberoende av teckenrelationen. I alla händelser förefaller det mera säkerställt i bilders fall än i fråga om andra ikoner att likhetsupplevelsen föregår teckenrelationen. Likhet är dock, som tidigare framhölls, en överensstämmelse mot bakgrund av en fundamental skiljaktighet. Samtidigt är det också karaktäristiskt för bilden att den ger en illusion av att "se in" innehållet i uttrycket, och att helhetens betydelser fördelas bit för bit över uttryckets olika delar (jfr kapitel 3).

Frågan uppstår då om olika bildarter skiljer sig åt i det sätt på vilket uttryck och innehåll uppvisar gemensamma egenskaper, om egenskaperna på olika sätt uppkommer oberoende av varandra i bildarterna, om det sätt på vilka uttryck och innehåll förblir skiljaktiga är annorlunda, om helhets- och delbetydelser distribueras olikartat över uttrycket, osv. En del av dessa frågor har bildsemiotiker försökt besvara för fotografiets del.

Exempel på en konstruktionsart: fotografiet

Semiotisk forskning om fotografiet har i själva verket ofta förnekat att det skulle vara ett ikoniskt tecken. Man kan, med Philippe Dubois (1983:20ff), indela fotosemiotiken i tre faser, under vilka man successivt försökte reducera fotografiet först till en ikon, sedan till en symbol (i Peirces mening) och slutligen till ett index (se 3.1). Den första fasen svarar mot den naiva, vardagliga inställningen och representeras inom semiotiken framför allt av Barthes: enligt denna tanke liknar fotografiet, mer än några andra ikoniska tecken, det som det föreställer. Den andra fasen inleds med den radikala semiotiska kulturkritiken under 60- och 70-talet: det gäller att visa att bilden, och då i synnerhet fotografiet, är ett konventionellt tecken, som bara kan tolkas av den som har tillgång till en kod. Det återstod för 80-talet att upptäcka, att den fotografiska bilden i någon mening uppstod som ett avtryck på den fotografiska plåten av det den föreställde, med andra ord, som ett index (jfr 3.3.2).

Ingenting säger att ett tecken som är ikoniskt inte också kan vara indexikaliskt och/eller konventionellt. I alla fall måste Peirce själv ha menat detta, för han hävdade att fotografier är såväl ikoner som index: de är nämligen i vissa avseenden alldeles lika det de avbildar; och de är fysiskt nödsakade att punkt för punkt svara mot referenten. Visserligen kunde man tycka att just ikon och index måste utesluta varandra: de gemensamma egenskaperna hos den förras båda relata skall ju vara oberoende, medan de i den senare står i förbindelse. I avtryckets fall orsakas t o m det ena realatumet av det andra. Men två av en teckenrelation förenade föremål kan vara index och ikon med avseende på *olika* av sina egenskaper.

Barthes (1964a:34f) var i sin Panzanianalys (jfr avsnitt 4.1) beredd att följa ikonicitetskritiken vad teckningen beträffar. Återgivningen av föremål i teckningen är, enligt Barthes, beroende av historiskt variabla och systematiska transformationsregler. Innan föremålet kan återges i teckningen måste ett urval göras bland dess mångfald av egenskaper. Och man måste lära sig behärska dessa transformationsregler. Så är det inte med fotografiet, menar Barthes: det använder ingen kod, inga diskontinuerliga tecken, inga transformationsregler. Det är ett budskap utan kod, och förhållandet mellan uttryck och innehåll är kvasi-tautologt.

Det finns alltså, enligt Barthes, en uppsättning regler för att överföra varseblivningserfarenheten i märken gjorda med penna el dyl på ett papper; och dessa regler förutsätter en viss segmentering av den varseblivna världen, som tar upp vissa (typer av) särdrag och utesluter andra, och betonar några egenskaper till de övrigas nackdel; och detta sker under givna historiska omständigheter, som påverkar vad som betonas och vad som uteslutes. Inget av detta är fallet med fotot, om vi får tro Barthes.

Eco avsåg uppenbarligen att hans allmänna ikonicitetskritik skulle gälla för fotografiet också (se 2.1). Men det var René Lindekens (1971:86ff; 1976, 1979) som tog sig före att driva igenom tesen om bilders konventionalitet där den verkade som minst övertygande, i fallet med fotografiet. Uttryck och innehåll var ingalunda tautologa, hävdade han: med extremt låg eller hög kontrast kunde vad som i verkligheten var ett flertal föremål eller personer på bilden uppträda som en enda form. Fotografiet hade dubbel artikulation, precis som verbalspråket, med sina betydelseskiljande särdrag och betydelsebärande tecken. Och särdragen var, precis som i verbalspråket, organiserade längs binära dimensioner. Speciellt rådde det i fotografiet en motsättning mellan draget "nyanserad" och draget "kontrasterad". Detta innebar att den mest sanningsenliga återgivningen av verklighetens konturer och detaljer inte kunde åstadkommas i fotot samtidigt som den korrekta kontrasten. Ett fotografi som i det ena avseendet

svarade mot sitt motiv kunde inte vara verklighetstroget i det andra avseendet.

Genom att variera kontrasten hos ett enkelt uppbyggt fotografi, som enbast avbildade ett öga, ville Lindekens bevisa att det fotografiska tecknet kunde förändra betydelse, även om referenten förblev en och samma. Oberoende av Lindekens undersökte också Espe (1983a,b) experimentellt hur den betydelse hans försökspersoner tilldelade ett och samma fotografi förändrades med olika grader av kontrast.

Fotografiet är lika lite dubbelt artikulerat som någon annan bild (jfr 3.2.3). Inte heller är dimensionen mellan kontrasterat och nyanserat av samma slag som lingvistikens oppositioner. Ett fonem måste antingen vara tonande eller tonlöst, men ett fotografi – och varje enskild punkt på fotografiet – måste vara nyanserat i någon mån och kontrasterat i en annan. Det är bara dimensionens extrema poler som utesluter varandra. Icke desto mindre visar Lindekens argument att fotot inte, som Barthes tycks mena, är identiskt med verkligheten.

I själva verket kan fotografiets konventionalitet beskrivas mera utförligt. Det måste finnas några transformationsregler om den verkliga, tredimensionella världen skall kunna överföras till filmens platta yta. Visserligen behöver dessa inte vara medvetna för fotografen; om också historiskt uppkomna, så är de numera (till en del) inbyggda i kameran. Varseblivningserfarenheten förändras emellertid på mångfaldigt sätt av denna överföring. En del av dessa förändringar, såsom uteslutandet av den tredje dimensionen, av rörelsen och av icke-visuella stimuli, avgränsningen av rummet innanför en ram, färgernas och valörernas förvrängning och storleksförändringen, gäller i någon mån för alla bilder. Den enögda, orörliga blicken och den resulterande perspektivprojektionen har fotot gemensamt med många, om också inte alla andra konstruktionsarter (jfr Gubern 1974:50, 1987b:156ff och Ramírez 1981:158ff; Sonesson 1988a:39ff).

Kornigheten i uttrycket (som vanligen är osynlig och alltså irrelevant) och det faktum att perspektivprojektionen och avgränsningen i rummet beror på en för hela bilden giltig formel är unika överföringsregler för fotografiet. Det sista visar på ett avseende i vilket Barthes trots allt inte hade så fel: förändringar mellan fotografiet och verkligheten beror av *globala avgöranden,* giltiga för hela bilden, inte av lokala beslut tagna för varje punkt på bilden, som i teckningens fall.[1]

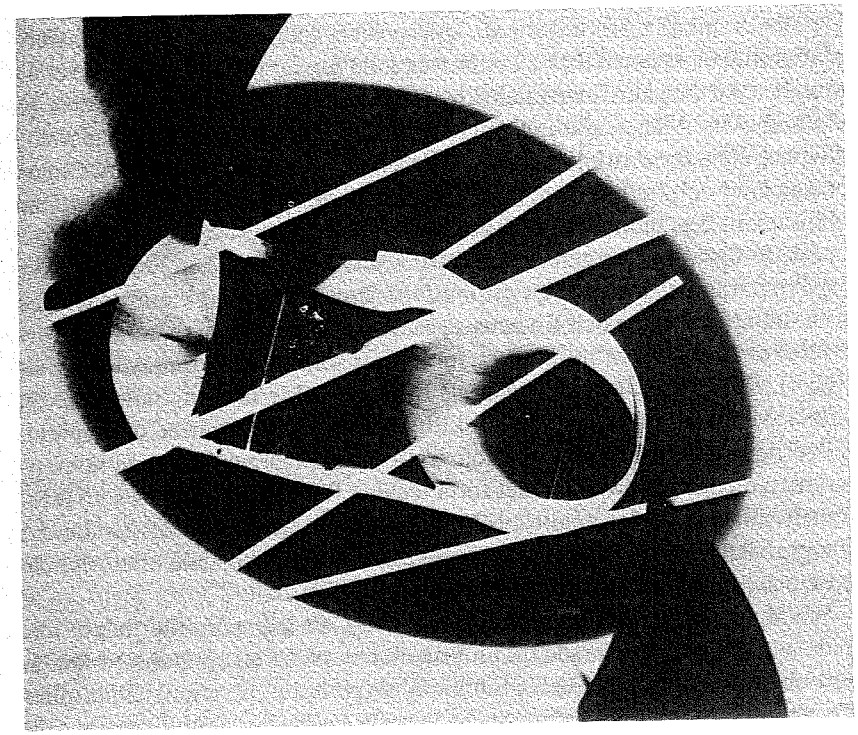
Inget av detta betyder att fotografiet är ett konventionellt tecken, i den mening ett språkligt tecken är det (jfr 1.1.3 och 3.2.1). För fotografiet, precis som andra bilder, framstår som likt det som det avbildar. I två avseenden är fotografiet konventionellt: genom att göra ett urval av varsebliv-

ningsvärlden (bara den visuella delen, bara en begränsad valörskala, osv) och genom att återge denna under de förutsättningar som sätts upp av dess uttryckssubstans (filmen, linsen, etc). Men det fotografiska uttrycket är, som Vanlier, Dubois och Schaeffer skall insistera, ett *avtryck*. Med andra ord: det är ett index grundat på kontiguitet (jfr 3.3.2), men av ett särskilt slag: ett index vars *referent vid något tidigare tillfälle har kommit i direkt beröring* ("ljusberöring", som vi skall se) *med det som senare blir tecknets uttryck och sedan har frigjort sig från det men lämnat efter sig ett synbart märke på underlaget*. Det är ett index jämförbart med fotsteget och fingeravtrycket.

Henri Vanlier (1983) avfärdar Peirces indexbegrepp i en fotnot; för honom är det väsentliga att fotografiet är ett avtryck, något som fysiskt orsakas av det som det avbildar. Men han gör genast själv en inskränkning: direkt är fotot ett avtryck av fotonerna (ljuspartiklarna) och bara över deras förmedling av föremålet. Längre fram ignorerar han själv denna viktiga skillnad. Ändå innebär den att fotografiet inte är ett avtryck av det som den är en bild av. För vi skulle aldrig uppfatta fotot som en bild av fotonerna.

Ett fotsteg är ett avtryck av en fot. Men det är ett index för mycket mera än foten, t ex också för markens konsistens. Samma fot lämnar nämligen olika avtryck på olika underlag. På samma sätt är fotografiet också ett index för filmen. Men det faktum att det fotografiska avtrycket förmedlas av fotoner betyder att det blir index för så mycket mer än föremålet: för linsen och kameran i allmänhet, för ljusförhållandena, och för andra egenskaper hos det rum fotonerna färdas igenom. Vad Vanlier inte inser är att en av dessa orsaker, föremålet, som till på köpet bara är en indirekt, mångfaldigt förmedlad orsak, kan framstå som den viktigaste, för att den sätter samma relata i förbindelse som den ikoniska teckenfunktionen.

Än radikalare är Philippe Dubois (1983) i sin indexikaliska reduktionism: för honom är det typiska fotografiet ett fotogram (eller Rayogram, Schadogram, etc), dvs ett ljuskänsligt papper som varit i direkt kontakt med tredimensionella föremål, utan förmedling av en optisk apparat, men utsatta för en ljusstråle riktad mot papperet från andra sidan föremålet (se Fig. 5.1). Här är föremålen ofta så deformerade att det är svårt om inte omöjligt att igenkänna dem. Alltså menar Dubois att fotografier inte behöver ha någon ikonisk karaktär. Men fotogrammet är inte ett prototypiskt fotografi, som Schaeffer också påpekar. Dubois exempel är extremt t o m för fotogrammets del: detta förfarande bygger inte alltid på fysisk kontakt. Fotogram kan också åstadkommas genom att föremålen hålles upp i luften en bit ovanför papperet.



Figur 5.1 Moholy-Nagy, "Fotogram"

Dubois betonar också vissa egenskaper som enligt Peirce skall utmärka index: att de står för enskilda föremål, pekar ut dem och bär vittnesbörd om deras existens. Det finns anledning betvivla att alla index måste ha dessa egenskaper (se exempel i avsnitt 3.3.2); men kanske utmärker de verkligen fotografiska index. Det intressanta är emellertid att detta i så fall bara kan ske på grundval av fotografiets ikoniska egenskaper. Just i sådana extrema varianter av fotogram som Dubois tänker på uppträder enskilda föremål så deformerade att de inte kan igenkännas; av samma anledning utpekas där ingenting och förekomsten av föremålen i den verkliga världen kan inte bekräftas. Det är bara i den mån föremålen är mindre förvridna, och alltså uppfyller en ikonisk funktion, som fotogrammet kan ha några av dessa egenskaper.

För Jean-Marie Schaeffer (1987), å andra sidan, har fotografiet både indexikaliska och ikoniska drag, av vilka de ena eller de andra kan komma att dominera. I vissa sammanhang tycks han dock, precis som Vanlier och

Dubois, framhålla den indexikaliska aspekten. Så hävdar han t ex att fotografiet inte är ett avsiktligt avgivet tecken, eftersom bilden uppkommer av rent fysiska orsaker, utan mänsklig inverkan, bara kameran placeras på lämplig plats. Men avsiktligheten kommer in i utplacerandet av kameran, i alla inställningar som gjorts på denna, och i intresset för att ta fram filmen ur kameran och framkalla denna. Avsiktligheten är förstås global; den kan inte särskilt bestämmas för enskilda detaljer i bilden.

Att fotografiet är en ikon som bara sekundärt innehar indexikaliska aspekter framgår av en mera genomförd jämförelse med vanliga avtryck som djurspår, fotsteg och fingeravtryck. Fotografiet liknar spåren i att vara ett tecken för något som har varit, inte något som är nu (utom av en tillfällighet). Redan Barthes påpekade att fotot uttryckte tanken "detta har ägt rum". Men det finns en viktig skillnad mellan fotografiet och spåret. Visserligen står både spåret och fotografiet för tidigare existerande referenter, men medan uttrycket för det förra tecknet förblir på den plats som referenten befann sig på och alltså förblir bundet vid (tid och) plats,[2] så är det fotografiska uttrycket en typ vars replika kan uppträda på alla efterföljande tider och platser (se Fig. 5.2).

Såväl uttrycket som innehållet i ett fotsteg, ett hovspår, eller något liknade avtryck är lokaliserade till en viss tid och plats; ett språkligt tecken är helt oberoende av dessa; och i fotografiets fall är det bara innehållet (eller för att vara mera exakt, referenten), som har en bestämd lokalisering i tid och rum. Hovspåren, som befinner sig där hästen tidigare var, förmedlar till oss innebörden "häst här förut". Men fotografiet av en häst, som troligen inte befinner sig på en plats där hästen någonsin har varit, betyder bara "häst (med det och det utseendet och i den och den omgivningen, etc)"; och när vi har sett detta kan vi börja rekonstruera tid och rum.

		Uttryck	
		(tids och) rums-bundet	tids och rums-oberoende
Innehåll	tids- och rums-bundet	fotspår hovavtryck	fotografi
	tids- och rums-oberoende	?	språkligt tecken

Figur 5.2 Jämförelse mellan fotografiet, språket och spåren

Schaeffer invänder med rätta mot Peirces tanke att alla index måste ha en ikonisk aspekt. Men faktiskt är hovspåret, fotavtrycket och fingeravtrycket delvis ikoniska, precis som fotografiet. Vi måste igenkänna något som ett hovspår, t o m som ett hovspår av en häst snarare än av en åsna, för att kunna dra några slutsatser från spåret. Ändå dominerar den indexikaliska aspekten i spåret: just såsom spår är det ett tecken på någots befintlighet här vid ett tidigare tillfälle (och möjligen dess försvinnande bort i en viss riktning). I fotografiet är indexikaliteten däremot underordnad ikoniciteten. Dess främsta uppgift är att visa upp en avbild av hästen. Först i andra hand kan det blir intressant att försöka bestämma var hästen var. Och också detta sker över det ikoniska skiktet, genom identifieringen av föremålen i dess omgivning.[3]

Exempel på en sammansatt konstruktionsart: tecknade serier

Den tecknade serien består av teckningar. Den består inte av en enda teckning, utan av två eller flera: därför är den en serie. Hade den varit sammansatt av fotografier kunde den ha varit en fotoroman, som emellertid är annorlunda på flera andra sätt. Hade den bestått av en enda bild vore den kanske en karikatyr, en skämtteckning eller något annat slags teckning (en konstbild, en skiss, etc).[4] Vanligen är teckningarna i serien ordnade på ett visst sätt: i ett horisontalt band, eller i ett flertal parallella horisontala band som täcker ett ark. Innehållsmässigt bindes serierutorna för det mesta samman till en berättelse.

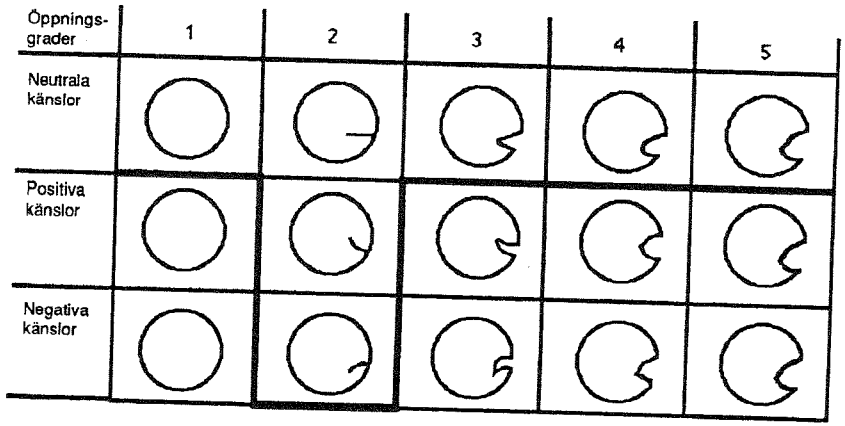
I själva verket är den tecknade serien som vi känner den förknippad med en viss cirkulationskanal: antingen i dagspressen (och då som ett enskilt horisontalt band på en av tidningens sista sidor, eller i mer utförlig form i söndagsbilagan), i veckopressen på en hel sida, eller i ett eget, flersidigt seriemagasin.

Det finns två grundtyper av serier, skämtserierna och äventyrsserierna. De förra delar med karikatyren och skämtteckningen många av de uttrycksmedel som uppträder i den enskilda serierutan, särskilt i personteckningen: en förenklad, endast antydd karaktärisering av personerna, utförd med ett fåtal streck; och en tendens till att överdriva (eller underdriva) storleken eller förvränga formen på framträdande kroppsdelar som ögon, öron, näsa, osv. I de tecknade serierna leder detta ibland till en reduktion av antalet möjliga uttrycksvarianter: så finns det bara åtta möjliga kombinationer i vilka känslor och öppningsgrad hos munnen sedd från sidan kan uppträda hos personerna i Charles Schultz serie "Snobben" (se Figur 5.3; jfr Oomen 1975; Gauthier 1976; Sonesson 1989a). Tecknings-

stilen i äventyrsserierna är mera "realistisk", i den mening termen har fått i västerländsk bildhistoria: bl a iakttages i regel centralperspektivet. Det finns dock en del gränsfall mellan äventyrs- och skämtserierna. "Tintin" är en äventyrsserie med lätt karikerade personer. I äventyrsserien "Dick Tracy" är många av personerna, särskilt brottslingarna, burleskt förvrängda.

Några för den tecknade serien utmärkande egenheter är pratbubblans varierande former, bruket av i serierutan fritt svävande ljudhärmande ord och översättningen av stereotypa språkliga metaforer i bilder. Pratbubblans utförande är tämligen kodifierat, även om varianter förekommer. Den är genomgående ikonisk (delvis t o m avbildande). Viskande samtal skrives inom streckade linjer. Drömmar och funderingar uppträder i molnformade bubblor som förbindes med sin ursprungskälla med hjälp av en serie över varandra placerade rundningar. Ljudet från radio, högtalare och telefon och från robotartade väsen inskrives i taggiga pratbubblor. Kyla och nedlåtenhet får sitt uttryck i istappsformer på bubblans undersida. Andra pratbubblor har tårar på undersidan för att markera nedslagenhet. Även textens utformning kan stå för olika känslor och tillstånd; exempelvis kan gotisk skrift komma att betyda högtravande tal.

Språkliga uttryck för ilska och andra häftiga känslor liksom andra ljud förekommer ofta utanför pratbubblorna. Skriftens form, storlek och placering får då i regel också visuellt ge uttryck för den känsla eller det skeende den står för. Dödskallar, knivar, bomber, blixtar, stjärnor och andra karaktäristiska föremål kan tjäna samma syften. I båda fallen är uttrycken



Figur 5.3 Munparadigmet (sett framifrån) i den tecknade serien "Snobben" (neutraliserade varianter under den tjocka linjen)

åtminstone delvis ikoniska. Detta kan också sägas om de varierande formerna för fart- och rörelselinjer, knytnävsslag o dyl i de tecknade serierna. Härifrån är det inte långt till de språkliga metaforer som översättes till visuella: det går upp ett ljus för någon, någon ser stjärnor, drar timmerstockar, osv. Det intressanta är att dessa bilder, som ofta uppträder inne i pratbubblor, alltså i ett speciellt utrymme inne i serierutorna, befinner sig på ett annat verklighetsplan än den huvudsakliga scenen i rutorna: de översätter abstrakta tillstånd, inte en varseblivningsscen, i bilder.

Det har ofta påpekats att den tecknade serien kan använda sig av uttrycksmedel som man också finner i filmen (men många av dessa uppstod först i serien). Precis som en filmbild (eller vilken annan bild som helst) kan serierutan visa personerna i helfigur ofta omgivna av ett landskap (översiktsbild), från knäna och uppåt (trefjärdedelsbild), från midjan och uppåt (mellanbild) eller i närbild, vilket i regel betyder ansiktet. Mera extrema närbilder av t ex kyssar, ögon eller finger på avtryckaren bidrar till den dramatiska framställningen. Crepax har på senare tid fört bruket av närbilder mycket längre, till könsdelar och andra kroppsliga detaljer, ofta sådana som inte visar kroppen i någon *prototypisk synvinkel* och gör den svårigenkännlig (jfr avsnitt 3.3.2).

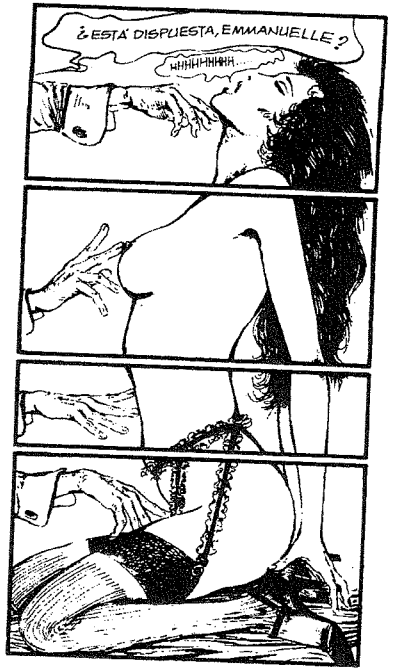
Just ovanliga bildvinklar är ett annat uttrycksmedel som serien delar med filmen men som på grund av bildens statiska karaktär kan få mera effekt. Scener iakttages från taket och nedåt, eller i mer eller mindre extrema vinklar upp mot fasader eller ner längs med dessa. Tecknaren kan placera betraktaren (alltså avbildbarhetsrummet; se 3.3.2) nere i en grop med perspektivet nerifrån likkistan upp mot dödgrävarens spadtag, som Winsor McCay gjorde på ett tidigt stadium i seriens historia. Serien kan också utnyttja parallella skeenden, bakåtblickar, montage och andra narrativa sekvenser mera kända från filmen.

Men även likartade uttrycksmedel får skiljaktiga effekter i filmen och i den tecknade serien. Att filmen är rörlig är inte bara en fördel: det betyder också att de enskilda scenerna inte håller sig kvar inför betraktarens medvetande, som serierutan kan göra; och det betyder att filmscenerna inte explicit, dvs rent visuellt, kan upprätta en relation som inte motsvarar läsordningen, medan däremot serierutorna kan ingå andra förbindelser på sidan. Mellan serierutorna kan det finnas relationer *in praesentia,* inte bara *in absentia* (se 4.1.2).

Filmen kan bara skifta mellan översiktsbild och närbild och dess mellanformer; men serierutan kan oberoende av detta ändra sin storlek på sidan. Vissa rutor kan vara så små att de kan fällas in i andra. Å andra sidan kan rutan uppta en hel sida. Men en helsidesbild kan lika väl vara en närbild

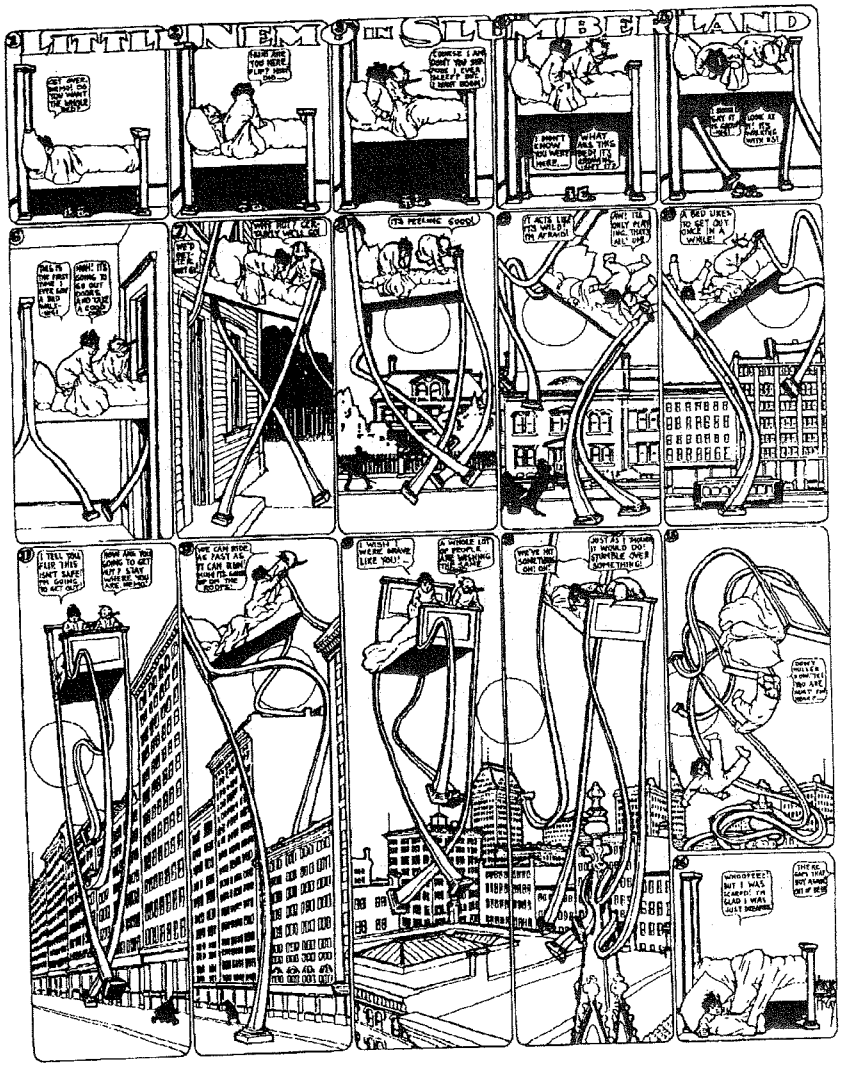
som en översiktsbild. Rutans form kan också variera: kvadratisk, rektangulär, rund, osv. Därmed blir rutan ett uttrycksmedel, oberoende av den scen den innehåller. Vad dessa skiften i storlek och form gör uppenbart är i själva verket serierutans mest grundläggande funktion: att isolera ett utsnitt ur varseblivningsverkligheten och ställa fram den för vår särskilda uppmärksamhet. Den har alltså främst en tematisk funktion. I filmen införlivas hela tiden nya delar av det totala *referentiella rummet* med *det avbildade rummet* (jfr 3.3.2). Men dessa utvidgningar sker vanligen kontinuerligt: det avbildade rummet får större eller mindre omfång, förskjutes från höger till vänster, eller omvänt, etc. I serien förflyttas vi däremot bryskt från en fixeringspunkt till en annan.

Detta märks tydligast i samband med det fenomen som Gasca & Gubern (1988:630) döper till skarvning ("raccord"). Denna teknik, som uppfanns av Winsor McCay i seklets början (t ex rutorna 13 och 14 i Figur 5.5), går ut på att det avbildade rummet i den vänstra serierutans högra del fortsätter kontinuerligt i den högra rutans vänstra del. Med andra ord, de linjer som



Figur 5.4 Guidi Crepax, rutor ur "Emanuelle"

avbrytes av ramen kring den första rutan (och motsvarande linjer i den andra) och som vi har både uttrycksmässiga och innehållsmässiga skäl (se 3.3.2) att förlänga i fantasin uppträder också förlängda direkt för vår varseblivning. Guido Crepax använder denna teknik i många sammanhang, bl a i en scen där Emanuelle utsättes för smekningar (Figur 5.4). Eftersom



Figur 5.5 Windsor McCay, sida ur "Little Nemo"

linjerna som beskriver konturerna för Emanuelles kropp fortsätter från ruta till ruta skulle man kunna tycka att vi likväl kunde ha haft bara en enda ruta. Men det är meningen att vi skall förstå att det är en och samma hand som successivt berör Emanuelle på fyra ställen. Det finns alltså en tidsföljd här: men tiden är inte bara den smekande handens, utan också åskådarblickens.

Medeltida måleri tillät framställningen av samma personer vid olika tidpunkter utplacerade i samma landskap. Man finner detta också i tecknade serier: men då förenas de olika faserna ofta av fartlinjer. När fartlinjerna saknas är det istället frågan om att visa fram en utvecklingsföljd. Båda dessa varianter står i motsättning till "skarvningen", där faserna fixeras var för sig. Intrycket av isolering förstärkts ytterligare i mer raffinerade varianter av förfarandet som man finner hos Crepax, där det förekommer en mindre förskjutning, ett utelämnande av en mindre del av personen eller föremålet mellan rutorna.

Den tecknade seriens mest säregna egenskap är att den inbjuder till en dubbel läsning: dels ruta för ruta, i berättelseföljd, och dels sida för sida. Fresnault-Deruelle (1977) har talat om en "lineär" och en "tabulär" läsning. Den senare läsningen är ofta framför allt estetisk: Winsor McCays seriesidor om "Little Nemo" (t ex Fig. 5.5) är mycket medvetet komponerade med avseende på helhetsintrycket. Plastiskt intressanta är här alla de långa, snirklande vertikala linjerna, som kontrasterar med rutornas allt mer utsträckta, raka vertikaler. Skarvningen är en annan effekt som bygger på en tabulär läsning. Men seriesidan kan också användas på ett skämtsamt sätt. Redan på trettiotalet hade George McManus kommit på att låta en figur i "Bringing up father" klättra ner från en ruta till en annan. På senare tid är det Fred som framstår som något slags serieteckningens motsvarighet till Escher: ibland ramlar några personer ner från en övre ruta till en nedre och känner igen sig själva. Andra gånger klättrar en person i sista rutan upp för en stege och återvänder därmed till utgångsrutan. En annan variant är när en kontinuerlig handlingsföljd utvecklas ruta för ruta, medan samtidigt en person som täcker hela sidan uppträder på ett annat verklighetsplan, till skillnad från personerna i handlingen utförd med skarvning mellan rutorna. Clay Wilsons skabrösa djävul blandar sig dock till slut i den kontinuerliga handlingsföljden (Figur 5.6).

Roy Lichtensteins uppförstorade serierutor bryter inte bara mot normen för det tidigare konstbegreppet (jfr 2.3.3); de bryter samtidigt mot serienormen. Dock bryter de inte mer mot den senare normen än att de kan igenkännas som serierutor (och alltså bryta mot den förra normen). Här

Figur 5.6 Seriesida av Clay Wilson

finns pratbubblorna, kraftuttrycken i frihet, rutornas varierande format, m m. Här finns också äventyrsseriernas lite utslätade realism. Vad som saknas är den kontinuerliga berättelseföljden. Ändå förblir Lichtensteins verk tydligt serierutor (inom citationstecken), inte t ex skämtteckningar, karikatyrer el dyl. Detta beror också på att de är valda på ett sådant sätt, att såväl repliken som den avbildade scenen placerar dem i en handlingsföljd. De är index för den serie ur vilken de är framtagna.

Sammanfattning

- Bildtecken kan vara systematiskt olika på flera sätt: *konstruktionsarter* som fotografiet och teckningen bestämmer naturen av den ikoniska grunden på olika sätt; *funktionsarter* som reklamen och karikatyren har olika, mer eller mindre klart definierade, i samhället erkända syften; *cirkulationsarter* som tidningsbilden och vykortet når sina mottagare på olika banor. En annan möjlig indelning hänför sig till bildens plastiska organisationsform.
- Fotosemiotiken övertog ursprungligen den naiva föreställningen om fotografiet som den bildform som bara troget återgav vad den föreställde. I sin mera utvecklade fas förnekade fotosemiotiken att fotografiet var ikoniskt (oftast som en del i det allmänna argumentet mot existensen av ikoniska tecken). Teoretiker på senare tid har velat reducera fotografiet till ett index, närmare bestämt till ett avtryck av sin referent, eller i alla fall till en indexikalisk ikon.
- Argumenten för fotografiets konventionalitet är inte övertygande, men de visar på betydande konventionella inslag, i några av ordets många meningar, i fotografier. Därför kan inte heller uttryck och innehåll i fotot vara tautologa, som Barthes menade. Fotografiet, precis som teckningen, måste lyda under vissa transformationsregler, som är historiskt uppkomna, även om de numera är inbyggda i kameran. Vad som skiljer fotografiet från teckningen är att i det förra transformationsreglerna måste bestämmas *globalt* för hela bilden, inte enskilt för varje detalj som kan ske i teckningen.
- Fotografiet liknar fotsteget och fingeravtrycket i att vara ett avtryck, dvs ett index vars *referent vid något tidigare tillfälle har kommit i beröring med det som senare blir tecknets uttryck och sedan har frigjort sig från det men lämnat efter sig ett synbart märke på underlaget.* Detta avtryck är emellertid inte direkt: det är bara ljuspartiklarna som berör plåten. Därmed är fotografiet också ett index för filmen, linsen, ljusförhållanden och mycket mer.

- Bara det faktum att fotografiet främst uppfattas som ett ikoniskt tecken kan förklara att föremålet, som bara är en av fotots orsaker och dessutom en indirekt sådan, upplevs som den viktigaste av dem. Att fotot är en *indexikalisk ikon,* snarare än motsatsen, framgår också av att det, till skillnad från fotspår, hovavtryck o dyl inte är beroende av tiden och platsen för sin uppkomst för att överföra sitt budskap.
- Den tecknade serien kan uppfattas som en *sammansatt konstruktionsart:* den består av en viss kombination av tecknade bilder. Den innehåller en mångfald former för delvis ikonisk betydelseöverföring, utöver den i bildrutorna: pratbubblans och texternas utformning, de ljudhärmande orden (både i skrift och i uttal), rörelselinjer, språkliga metaforer förvandlade till bilder, olika slags symboler, etc.
- Framställningen i tecknade serier är starkt beroende av indexikaliteter, såsom dessa förmedlar relationen mellan det referentiella och det avbildade rummet. Det är en egenart hos den tecknade serien att den inbjuder till en dubbel läsning, *lineärt,* ruta för ruta, och *tabulärt,* dvs av bildarken som en helhet sammansatt av sina (inte alltid med rutorna sammanfallande) delar.

5.1.2 Funktionsarter hos bilder

Den som tillverkar en bild, eller gör bruk av en bild, kan ha otaliga avsikter. En given bild är kanske inte öppen för alla användningar, men den lånar sig till många olika sådana (jfr 2.2.3). Bilder kan också ha olika effekter, som överensstämmer eller ej med dem som bildmakaren eller bildbrukaren avsåg. Men det finns kategorier av bilder som i ett givet samhälle (eller en given samhällstyp som den västerländska) förmodas ha vissa avsikter och vissa avsedda effekter. Sådana socialt erkända avsikter, vilka åtminstone delvis svarar mot avsedda effekter, karaktäriserar bildarter som reklambilden, den pornografiska bilden, karikatyren, osv. Av dessa är reklambildens avsedda syfte det lättaste att beskriva: att uppmana till konsumtion.

Exempel på funktionsarter: reklambilden

Många av de bilder som bildsemiotiker har studerat har varit reklambilder. Men de har sällan studerats i syfte att fastställa vad som skiljer reklambilden som funktionsart från andra bildfunktioner. Ett antal principer för

reklambildens framställning har i alla fall kunnat fastställas (jfr Nöth 1975; 1977; Koch 1971; Baudrillard 1970; Sonesson 1989a,II.1.1).

Grundprincipen i reklamen som organiserar hela betydelseobjektet är uppmaningen att konsumera. Detta innebär inte nödvändigtvis en uppmaning att köpa, för man kan reklamera för teaterföreställningar, t o m sådana som är gratis, för insamling till behövande, osv. Vidare är det möjligt att reklamen också har andra syften: den kan vilja skapa en allmän ideologi som är förmånlig för det annonserande företaget eller för det kapitalistiska systemet i allmänhet. Uppmaningen behöver inte vara explicit; den följer ofta som en självklarhet så snart de andra villkoren är uppfyllda. Först och främst måste *produkten framvisas,* så att den senare kan igenkännas. Den måste uppvisas på ett sådant sätt att den verkar vara *maximalt olik* andra produkter som man i förstone har svårt att skilja den från. Och *positiva värden* måste på något sätt *överföras* till produkten från sådana objekt som i sig själva är bärare av positiva värden i den kultur till vilken reklamen är riktad.

Bilden av tomaten i flaskan (Fig. 4.21) syftar till att sälja den senare. Det är alltså behållaren som skall framvisas. Samtidigt måste den differentieras så mycket som möjligt från andra snarlika produkter. Behållarens storlek i förhållande till det enda andra objektet på bilden, tomaten, och ljusreflexerna i dess väggar gör att den framträder mycket tydligt på bilden. Samma ljusreflexer bidrar också till behållarens differentiering från andra typer av behållare, från sådana som inte är av glas och inte genomskinliga. Behållarens genomskinlighet tycks representera dess allmänt tjänande roll: precis som flaskans genomskinlighet gör att vi kan betrakta tomaten som om den fortfarande befunnit sig utanför denna, så lämnar flaskan också i övrigt tomaten precis som den var förut.

Alldeles som i många andra annonser befinner sig behållaren i närheten av ett objekt som har värde i sig, tomaten, som här står för Naturen och med denna förknippade värden. Det är alltså genom ett *performativt index* som flaskan förvärvar den naturlighet, ursprunglighet och mjukhet som vår kultur tillskriver sin skenbara motpart men verkliga partner i spelet, Naturen (jfr 3.3.2).

Trots sitt skiljaktiga syfte påminner reklambilden åtminstone på två sätt om konstbilden: den betonar ofta tecknet som sådant ("budskapet"), den poetiska eller estetiska funktionen (jfr 2.3.2); och den hänvisar till mänsklighetens (eller åtminstone den västerländska kulturens) stora mytsystem: Naturen, Kärleken, Kvinnan, Barndomen, osv (jfr 5.1.4).

Sammanfattning

- Bildernas *funktionsarter* definieras av den funktion de har i samhället, vilket här skall förstås som de *effekter de socialt förväntas ha.* Detta skall inte förväxlas med den enskilde bildmakarens eller bildbrukarens avsikter, eller med effekter en bild vid ett enskild tillfälle kan få.
- Reklambilden är en funktionsart med ett klart avgränsat syfte: den tjänar att uppmana till konsumtion. För att uppfylla detta syfte måste den i regel klart uppvisa produkten så att denna senare kan igenkännas, maximalt differentiera denna från andra snarlika produkter och till denna överföra positiva värden från föremål som enligt konsensus i samhälle i sig själva besitter dessa.
- Liksom konstbilden använder sig reklambilden ofta av den estetiska funktionen; och den bygger på de stora mytsystemen, såsom Naturen, Kärleken, Kvinnan, Barndomen, osv.

5.1.3 Cirkulationsarter hos bilder

En cirkulationsart är en kategori av bilder som karaktäriseras av att de färdas från sändaren till mottagaren på vissa vägar, annorlunda dem som förknippas med andra cirkulationsarter. Tid och rum för sändande och mottagande av olika cirkulationsarter är mycket skiftande. Ett vykort sändes av en person, som väljer bland standardiserade varianter på en ursprungsort, och det mottages av ett enda hushåll. En affisch sändes av det företag som annonserar genom denna. Den når sina mottagare på en mångfald platser och på mycket skiftande tidpunkter: i olika exemplar väntar den uppsatt på väggar och annonspelare att någon skall komma förbi. Ett konstverk cirkulerar däremot i offentliga lokaler som museer eller gallerier, eller på hemmets väggar: på samtliga platser väntar det att någon skall söka upp det.

I sin ursprungliga användning är alltså affischen en cirkulationsart: den karaktäriseras av att uppträda på offentliga platser där den som går förbi kan se den. På senare tid har affischer också fått klä väggar och nya affischer har gjorts för dessa syften ("posters" som lånord utanför engelskan). Därmed har den övertagit en del av konstbildens och/eller bonadsmåleriets tidigare cirkulationskanaler. Den enda cirkulationsart om vilka semiotiker ännu så länge har skrivit något är just affischen. Men de har inte studerat den som sådan; vi vet alltså inget om vilka särdrag som utmärker affischen som affisch, som en bild avsedd att cirkulera i de sociala kanaler som är karaktäristiska för affischen som cirkulationsart.

Sammanfattning

- Det som utmärker bilder tillhöriga samma *cirkulationsart* är att de följer *vissa vägar från sändaren till mottagaren.* Dessa kanaler kan beskrivas i termer av tid och rum och genom förhållandet mellan replika och typ.

5.1.4 Konstruktionsarter med viss funktion och cirkulation

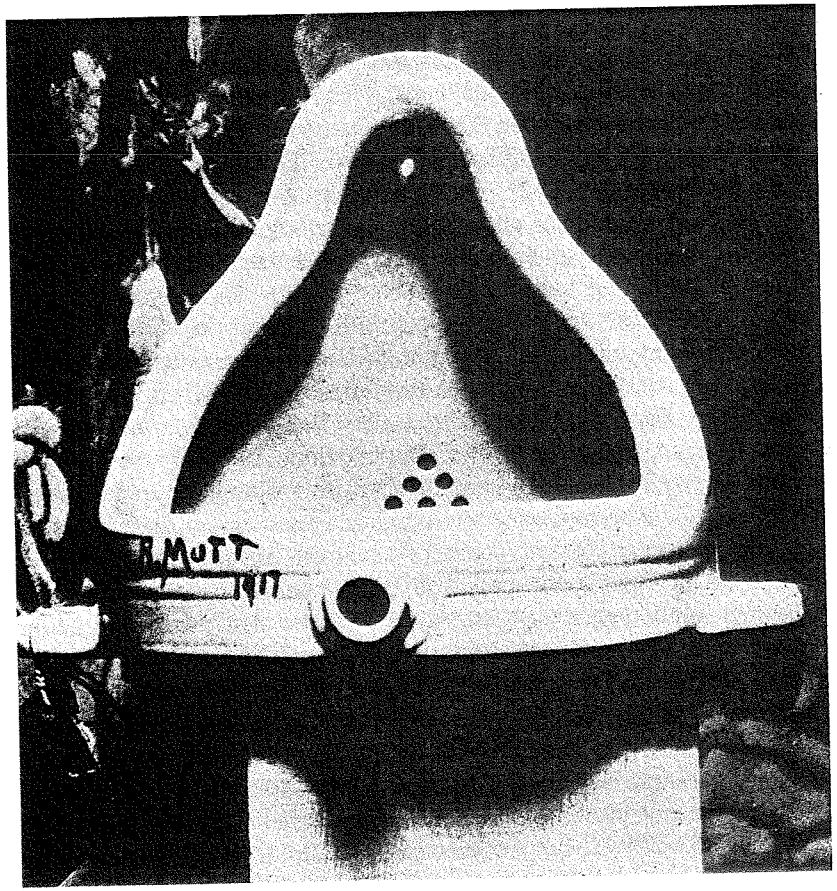
Många (kanske de flesta) socialt erkända bildarter har en sammansatt definition: de är konstruerade på ett visst sätt, för att cirkulera i vissa bestämda kanaler, med vissa därmed förenliga syften. Vägmärken är sammansatta på ett visst sätt, med en blandning av schematisk avbildning och abstrakta, delvis ikoniska symboler. Deras cirkulationsätt består i att vara utplacerade i en mångfald identiska exemplar utefter vägarna, där de möter sina mottagaren alltefter som dessa kör förbi. Deras socialt erkända syfte är att reglera trafiken på vägarna.

Man skulle naturligtvis kunna föra vägmärkena till en mera allmänt definierad konstruktionsart, som sammanfattar vägmärken, logotyper, piktogram, vissa kartsymboler, osv. I denna konstruktionsart förekommer bilder i en relativt abstrakt form, integrerade i system som är åtminstone delvis konventionella men också har ikoniska drag utöver de rent piktorala (se 3.3.1). Systemen kan vara artikulerade i tecken, i särdrag, eller i bådadera, men artikulationen är i regel inte systematiskt genomförd (jfr 3.2.2). Alla varianterna av denna konstruktionsart tycks dock svara mot begränsade cirkulationsarter med snävt avgränsade funktioner.[5]

Exempel på konstruktionsart med viss funktion och cirkulation: Konstbilden

Konstbilden är, åtminstone i våra dagar, en bildart som karaktäriseras av en viss cirkulation: vad som gjorde Duchamps "L.H.O.O.Q." till ett konstverk, har vi konstaterat, var dess inträde i konstvärlden (jfr 2.3.3–4). Enligt den s k institutionella konstteorin är konst helt enkelt det som personer verksamma i konstens kretslopp anser vara konst. Och det som anses vara konst av konstvärldens aktörer är det som tillåts cirkulera genom sådana kanaler som gallerier, konstutställningar, museer, konstböcker, m m. Icke desto mindre tycks konstens cirkulationskanaler ursprungligen ha uppkommit för att befordra bilder med en viss funktion och med en konstruktion anpassad till denna funktion.

Såsom funktionsart är konstbilden svår att beskriva. Man vore frestad säga att konstbilder är just sådana bilder som inte uppfyller någon uppenbar funktion, eller som i alla fall inte uttömmer sig i ett sådant fungerande. Ett annat sätt att säga detta är att hävda att konstbilden är till enbart för det som annars bara är en förutsättning för bilders fungerande: varseblivningsakten. Tanken att konsten syftar till det "intresselösa" betraktandet ligger bakom mycken traditionell estetik. Med en lite annorlunda vändning skulle man kunna säga att konstbilden tjänar att medvetandegöra varseblivnings-



Figur 5.7 Duchamps urinoar

akten som till vardags är automatisk. Den kan därmed *avautomatisera* varseblivningen, göra denna *främmande* för sig själv, vilket kan leda till en kritik och eventuellt en förändring av invanda varseblivningsmönster, kanske med ett förändrat beteende och nya värderingar som följd. Olika varianter av denna uppfattning utvecklades av de ryska formalisterna och levde vidare inom Pragskolan. Framför allt för Pragskolan framstår brytningen med det invanda och vardagliga som brottet mot en norm (jfr 2.3.3). Denna tankegång återkommer i den retoriska modellen inom bildsemiotiken (jfr 4.2.2).

En funktion är ett elements plats i förhållande till en större helhet i vilken den ingår, betraktad från elementets synvinkel (se 2.3.1). Den större helhet i vilka vägmärkena ingår och som de har en funktion till är hela trafiksystemet, med vägar, fordon, trafiklagar, osv. Den helhet i relation till vilken konstverket är funktionellt är däremot konstverket självt. Konstens funktion är *autotelisk,* inriktad på den själv. Mukařovský kallade tecknets inriktning på sig självt för den estetiska funktionen. För Jakobson var det betoningen av budskapets påtagliga ("palpable") sida som utgjorde den poetiska funktionen (jfr 2.3.2).

Mukařovský framhåller att också ett naturting kan bli till konst om betraktaren anlägger en estetisk synpunkt på det. Han skulle förmodligen säga detsamma om ett kulturting som inte tillverkats som konst, t ex en urinoar (Fig.5.7). Det är mottagaren som tillför verket dess funktion, som postulerar dess avsedda effekter. Men att betrakta ett naturting eller ett kulturting som inte framställts som konstverk som konst är att betrakta det på ett nytt sätt. För Mukařovský innebär detta inte bara att varsebli tinget i dess fulla egenart, i alla dess detaljer. Det betyder också att man ser bortom tinget till det totala samhälleliga sammanhang av vilket det är en del.

Inom en helt annan semiotisk tradition har Nelson Goodman framfört en delvis likartad teori. Täthet ("density") och mättnad ("repleteness") är symptom (bland flera andra) på konst. Bilden skiljer sig från det verbala språket genom att bygga på ett tätt betydelsesystem: hur långt ner vi än för analysen av detaljer, så är det alltid möjligt att urskilja fler detaljer mellan de redan identifierade (jfr 3.2.3.). Även språket, som inte är ett tätt betydelsesystem, kan betraktas från denna synpunkt och kan då uppfattas som poetiskt. Att konsten också utmärkes av mättnad innebär att en sådan för alltid oavslutad uppdelning som utmärker det täta föremålet kan genomföras med avseende på ett ändlöst antal egenskaper eller indelningsgrunder. Precis som Mukařovský betonar Goodman att de för konsten utmärkande egenskaperna inte ligger inneboende i vissa föremål. Man bör inte fråga sig *vad* konst är, säger han, utan *när* den är.

När Duchamp placerade sin urinoar på en konstutställning införlivade han den i konstens kretslopp. Det är möjligt att uppfatta det som om han därmed hävdade implicit att den borde betraktas från den estetiska funktionens synvinkel. Urinoaren skall betraktas som ett föremål som har sin funktion i sig själv; det skall varseblivas från sin påtagliga sida, i sin täthet och mättnad. Traditionellt har det emellertid varit ting av en viss varseblivningskaraktär som har placerats i detta kretslopp och erbjudits till estetisk kontemplation: ting som när de betraktades som sådana tycktes ge rikt utbyte, antingen för att deras egenskaper upplevdes som värdefulla i sig, eller för att dessa egenskaper enligt en sedvanlig uppdelning uppfattades som varande många och sammansatta.

Av två anledningar skulle man kunna mena att det trots allt finns en privilegierad samling föremål som särskilt väl lämpar sig för att utsättas för den estetiska funktionen. Å ena sidan kan man anta att det finns vissa egenskaper eller vissa kombinationer av egenskaper som vid betraktandet av föremålens påtagliga sida ger upphov till ett långvarigare och mera inre motiverat intresse. Å andra sidan kan man påstå att vissa egenskaper hos föremålen tjänar att tilldra sig uppmärksamheten och signalera att de bör betraktas estetiskt (när detta inte anges av det sammanhang i vilka de uppträder, som är fallet med Duchamps urinoar). De förslag som har gjorts tycks tillåta båda tolkningarna.

Konstverket projicerar, enligt Jakobson, ekvivalensprincipen från urvalsaxeln (paradigmet) till kombinationsaxeln (syntagmet). En språklig utsaga kan uppfattas som en ordnad följd av platser som måste uppfyllas med något: ett ord istället för flera andra möjliga ord, ett fonem i utbyte mot andra tänkbara fonem. Vilka enheter som kan uppträda på en viss plats regleras av språksystemet (jfr 1.1.3). För att passa på samma plats i utsagan måste de vara åtminstone delvis lika, från en eller annan synpunkt sett (ekvivalenta). I satsen "En ros är en röd blomma" kan ordet "blomma" men t ex inte "röd" bytas ut mot "bil", för att "bil" och "blomma" är av samma ordklass; men det kan ännu bättre bytas ut mot "planta", för att "planta" och "blomma" har delvis samma betydelse. På samma sätt kan "ros" bytas mot andra ord. Men om vi säger "En ros är en ros är en ros" har vi gjort samma urval tre gånger, på olika ställen på kombinationsaxeln, och utsagan har blivit poetisk.

Resultatet av en sådan projektion är ett verk i vilket vissa enheter upprepas, identiskt lika eller med vissa variationer, ett flertal gånger (så att minimalt ett binärt par, eller flera sådana, bildas). I bilder finns det inte på samma sätt som i språket avgränsade ställen för utbyten av enheter och begränsade uppsättningar av enheter som kan uppträda på dessa platser.

Men det finns upprepningar av identiska enheter och det finns en variant av detta, enheter i opposition – för opposition förutsätter ju en fundamental likhet (jfr 4.2).

Jakobsons definition av konstverket är reduktionistisk, som Walter Koch (1983) framhåller. Genom att integrera flera av utvecklingslinjerna i den semiotiska traditionen har Koch byggt en modell som medger existensen av tre olika slag av egenskaper vars betoning, var för sig eller tillsammans, skapar ett konstverk. Modellen inkluderar, förutom Jakobsons ekvivalenser, också avvikelsen från normen, som spelat en roll sedan de ryska formalisterna, och den fogar till detta en tredje egenskapstyp, som har att göra med konstverkets innehåll.

Estetiskt fokus vilar, precis som Jakobson menar, på upprepningen av i någon mening ekvivalenta enheter. Det vetter mot rit, ritual, rim och ramsor. Dess grundval ligger i olika kroppsliga rytmer. *Stilistiskt* eller *metalingvistiskt fokus* däremot följer ur brottet mot normen, avvikelsen från det förväntade. Det har att göra med leken, med gåtan, med utforskande, skapande beteende. Slutligen finns det också ett *informationellt* eller *metafysiskt fokus*. Till skillnad från de båda andra operationerna har denna att göra med vissa bestämda innehåll, som också uppträder i myter (och i reklam; jfr 5.1.2). De inblandade ämnena är bl a universums ursprung, utsträckning, och sammansättning; gränserna för människans varseblivning och erfarenhet; delar av människans psyke och av de sociala grupperna i förhållande till varandra (kropp vs själ, far vs son, osv); enheter som är bärare av mänskliga värden (kärlek vs hat, rätt vs fel, osv), m m.

Inom bildkonsten skulle estetiskt fokus, enligt Koch, vara förhärskande inom konstruktivism och dadaism; kubism och futurism skulle utmärkas av stilistiskt fokus; och impressionism, symbolism och fauvism skulle framför allt ha ett metafysiskt fokus. Koch menar sig också kunna iaktta det estetiska fokus utbredning genom modernismens olika faser: Pissarros pointillistiska landskap upplöses i upprepade enheter. Dessa blir påtagligare i och med de olika perspektiven i Picassos "Kvinna med mandolin". Futuristen Russolo förvandlar bilens framfart till en följd av ekvivalenta fartlinjer. Slutpunkten för denna utvecklingslinje skulle emellertid ligga i Malevič enkla dyad "Röd och svart kvadrat": kvadraten upprepas, med variation av storlek, färg och orientering.

Sammanfattning

- Många socialt förekommande bildarter förutsätter såväl en viss konstruktion som en bestämd funktion och förväntade cirkulationskanaler.

Detta är sant om funktionellt och cirkulationsmässigt väl avgränsade kategorier som vägmärkena men också om den mera undflyende konstbilden.
- Såsom cirkulationsart är konstbilden något som av konstvärldens aktörer tillåts cirkulera genom sådana kanaler som gallerier, konstutställningar, museer, konstböcker, m m. Den förväntas normalt ha en viss funktion och en konstruktion anpassad till denna funktion.
- Konstbildens funktion är att bli varsebliven för sin egen skull. Dess funktion är riktad mot den själv. Mukařovský talade om den *estetiska* funktionen och Jakobson om den *poetiska*. Enligt de ryska formalisterna leder den till en *avautomatisering* av varseblivningen, som gör denna *främmande* för sig själv, vilket kan föranleda kritik och förändring av invanda varseblivningsmönster, kanske med ett förändrat beteende och nya värderingar som följd. Mukařovský förväntade sig att betoningen av tecknets påtagliga sida skulle föra oss utöver den trånga referensen, fram till ett medvetande om den totala sociala situationen i tecknets omgivning.
- Konstbilden har enligt denna uppfattning inga speciella egenskaper. Alla föremål kan uppfattas som konst när de betraktas utifrån den estetiska funktionen. *Täthet* och *mättnad* är också för Goodman egenskaper som när de tillämpas på likgiltigt vilka föremål får dem att framstå som konst. Men om den estetiska funktionen tvingar oss att uppmärksamma minsta lilla detalj hos föremålet, så kan det finns en del föremål som ger ett större utbyte vid en sådan betraktelse. Och det kan förekomma egenskaper som signalerar att föremålet är avsett att betraktas estetiskt.
- Walter Koch har urskilt tre typer av egenskaper som, var för sig eller tillsammantagna, tycks utmärka många föremål som vi uppfattar som konst: *estetiskt fokus*, som förutsätter upprepningar av identiska eller snarlika enheter; *stilistiskt* eller *metalingvistiskt fokus*, som vilar på brottet mot normen; och *informationellt* eller *metafysiskt fokus*, som förverkligar vissa kategorier som är väsentliga för mänskligheten, i alla fall i vissa samhällen. De tre foki svarar mot riten, leken respektive myten.

5.2 Utblick mot annan visuell semiotik

För en del semiotiker verkar det självklart att betydelserna kan fördelas på olika sinnen: språket och musiken skulle vara auditiva semiotiksystem, och

allt från bilder och arkitektur till gester, piktogram, bokstäver, kläder, osv hör till den visuella semiotiken (t ex Preziosi 1983). Andra hävdar, med hänvisning till principen att betydelsen bygger på form och inte på substans (se 3.2.1), att semiotiken inte kan indelas efter sinnesmodaliteterna. Men detta är att förblanda substans i bemärkelsen det som inte är relevant för tecknets andra plan med termens vardagsspråkliga betydelser. Inget hindrar att just dess materiella karaktär blir relevant för ett teckens identitet.

Visuell varseblivning är för människan något så säreget, att det finns all anledning anta någon gemensam grundval för alla visuella betydelser. Alla visuella tecken måste i själva verket rätta sig efter lagarna för betydelseutvinningen i den visuella omvärlden. En del visuella tecken tycks dock ha en inneboende visuell organisation, såsom bilder, gester, m m, medan t ex bokstäver i grunden vilar på ett språksystem som till stora delar är gemensamt med det talade språket.

Även om både musik och verbalspråk är auditiva, så är de väldigt olika på andra sätt. Detsamma kan sägas om olika visuella betydelsesystem. Många av de senare är exempelvis ikoniska, men bokstäver, logotyper, kläder och vissa gester m m kan sakna ikonisk karaktär. I gengäld finns det ikoniska betydelser som inte är visuella, t ex hos ljudhärmande ord. Indelningen av det semiotiska fältet efter sinnesmodaliteterna är alltså bara en av flera möjliga.

5.2.1 Rörliga bildbetydelser: film och television

Filmen framstår på många sätt som ett slags bild: den kan, liksom den tecknade serien, uppfattas som en konstruktionsart, som vanligen består av fotografiska bilder (alltså som fotoromanen) och som därtill sätter dessa i rörelse. Den är inte bara en väsentligen ikonisk variant av visuella betydelser; den har också bildens speciella primära ikonicitet, som gör att man tycker sig "se in" en varseblivningsscen direkt i dess yta och projicerar helhetsbetydelsen ner till detaljerna (jfr 3.1.4 och 3.2.3). Eftersom den i regel är fotografisk har filmen också fotografiets karaktär av ikon med inslag av den särskilda variant av index som kan kallas avtryck. Givetvis har den också, precis som fotografiet, andra indexikaliska och konventionella drag (se 5.1.1).

Länge har filmen också varit en cirkulationsart: den var något som man måste gå till speciella lokaler, biograferna, för att kunna se. Nu är emellertid filmer tillgängliga på flera andra sätt: i reguljära televisionskanaler, på

satellittelevision, eller också inköpta, hyrda eller lånade på bibliotek för att betraktas i den egna videoapparaten. Filmbilden förändras därmed på mångfalt sätt: den förlorar några av sina fotografiska egenskaper (nämnda i 5.1.1); den blir mindre till formatet; dess omgivning blir på flera sätt förändrad, osv.

Filmen som bildsekvens och varseblivningsvärld

Film kom tidigt att studeras inom semiotiken. Redan de ryska formalisterna fördjupade sig i filmbetydelsernas natur, och filmskaparen Sergej Eisenstein var samtidigt aktiv som semiotisk forskare. Eisenstein jämförde tagningen med ett ord och montaget med en sats. Montaget skulle vara dialektiskt, dvs rymma motsägelser, för att kunna skapa ny mening. Även de flesta senare semiotiker har sett tagningarna som grundenheter och har uppehållit sig vid sätten att kombinera dessa.

Det var en annan, sentida filmskapare, Pier Paolo Pasolini, som bidrog till skapandet av den strukturalistiska filmsemiotikens problematik. Enligt Pasolini har filmen en dubbel artikulation precis som verbalspråket (jfr 3.2.3): den första artikulationen, jämförbar med ordet, är återigen tagningen, men denna kan upplösas i enheter av andra artikulationen, utan egen mening, som Pasolini identifierar med föremål, former och handlingar i verkligheten. Eco m fl påpekade med rätta att föremål, former och handlingar som filmades inte kunde vara enheter i filmens betydelsesystem, för att de förelåg redan i verkligheten, och att de i alla händelser inte kunde vara enheter av andra artikulationen, eftersom de hade egna betydelser. Istället menade Eco att filmen måste ha tre artikulationer, varav två var gemensamma med stillbilden: särdrag eller *figurae* svarande mot linjer, vinklar, kurvor, o.dyl.; tecken, som är identifierbara enheter; och slutligen kinemorfer, som motsvarar hela situationer eller händelseförlopp.

Trots sin kritik av Pasolini förväxlar Eco också verkligheten och dess återgivning i filmen, när han uppfattar igenkännbara enheter som tecken. Ett allvarligare missgrepp ligger bakom tanken på en tredje artikulation: förväxlingen av gestaltnings- och appresentationsnivåer (se 3.2.3). Ytterligare ett misstag gör Eco när han tror att stillbilden kan vara en enhet i filmens system: för även om den är det rent tekniskt, så föreligger den aldrig som sådan för varseblivningen. Fotoromanen, inte filmen, består av bilder i kombination (men har ändå ingen trippel artikulation, eftersom ingen av enheterna är utan egen betydelse). Då är tagningen en betydligt mera acceptabel grundenhet.

Det är i studiet av de olika sätt på vilka tagningar kan kombineras i filmen som filmsemiotiken har haft sina största framgångar. Den tidigaste och mest kända typologin över sådana "makrosyntagmer" gjordes av Christian Metz. Den *autonoma tagningen* står ensam för sig och tjänar exempelvis att presentera platsen för handlingen. Tagningar som hör samman med andra kallas syntagm och är av två slag: *kronologiska,* om de svarar mot de skildrade händelsernas verkliga följd; *akronologiska* om de följer en annan ordning. Det finns två typer av akronologiska syntagm: det *parallella,* där två motiv, t ex ett uppträde i hemmet och en storm, alternerar och det ena jämföres med det andra (ett slags abduktivt index, jfr 3.3.2); och det *parentetiska,* där typiska aktiviteter i en viss miljö återgives, t ex hästar som ryktas, tränas, rides i lopp, osv, för att karaktärisera jockeymiljön.

De kronologiska syntagmen är antingen *deskriptiva* eller *narrativa.* Det deskriptiva beskriver en och samma plats från olika synvinklar. Det narrativa kan vara *alternerande* eller *lineärt.* Alternerande syntagm skildrar två händelsesekvenser som pågår samtidigt, t ex den flyendes och förföljarens handlingar. Lineära syntagm däremot återger en enda händelseföljd. Om platsen eller tidpunkten inte nämnvärt förändras är det lineära syntagmet en *scen.* En *vanlig sekvens* utesluter däremot tidsmoment som saknar betydelse för skeendet. Den *episodiska sekvensen* är mer organiserad: den upptar skeenden från olika tider som bildar en utvecklingsföljd, t ex en boxares allt större framgångar från match till match.[6]

Filmens språk, är som Garroni och Metz säger, *heterogent:* det hämtar sina betydelser från många håll, i stor utsträckning också från den (vanligen konstruerade) verklighet som filmas. Klädsel, gester, blickar, färger, m m är bärare av betydelser i filmen men är det också redan i verkligheten (jfr 5.1.6). Skeendet, handlingarna, beteendet förekommer också i det verkliga livet, och det sätt de organiseras i filmen liknar det i romaner, tecknade serier m m. Inte ens filmens uttrycksplan är specifikt för denna: det består av bilder som har mycket gemensamt med andra fotografier, av skriven text, av talat språk, buller och musik. De enda koder som tycks vara *specifika* för filmen (tillsammans med televisionen) har att göra med bildens rörlighet.

På senare tid är det framför allt filmens utsägelseprocess som har intresserat filmsemiotikerna: vem som tar ansvaret för det sagda och visade i filmen, om och hur filmskaparen och/eller åskådaren uppträder implicit i filmen, hur åskådaren fullbordar varseblivningen av verket, förlorar sig i illusionen av verkets verklighet och identifierar sig med det där skedda (jfr 2.3). Men stora delar av dessa reflektioner förutsätter att filmen fortfarande är en cirkulationsart vars kanaler kan reduceras till biografsalongerna.[7]

Televisionens betydelser

Filmen och televisionen har, enligt Eco (1973), samma koder; de skiljer sig bara i sättet att förmedla dem. Med andra ord omfattas de av samma konstruktionsart men utgör olika cirkulationsarter. Detta motsäges dock av Ecos (1968; 1976) på annat håll uttryckta tanke att filmen har trippel artikulation, där stillbilden (som saknar motsvarighet i television och video) är en av artikulationsnivåerna (jfr 3.2.3). Till detta kommer det faktum att tevefilmen inte är fotografisk, även om den också är ett slags avtryck av sin referent (jfr 5.1.1).

Biografen och televisionen är utan tvivel olika som cirkulationskanaler: den förra måste uppsökas, medan den senare mynnar ut i det egna hemmet. Mot den mörka biografsalongen, där många personer vid en viss tidpunkt inträder för att övervara en projektion på en stor duk, svarar familjens samling kring TV-apparaten i det normalt inte helt mörklagda vardagsrummet (eller i andra länder i sovrummet), som bara erbjuder en liten skärm med "låg definition". Projektionen av filmen upprepas i regel ett flertal gånger, medan TV-programmet på sin höjd visas i någon enstaka repris (videofilmen är här som filmen). TV-program kan i vissa fall mottagas i TV-apparaten samtidigt som de spelas in på någon annan plats på jorden, men detta är omöjligt för biograffilmen. Man brukar anta att allt detta leder till mera uppmärksamhet, högre värdering och mera konstant närvaro vid biografprojektionen.

Men därav följer också en skillnad i konstruktionsarten. Televisionen är en särskild sorts *sammansatt* konstruktionsart. Det som man bör jämföra är biograffilmens fixerade projektionstid med bestämd början och slut och televisionens eviga bildflöde. Det specifika för televisionen, säger Cebrián Herreros (1978:163ff), är, förutom möjligheten till direktsändning, programkontinuiteten eller programmeringen, som ger upphov till ett "supermontage": ett sjok av redan monterade tagningar.

Sammanfattning

- Filmen är en konstruktionsart som delar många egenskaper med bilden, särskilt med den fotografiska bilden, men som tillför denna rörelsen. Den svarar numera mot flera olika cirkulationsarter, biografen, televisionen och hemvideon.
- Det är fel att uppfatta filmen som sammansatt av bilder, i samma mening som den tecknade serien och fotoromanen är det; för även om stillbilden tekniskt är en del av filmen är den inte ett verkligt moment i dess var-

seblivning. Det kan därför heller inte finnas någon trippel artikulation i filmen, som Eco har menat. Snarare är tagningen grundenheten, som många semiotiker också har hävdat.

- Tagningar kombineras i filmen på olika sätt, i förhållande till tid och rum. Christian Metz har gjort den mest inflytelserika typologin över sådana kombinationer av tagningar.
- Filmens betydelsesystem är i hög grad *heterogent;* det lånar många av sina betydelser från den filmade verkligheten. Berättelseschemat är en av dess grundläggande koder. Det enda i filmen som är specifikt för denna tycks vara bildrörelserna.
- Televisionen använder i mycket samma uttrycksmedel som filmen. Som cirkulationstyp är den på många sätt annorlunda: mottagningen sker i familjekretsen i hemmet inför en liten, dåligt "definierad" TV-ruta, i en normalt inte helt mörklagd omgivning, och sändningen kan eventuellt ske samtidigt med mottagandet. Även som konstruktionsarter är film och TV olika: medan den förra är en begränsad episod med bestämd början och slut är den senare ett oavbrutet bildflöde (eller näst intill). Den kombinerar inte tagningar utan färdiga sjok av tagningar.

5.2.2 Andra rörliga visuella betydelser: från gester till teater

Alla bilder som avbildar människor visar också i någon mån deras gester och kroppspositioner och kropparnas inbördes relationer. Allt detta är, redan innan det avbildas, visuella, mer eller mindre övergående, betydelser eller tecken. Kroppslig betydelse är förmodligen mycket viktigare än vi anar. Den tjänar hela tiden att modifiera och kommentera den verbala betydelsen. Många har sett gesterna som språkets ursprungliga form. Man har också menat att de var förebilder för den första skriften, bildliknande tecken som stod för hela begrepp och som utvecklades i Egypten, Kina och Mesoamerika långt före alfabetet.

Praxis och gester

Inte alla kroppsrörelser är gester. Många av de rörelser som utgår från människans egen kropp har som syfte att på något sätt förändra världen (Greimas 1970) eller att omorganisera verkligheten på ett sådant sätt att

omorganisationen kan användas för egen fördel (Mukařovský 1978). Gester, däremot, är sådana kroppsrörelser som främst tjänar att förmedla en betydelse. Samma eller snarlika kroppsrörelser kan vara såväl gester som *praxis*: Marilyns uppblåsande kjol (Figur 4.4) föranleder en praktisk handling för att hålla den tillbaka, men för Kindyflickan är samma rörelse bara ett budskap.

Den sorts gester vi mest är medvetna om och som ofta låter sig översättas med ett ord eller en sats kan kallas *emblem:* V-tecknet, räcka lång näsa åt någon, hålla tummarna, hanrejtecknet (vanligt i latinska länder), osv.[8] Andra gesttecken har ingen språklig översättning men fungerar i samband med språket. Eftersom de på olika sätt illustrerar det sagda har de kallats *illustratörer: batonger,* som betonar vissa ord, *ideografer* som markerar en tankeriktning, *kinetografer* som avbildar handlingar, *piktografer* som gör detsamma för föremål, *deiktiska gester* som pekar ut föremål, osv. Alla dessa gesttyper, utom den sistnämnda som är ett index (jfr 3.3.2), är ikoniska, och kinetografer och piktografer kan jämföras med schematiska bilder.

Gester kan stå i förbindelse med verbalspråket på ett tredje sätt: de kan, som *regulatörerna,* reglera dess användning. Huvudrörelser, kroppspositioner och orientering i förhållande till samtalspartnern markerar talarens behov av bifall och lyssnarens önskan att tala. En del gester, framför allt ansiktsuttryck, står för olika *känslor,* som glädje, sorg, ilska, rädsla, osv. Slutligen finns det *kroppsmanipulatörer,* som är olika icke-funktionella handlingar riktade mot den egna kroppen, som omedvetet avslöjar den handlandes sinnestillstånd: riva sig i huvudet, slicka sig om läpparna, m m.

Gester, framför allt emblem, kan sammansättas till fullständiga gestspråk. En del kommunikationssystem för dövstumma är av det här slaget (andra har gester för alfabetets bokstäver). Det gestspråk som användes av Nordamerikas indianer i kommunikationen mellan stammarna är ett av de tidigaste teckensystem som har studerats av semiotiken (Mallery 1881). Gester kan emellertid utvecklas mot ett helt annat håll, mot det som Greimas har kallat den lekfulla gestualiteten: dansen. Detta behöver emellertid inte betyda en utveckling mot större frihet: den klassiska baletten, liksom den indiska dansen, är strängt kodifierade system.

När man tolkar gester i bilder måste man betänka att ett visuellt betydelsesystem här förmedlas indirekt över ett annat. Fastän ansiktsuttrycken för ett antal känslor har visat sig vara förståeliga i de mest olika kulturer, kan man visa att den vinkel från vilken ansiktet ses påverkar den känsla som uppfattas (Bengtsson, Bondesson och Sonesson 1986). Bilder är också en avvikande form av gestkommunikation på ett annat sätt: de utelämnar

ofta en kommunikationspartner: fotografen/kameran/betraktaren. Flickan med hatt och klocka (Figur 4.26) stödjer hakan på underarmen (kanske en kroppsmanipulatör) och trutar med läpparna – mot någon i avbildbarhetsrummet (se 3.3.2). Än tydligare kommunicerar personerna i "Las Meninas" (Figur 1.1) och i "Les Arènes de Valence" (Figur 1.4) med en icke-avbildad partner.

Proxematiken och de gestiska rummen

Också blickar kommunicerar: det finns studier av hur ömsesidig och ensidig ögonkontakt och ömsesidigt och ensidigt undvikande av den andres blick skiftar systematiskt mellan talaren och lyssnaren, liksom i relation till de samtalandes känslor för varandra. De senare kan i viss mån också utläsas av kroppspositioner och av det sätt två personer orienterar sina kroppar till varandra. Det mest systematiska resultatet föreligger emellertid angående betydelser av avståndet mellan olika personer, som studeras inom proxemiken.

I alla kulturer skiljer man mellan *intimt* avstånd (det avstånd på vilket man kan älska eller slåss), *personligt* avstånd (mellan nära vänner), *socialt* avstånd (avlägsnare bekanta) och *offentligt* avstånd (lämpligt vid offentligt föredrag). Dessa olika avstånds utsträckning i meter och centimeter är emellertid högst variabel från kultur till kultur. Den västerlänning som har haft en arabisk samtalspartner har säkert själv upplevt hur denne hela tiden närmar sig honom för att upprätta sitt personliga eller sociala avstånd, medan han själv rycker tillbaka från vad som för honom är intimt avstånd. E.T. Hall, som grundade proxemiken, har berättat en fantastisk historia om en amerikan i ett latinamerikanskt land, som placerade ett speciellt brett skrivbord i sitt kontor för att hålla sina infödda samtalspartners tillräckligt långt ifrån. Dessa i sin tur fann det omöjligt att samtala på sådant avstånd och blev tvungna att kravla sig närmre amerikanen över bordsskivan.

De båda männen i "Les Arènes de Valence" (Figur 1.1) illustrerar fallet av total frånvaro av kontakt, både vad blickarna angår och proxemiken. Däremot är de båda orienterade mot betraktaren/fotografen, med vilka de har ögonkontakt, på skiftande, men obestämbara avstånd.

Traditionella studier av gester uppfattar dem som tecken med uttryck och innehåll, jämförbara med orden. För proxemiken däremot består världen av en serie rum, som blir betydelsebärande när deras gränser överskrides, ungefär som avvikelsen från normen gör denna kännbar (jfr 4.2). Det verkar vara möjligt att uppfatta vissa gester (utom t ex emblem och deixis) som något som skapar, reglerar och upprätthåller sådana rum, i förhållande

till den egna kroppen och till andras kroppar. Också de gestiska rummen är tredimensionella men stadda i ständig förändring (jfr Sonesson 1981,a,b,c; 1991c,g).

Teater och happening

På teaterscenen förvandlas ting till tecken och praxis till gester. Det som tidigare var tecken blir tecken-för-tecken och förutvarande gester blir gester-för-gester. En folkdräkt, exempelvis, har i den vardagliga världen en användning, men den bär också på en betydelse, den nationella eller regionala tillhörigheten. På scenen är den emellertid ett tecken för en folkdräkt, vilken i sin tur är tecken för den nationella tillhörigheten. Detta är Pragskolans uppfattning om teaterns betydelser.

Teatern är som betydelsesystem minst lika heterogen som filmen (se 5.2.1): den består av ord, tonfall, ansiktsuttryck, gester, rörelser, make-up, frisyr, kostymer, rekvisita, dekor, ljuseffekter, musik och ljudeffekter. Eftersom dekoren kan vara målad kan teatern integrera ett slags bilder, av en alldeles speciell funktions- och cirkulationsart. På samma sätt kan den uppta element av arkitektur i sig. På ett annat sätt är teatern förstås homogen: mestadels använder den verkliga människor för att betyda människor, verkliga stolar för att stå för stolar, osv. Och dessa vardagsbetydelser förmedlas inte över sina avtryck på en filmremsa, utan är själva närvarande. De blir till tecken genom att placeras på scenen, som, precis som tavlans ram, har en overkliggörande effekt. Uppvisandet ("ostension") är enligt Eco den primära teatrala akten.

Det finns undantag från denna teatrala inramning av verkliga objekt. En del sådana undantag är traditionella: scenens landskap, hus, ljud- och ljuseffekter, m m är sällan verkliga sådana. Andra undantag utmärker vissa uppfattningar om hur teater skall göras: i den s k "fattiga" teatern åstadkommer skådespelaren det mesta av omgivningen med sin egen kropp eller återanvänder ett och samma vardagliga föremål för att representera de mest skiftande företeelser i den åskådliggjorda världen. Mimen är det extrema fallet: här avbildas alla föremål i omgivningen genom de gester och rörelser som normalt åtföljer dem. Vardagliga rörelser blir till indexikaliska tecken genom att åtskiljas från de föremål som i vardagsverkligheten frammanar dem (jfr 2.1 och 3.3.2).

Det har hävdats att teatern är ett ikoniskt betydelsesystem *par excellence:* människor representerar människor, stolar stolar, osv. Och visserligen kan man säga att skådespelaren som spelar Kung Lear är en ikon för kungen med avseende på deras gemensamma mänsklighet, ungefär som

Franklin är ikon för Rumford med avseende på deras amerikanska nationalitet (jfr 3.1.4). Men såsom tecken för kungen är skådespelaren inte en ikon utan ett konventionellt tecken. Hade vi vetat hur kung Lear såg ut i verkligheten, skulle ytterligare ikoniska drag kunna tillfogas, utan att ikoniciteten någonsin blev fullständig.

Det finns då ett högre mått av ikonicitet i happeningen. I denna visas nämligen handlingar fram alldeles precis för vad de är. Som en av happeningens skapare, Michael Kirby (1965; 1969) har framhållit, finns det i denna ingen fiktiv situation i vilken handlingarna ingår, och de senare är inte förknippade med varandra i någon berättelseorganisation, men icke desto mindre är happeningen, precis som teatern, en form av uppträdande ("performance"). Det hör till saken att de handlingar som ingår i happeningar antingen är triviala rutinhandlingar, som inte rättfärdigas av något narrativt sammanhang (t ex tvätta kläder) eller innehåller absurda kombinationer av föremål och omständigheter (t ex smutsa ned bilar med marmelad). De förfaller därmed "olämpliga" för ett uppträdande.

Teatern måste, enligt Mukařovský, uppfattas som ett mycket sammansatt betydelsesystem, där skiftande funktioner under olika perioder har dominerat. En vanlig *dominant* i denna struktur är åskådarfunktionen (jfr 2.3.1). Olle Hildebrand (1976:1978) som har försökt bygga vidare på denna modell, menar att teatern skulle utmärkas av en motsättning mellan såväl scen och publik som uttryck och innehåll; sportsevenemang skulle bara behålla distinktionen mellan scen och publik medan riten bara skiljer uttryck och innehåll. Vissa varianter av den ryska teatermodernismen under seklets början kombinerar enligt Hildebrand riten och teatern, men sätter vi in hans definitioner av rit (bara uttryck vs innehåll) och teater (scen vs publik och uttryck vs innehåll), blir resultatet enbart det sistnämnda. Med en återgång till Mukařovskýs begreppsvärld skulle man kanske kunna säga att teckenfunktionen där bli dominant.

Happeningen, liksom teatern, har både åskådarfunktion och teckenfunktion. Mera snarlik riten i att den saknar egentlig åskådarfunktion (eftersom skådespelaren är sin egen åskådare) är den variant av happening som Kirby (1969:155f) kallar för "activity": det gäller att utföra handlingar som man bara själv kan se eller uppleva. Vad som skiljer happeningen och aktiviteten från teatern respektive riten är att de senare uppvisar sammansatta handlingskedjor, bestående av handlingar som i den oifrågasatta Livsvärlden antingen som sådana eller i sitt sammanhang uppfattas som väsentliga och meningsfulla.

Happeningen skiljer sig på ännu ett sätt från teatern: som cirkulationsart hör den hemma i bildkonstens, inte scenens värld.[9]

Sammanfattning

- Kroppsrörelser som inte främst syftar till att förändra eller omorganisera verkligheten (praxis) utan överför meddelanden kallas *gester*. Samma rörelse kan samtidigt eller vid olika tillfälle vara gest och praxis. Många gester är på ett eller annat sätt relaterade till språket. De kan också bilda hela gestspråk.
- Skiftande innebörder överföres av identiska avstånd mellan personer i olika kulturer. För *proxemiken* framstår världen som en serie rum, som blir betydelsebärande i och med att deras gränser överskrides, ungefär som normen göres kännbar genom brottet mot den. Också gester kan tänkas skapa, reglera och upprätthålla sådana rum.
- Teatern förvandlar ting och praxis till tecken och gester; samtidigt gör den tecken till tecken-för-tecken och gester till gester-för-gester. Teaterns uttrycksmedel består till stor del av verkliga ting hämtade från den vardagliga Livsvärlden. De fungerar emellertid bara delvis som ikoniska tecken. Större ikonicitet förekommer i happeningen.
- Teatern förutsätter en uppdelning mellan såväl scen och salong som uttryck och innehåll. Sportsevenemang grundar sig bara på den första distinktionen och ritual bara på den senare. Trots att den som cirkulationsart hör hemma i bildkonsten vilar happeningen på båda teaterns distinktioner. Den innehåller dock triviala och/eller absurda handlingar utan sammanhang, medan teatern bygger på handlingskedjor, bestående av handlingar som i den oifrågasatta Livsvärlden antingen som sådana eller i sitt sammanhang uppfattas som väsentliga och meningsfulla.

5.2.3 Tredimensionella visuella tecken: ting, skyltdockor och skulptur

Inom konstvetenskapen uppfattas skulpturen ofta som en bild. Varseblivningsmässigt och följaktligen semiotiskt är den emellertid en helt annan typ av betydelsefenomen. En skulptur kan i en eller annan mening vara en "avbildning" – men man kan inte i denna "se in" någon i grunden helt annorlunda varseblivningsföreteelse, och den är inte uppbyggd av i sig meningslösa element som blir betydelsebärande såsom delar av helheten (jfr 3.1.4). Skulpturer (och ready-mades, m m) måste istället förstås mot bakgrunden av det sätt på vilket vanliga vardagsting bär på betydelser –

både på vanligt sätt använda vardagsting och sådana som i olika sammanhang kommer att stå för sig själva, för ett annat föremål av samma kategori, eller för hela den klass som svarar mot kategorien i fråga.

Tingens semiotik: bruk och betydelse

Ting liknar tecken i att de ingår i större serier: det finns regler och restriktioner både för vilka föremål som kan uppträda tillsammans och alltså kombineras (syntagm) och för vilka som är utbytbara, dvs är alternativ till varandra (paradigm). De flesta typer av bord fordrar också närvaron av stolar. Ett soffbord kräver en fåtölj och/eller en soffa. Soffan och (ett antal) stolar utgör alltså alternativ. Ofta förekommer kombinationsregler på flera nivåer: tekoppen kombineras normalt med ett tefat, och flera sådana koppar och fat ingår, tillsammans med tekanna, sockerskål och gräddkanna, i en teservis. I det traditionella samhället är alternativen däremot inte så omfattande. Den kapitalistiska varumarknaden har i gengäld byggt ut tingens paradigm till bristningsgränsen: genom design, men också genom att ge olika namn eller olika förpackningar till identiskt samma produkt, frambringar marknaden vad Baudrillard har kallat "den minsta gemensamma skillnaden" (Jfr 5.1.2).

Kläder och mat lånar sig bättre än de flesta uppsättningar av ting till en analys i termer av syntagm och paradigm (jfr Barthes 1964b; Douglas 1972). Kombinations- och utbytesreglerna gäller både för måltiden som en i tiden ordnad sekvens av olika maträtter och inom varje rätt för sig. Den franska måltidsordningen med hors d'œuvre (första, kalla förrätten), entrée (andra förrätten), huvudrätt, ost och/eller frukt samt kaffe kontrasterar med den enklare svenska varianten, där vanligen en huvudrätt i bästa fall följs av efterrätt. I en svensk huvudrätt ingår potatis traditionellt som obligatorisk ingrediens, men under de senaste decennierna har ris och spaghetti blivit alternativ på samma plats. I det franska systemet är däremot potatisen utbytbar mot andra grönsaker.

Barthes (1964b) har analyserat den samtida västerländska klädedräkten i dess syntagm och paradigm. Vad han uppfattar som klädesplaggens syntagm är deras position i förhållande till olika kroppsdelar. En mera genomförd analys av klädseln skulle ta hänsyn till två dimensioner efter vilka kläder kan kombineras, inte bara i relation till kroppsdelarna, utan också i lager mer eller mindre nära inpå kroppen (en fortsättning på de proxemiska rummen; se 5.2.2). Bara så kan man upptäcka skillnaderna mellan t ex det västerländska och det mesoamerikanska klädsystemet (jfr Sonesson 1991c,g). Och det är enbart på grundval av en sådan analys som man kan

se att när popartisten Madonna tog på sig underkläder utanpå de yttre klädlagren, så var det en retorisk avvikelse i förhållande till klädnormen hon åstadkom.

Genom att integreras i system förvandlas ting, enligt Baudrillard, till tecken. Men andra semiotiker har menat att tingen eller i alla fall verktygen i sig själva är tecken. Typiska verktyg är hammare, konservöppnare o dyl. Men en stol kan också uppfattas som ett verktyg för att sitta. I ännu vidare mening är ett hus ett verktyg för att bo. En del semiotiker, som Prieto, har velat reducera tecknet till ett specialfall av verktyget (jfr 2.2.3). För andra, som Eco, är det verktyget som är ett slags tecken. Tingets användning är en betydelse. Detta hävdar Eco med speciellt hänsyn tagen till byggnaden (jfr 5.2.4).

Utan tvivel har tecken och verktyg, i alla fall i trängre bemärkelse, något gemensamt. De är vad de är i förhållande till något annat än sig själva. Ett teckens uttryck förblir identiskt som sådant (som form) oavsett alla förändringar det utsetts för (i substansen), så länge dessa inte leder till utbyte av innehållet (Jfr 1.2.3 och 3.2.1). På samma sätt är en hammare en hammare, oavsett hur den ser ut, så länge den är väl anpassad för att hamra med. Detta gäller även om det finns mer eller mindre normala utseenden för hammare och för teckenuttryck.

Men verktyget svarar inte mot definitionen på tecknet enligt vilket det består av ett led som är närvarande direkt och otematiserat och ett annat som är indirekt givet och tematiskt (jfr 2.1). Å andra sidan tjänar verktyget att utföra vissa praktiska handlingar, som på ett eller annat sätt förändrar världen (se 5.2.2). Både tecknet och verktyget skiljer sig alltså på specifikt sätt från sin gemensamma kärna.

Föremål kan också vara betydelsebärande. Ett funktionalistiskt föremål är ett ting som med designens hjälp fås att beteckna sin funktionalitet, oavsett om det också verkligen besitter en sådan. Ifall föremålets funktion verkligen är direkt varseblivbar (som Gibson menar, jfr 5.2.5), består designerns uppgift i att lämna det som det är. Ett "objet trouvé" eller en "ready–made" är på sätt och vis motsatsen till ett funktionalistiskt föremål: Duchamps urinoar förlorar sin funktion i det nya sammanhanget, medan Man Rays strykjärn göres afunktionellt av taggarna.[10]

Exemplifiering, identitetstecken och pseudo-identiteter

Vardagliga ting fungerar också ofta som tecken på ett annat sätt. I vissa bestämda situationer, och i enlighet med vissa konventioner, står de för sig själva, för ett annat föremål av samma kategori, eller för hela den klass

som svarar mot kategorien i fråga. Skräddarens tygprov betecknar ett tyg som skräddaren har i sin besittning och/eller en kostym som han kan tänka sig att göra: det står för tyget och/eller kostymen i kraft av vissa egenskaper de alla har gemensamt (mönstret och tygkvaliteten men t ex inte formen). Tårtan i bageriets fönster betecknar inte sig själv utan en likadan tårta bakad en vecka senare, om jag beställer den till en fest i nästa vecka. Både tårtan och tygprovet är, enligt Nelson Goodman (1968), fall av *exemplifiering*, vilket innebär att de *refererar till vissa egenskaper som de också har*.

Variationen bland de betydelseprocesser som Goodman skulle kalla exemplifiering är förmodligen större än vad han anar. Konservburken i handlarens fönster står för hela klassen av burkar av samma typ, inklusive sig själv. Maten i den grekiska restaurangens fönster betecknar likadana matvaror, men inte nödvändigtvis just dessa, som serveras inne i restaurangen. Katten i djuraffärens fönster annonserar kanske en annan katt som är till salu. Stenåldersyxan i museets monter står för alla yxor av samma typ och eventuellt för hela stenålderskulturen. I ett konstmuseum eller på en konstutställning står däremot en målning enbart (eller i första hand) för sig själv, som unikt objekt.

Kejsarens dubbelgångare som fungerar som hans ersättare exemplifierar kejsarens yttre egenskaper. Kopian av månsonden vid Cape Canaveral exemplifierar alla den verkliga månsondens egenskaper utom den att ha befunnit sig på månen. Bordet i teaterpjäsen står för ett unikt bord som uppträder i ett unikt ögonblick på en unik plats i den fiktiva situationen: bordet i köksscenen i "Fröken Julie" exemplifierar exempelvis ett eventuellt identiskt likadant bord som det vi ser, men som någon gång under det slutande 1800-talet befann sig i ett herrgårdskök i Sverige på midsommarafton. Skådespelaren som har rollen som Kung Lear exemplifierar utan tvivel deras gemensamma mänsklighet. En stol som står för en samtalspartner i en föreställning utförd enligt den "fattiga teaterns" principer exemplifierar åtminstone den vertikala utsträckningens gemensamma dominans. En tröja som (kanske bara vid repetitionen) representerar samtalspartnern exemplifierar bara dennes plats eller rent av dennes existens (jfr Sonesson 1989a,II.2.2 och Osolsobě 1986).

I många av dessa fall kunde man tala om *identitetstecken* (jfr 3.1.4). Men övergången från exemplifiering till identitet sker gradvis. Ett varuprov är ett specialiserat objekt som ingalunda kan identifieras med tyget eller kostymen. Det som bara markerar en plats eller en existens kan inte vara en identitet. Konservburken och tårtan är identiska med vad de står för som standardiserade typer; en katt är identisk med en annan katt som kategori

utan att de därför behöver vara särskilt lika; kejsarens dubbelgångare och kopian av månsonden hör till samma kategori (av två personer eller farkoster) som det de representerar. Konstverket är identiskt med vad det står för som unikt objekt.

Exemplifieringar och identiteter är ikoniska tecken – men de är bara tolkbara som tecken för den som är bekant med en motsvarande konvention. Deras ikonicitet är sekundär. Det är nödvändigt att känna till hur varuprov, skyltade varor, museiföremål, utställda konstverk, m m används för att identifiera deras innehåll och upptäcka likheten.

Japanska restauranger, till skillnad från grekiska, brukar skylta med matattraper i plast, som alltså skiljer sig från vad de föreställer genom att inte vara ätliga. Till skillnad från skådespelaren har inte skyltdockan eller figurerna i vaxkabinettet mänskligheten gemensam med det de representerar. Man skulle kunna kalla dessa tecken för *pseudo-identiteter*, eftersom de har många varseblivbara egenskaper gemensamma med det de står för, men saknar de egenskaper som i den mänskliga Livsvärlden uppfattas som väsentligast för innehållet: matens ätlighet, människans mänsklighet.[11]

En ready-made kan vara en identitet: Duchamps urinoar, som på en uppackning skulle stå för en klass av likadana urinoarer, representerar, i enlighet med konsthallskonventionen, sig själv som unikt objekt. Man Rays strykjärn, å andra sidan, står med sina taggar på gränsen till pseudoidentiteten.[12]

Skulpturernas omvärld

En skulptur, i traditionell bemärkelse, är en pseudo-identitet. Oavsett hur pass lika stadens bronskungar är de historiska förebilderna, så har de många varseblivbara egenskaper gemensamma med verkliga människor, men de saknar mänskliga definitionskaraktäristika. Vad som kan sägas om bronskungarna gäller inte för mycken modernistisk och samtida skulptur: den kan, enligt Rosalind Krauss (1985: 283), bara beskrivas som någonting motsatt både arkitekturen och landskapet. Lite mera låter sig dock sägas. Skulpturen är ett föremål vars tre dimensioner är relevanta. Den har ingen avgränsad användning och hör inte till något system av (praktiskt definierade) föremål. Oavsett om den är ett konstverk eller om den (åtminstone från en nutida synpunkt) bara kan upplevas som historiskt monument, så uttömmer sig hela dess funktion (från denna synpunkt sett) i att bli varsebliven.

Skulpturens rum, säger Dora Vallier (1975; 1977) är verkligt, inte fiktivt, som målningens. Medan målningen grundar sig på färgen, arbetar

skulpturen med tomma och uppfyllda rum, med utskott och urholkningar. Den kommer därför att reglera ljus och skugga. Dess jämvikt kommer ur formens seger över det motstånd, som stammar från tyngdkraften. Veltruský (1981) kommenterar, i Pragskolans anda, att segern snarare vunnits över materialet i sin helhet (jfr 2.3.3). Liksom all annan slags konst kontrasterar skulpturen med sin motsvarighet utanför konsten: som poetiskt språk bryter mot det normala språket avviker skulpturen från det naturliga materialet. I likhet med alla visuella konster organiserar skulpturen rummet, men tiden kan också ha sin betydelse.

Fernande Saint-Martin (1987:185ff) förkastar mera radikalt än Veltruský den traditionella föreställningen om att de visuella konsterna försiggår i rummet och de auditiva i tiden. Skulpturens varseblivning fordrar att betraktaren rör sig runt den och observerar den från alla tänkbara perspektiv, med hänsyn tagen också till dess relationer till det omgivande landskapet. Det finns alltså ett varseblivningsprogram som betraktaren måste uppfylla och som föreskrives av skulpturens uppbyggnad. Det gäller att integrera de olika perspektiven till ett helt. Och precis som målningen måste tolkas i förhållande till ett "grundplan" (se 4.4.2), så skall skulpturen relateras till en "virtuell kub", vars gränser i en regelbunden form förenar skulpturens alla extrema punkter. Denna "kub" har vanligen sidor av kvadratisk eller rektangulär form (och tar därav sitt namn), men den kan också vara en sfär, en pyramid, en kon eller en cylinder. I alla händelser är den en kompakt, gestaltad form.

Varje varseblivningsakt fattar sitt föremål bara delvis, men i akten föregripes också alla andra möjliga uppfattningar av föremålet. Att gå från denna sannolika kunskap till en upplevelse av varseblivningsobjektet kallas av Mukařovský för *konkretisering* (se 2.3.3). Konkretiseringen av skulpturen är en dans kring den virtuella kuben, en syssla som bättre än bildvarseblivningen simulerar – på en intensivare upplevelsenivå – vardagens varseblivningsuppgifter.

Sammanfattning

- Ting liknar tecken i det att de ingår i större uppsättningar av ting, som de kan (eller inte kan) kombineras med (syntagm) eller som de kan bytas ut mot (paradigm). Vissa föremål, som t ex kläder, kombineras enligt mer än en ordningsprincip (i mer än en syntagmatisk följd).
- Tecken och vissa ting, nämligen verktyg, *är vad de är i förhållande till något annat än sig själva.* Ett teckens uttryck är identiskt som sådant (som form) oavsett alla förändringar det utsätts för (i substansen), så länge dessa inte leder till utbyte av innehållet, och omvänt. Ett verktyg är av ett visst slag, oavsett hur det ser ut, så länge det uppfyller sin uppgift. Men medan tecknets uttryck som föreligger för oss direkt och otematiserat gör oss indirekt medvetna om det tematiska innehållet, så tjänar verktyget att förändra de yttre omständigheterna i världen.
- Föremål kan också vara bärare av betydelser: funktionalistisk design förmedlar betydelsen "funktionell", medan en ready-made betecknar sin egen afunktionalitet.
- Vardagliga ting kan, i vissa bestämda situationer, och i enlighet med vissa konventioner, *stå för sig själva, för ett annat föremål av samma kategori, eller för hela den klass som svarar mot kategorien i fråga.* Detta är ett slags sekundär ikonicitet, som kan kallas en *exemplifiering* eller ett *identitetstecken.* Det har många former, från konservburken i skyltfönstret som står för alla burkar av samma typ, till konstverket på utställningen som representerar sig självt. Föremål, såsom skyltdockor, som har de flesta varseblivbara egenskaperna gemensamt med det de står för, men som saknar deras definitionmässiga egenskaper, kan kallas *pseudo-identiteter.*
- Traditionell, föreställande skulptur är ett slags pseudo-identitet. I modern, vidare mening är en skulptur ett föremål, vars tre dimensioner är relevanta, och vars funktion uttömmer sig i att bli varsebliven. Denna varseblivningsprocess försiggår i tiden och förutsätter intagandet av mångfaldiga observationsorter runt om verket. Därmed simuleras, på en intensivare upplevelsenivå, den vardagliga varseblivningsprocessen, som förutsätter rörelse och integrerar många varseblivningsperspektiv.

5.2.4 Rummets, byggnadens och stadens semiotik

Bildens rum är ett illusoriskt rum. Som föremål befinner sig bilden dock i det verkliga rummet. Distanser mellan människor, gester och också skulptur är rumsliga företeelser, men de skapar också andra, betydelsebärande men osynliga rum omkring sig: proxemiska rum, gestiska rum, och virtuella kuber. Sådana rum är *variabla* och dynamiska (jfr Hall 1966:103ff). Andra rum har däremot stabila, fysiskt påtagliga gränser. De kan vara *fixerade,* som rum omgivna av väggar eller territoriala gränser, eller *semi-fixerade,* som rum avgränsade av ridåer, skärmar, flyttbara väggar eller möbelarrangemang. Fixerade rum och ibland också semifixerade hör hemma i arkitekturen.

Byggnader som tecken och verktyg

För att illustrera tanken på att tingen har mångfaldiga funktioner, är polyfunktionella, väljer Mukařovský arkitekturen. I öppen polemik med den begränsade förståelsen av funktionsbegreppet inom den arkitektoniska funktionalismen hävdar han att byggnaden har åtminstone fyra funktionstyper, utöver en eventuell estetisk sådan (jfr 2.3.1 och 5.1.4). Ett vanligt boningshus har den *praktiska* funktionen att skydda sina invånare mot regn, kyla, brännande sol, andras blickar, osv. Det har den *historiska* funktionen att upprätthålla en serie normer för hur byggnader skall se ut. Vidare har det den *sociala* funktionen att beteckna byggherrens och invånarnas sociala status och ekonomiska resurser. Samtidigt uppfyller det vissa *individuella* och alltså skiftande syften för dem som bor där, vilket till exempel kan vara att bryta mot några av de förväntningar som följer ur de andra funktionerna.

En del semiotiker uppfattar redan byggnadens bruk (Mukařovskýs praktiska funktion) som ett tecken. För Eco (1968), till exempel, *betyder* trappan möjligheten att gå uppför den, fönstret möjligheten att titta ut, osv. Kolonnen, som Eco (1972) har analyserat mer utförligt, består av delar som betyder "bära upp" (kapitälet), "för att stödja sig" (skaftet), och "vila på marken" (basen). I förhållande till element som är vertikalt överordnade den betyder kolonnen "bära upp", och i förhållande till element under den står den för "vila på". Horisontalt står den ensam för ental, i samband med andra kolonner för flertal. På dessa primära funktioner, som Eco kallar *denotationer*, kan andra, sekundära funktioner, döpta till *konnotationer*, grunda sig. Konnotationer och denotationer kan då försvinna eller bytas ut oberoende av varandra. Parthenon har exempelvis förlorat sin denotation ("kultplats") men bevarar många av sina konnotationer.

I själva verket är en användning bara delvis jämförbar med ett tecken (jfr 5.2.3). Bara en trappa som har utformats på ett sådant sätt att dess funktionalitet betonas kan sägas *betyda* "möjlighet att gå upp" (och behöver då inte verkligen vara användbar för att gå upp, som fallet skulle kunna vara med en pseudo-trappa använd på scenen). Ecos konnotationsbegrepp är som vanligt idiosynkratiskt (jfr 4.1.1). Prieto och Krampen, som ser teckenfunktionen som ett slags användning istället för omvänt, talar däremot helt följdriktigt om konnotation som det *sätt* på vilket något användes, dvs den stil, vald bland flera möjliga, med vilken syftet förverkligas. Eiffeltornets spiraltrappor och Frank Lloyd Wrights trappa till Guggenheimmuseet har i denna mening olika konnotationer.

Många har också menat sig finna en motsvarighet till den dubbla artikulationen i arkitekturen (jfr 3.2.2). Preziosi (1979) hävdar t ex att arkitekturen har sina betydelseskiljande enheter, former, jämförbara med fonem, och sina betydelsebärande enheter, celler, som skall jämföras med ord i språket. Det finns också sammansättningsmönster, svarande mot fraser och satser. Vid en given tid och plats, t ex i den Minoiska arkitekturen, som Preziosi själv har studerat, finns det bara en mycket liten uppsättning av former, analyserbara i kombinationer av särdrag som "ogenomtränglig" och "genomskinlig". Celler organiserar former i tredimensionella, topologiskt definierade enheter.

Man kan knappast tala om någon egentlig dubbel artikulation här: det finns inte någon gestaltningsnivå på vilken en referens till en helt annan kategori uppstår. Men eftersom användningen, liksom betydelsen, definieras i förhållande till något annat än den själv (se 5.2.2), är det möjligt att urskilja ett analogt fenomen: medan väggen (såsom vägg) bara har en användning i förhållande till rummets helhet, så karaktäriseras rummet i förhållande till mänskliga aktiviteter och syften, alltså något som ligger utanför det. På samma sätt definieras ett verktyg, t ex en hammare, i förhållande till de operationer som kan utföras med den, men dess delar, t ex huvudet och skaftet, får sin funktion ur hammaren som helhet. Ecos analys av kolonnen, med dess referens till betydelser i sammanhanget, stöder i själva verket en sådan uppfattning.

De tomma och uppfyllda rum som enligt Dora Vallier (1981) utmärker skulpturen (se 5.2.2) erinrar om Preziosis kombinationer av särdragen "ogenomtränglig" och "genomskinlig". För att skulpturen skall bli arkitektur fordras det dock, enligt Vallier, minst tre utfyllnader omgivande ett tomrum över marklinjen. Ett dolmen blir alltså den minimala arkitekturen.

Stadens betydelser och rummets semiotik

Stadens betydelser är inte bara dess byggnaders. Byggnaderna hänger ihop på olika sätt: de formar räckor av fasader längs med olika färdleder; de bildar kvarter; och kvarteren är relaterade på olika sätt till centrum och periferin, och till områden för olika aktiviteter som arbete, nöjen och vila. Avstånden och förbindelselinjerna mellan byggnaderna är också grundläggande för att förstå stadens betydelser: torg, avenyer, ringvägar, bakgator och promenadstråk, broar och viadukter, tunnelbanor och spårvägar är bärare av olika betydelser. Enligt en del företrädare för den urbana semio-

tiken har den moderna staden, jämför med den medeltida, avsemiotiserats. Det verkar mera skäligt att säga att den omsemiotiserats.

En analys av staden som betydelsesammanhang tycks förutsätta en mycket bredare konception än arkitektursemiotiken, något sådant som en rummets semiotik, som kan gå både innanför och utanför byggnader, och som inkluderar såväl naturliga som artificiella rum. Manar Hammad (1979a,b) definierar således en enhet som han kallar för *topos,* vars uttryck är ett tredimensionellt utrymme, och vars innehåll är de aktiviteter som är möjliga i detta utrymme. En topos kan avgränsas på olika sätt: runt om ett föremål, t ex en sängtopos kring sängen som innesluter nattduksbordet, sängmattan, osv, och till vilken stolen också föres om kläderna lagts på den; eller med olika topologiska, projektiva och metriska relationer. Topoî kan emellertid också definieras av sina interrelationer: ett subjekts passage från en topos till en annan kan innebära att han tillskrives en viss förmåga eller makt ("pouvoir"). Den traditionelle japanen har en lång serie rum ordnade efter varandra i sitt hem, som är i det närmaste tomma. Allt efter den rang som värden tillskriver sin gäst får denna gå igenom ett större antal rum innan han bjudes att sitta ner. Varje topos gästen passerar tillför honom alltså mera makt.

Också för Pierre Boudon (1978; 1981) är det de aktiviteter som äger rum på en plats som ger dem betydelse, men dessa analyseras i uteslutande topologiska termer. Medinan i Tunis, till exempel, består av fem slags enheter: celler, sicksackpassager, portar, gårdar och vägar. Cellen är ett inre tomrum som utesluter ett inneslutet rum ur det omgivande rummet. Gården är däremot ett yttre tomrum, innesluten i ett tredimensionellt slutet rum. Med sådana topologiskt och dynamiskt karaktäriserade enheter bygger Boudon sedan upp mera sammansatta enheter.[13]

Sammanfattning

- Byggnader, som många andra objekt, är polyfunktionella: de uppfyller praktiska, historiska, sociala, individuella och eventuellt estetiska funktioner.
- En del semiotiker har velat tolka den praktiska funktionen (t ex boningshusets skydd för invånaren) som ett slags betydelse. Men att en trappa erbjuder möjligheten att gå upp och att den betyder detta är två skilda företeelser, som inte behöver följas åt. Eftersom bruket liknar betydelsen i att bestämmas av något annat än det själv, kan man dock kalla *sättet* något användes, precis som *sättet* något förmedlar en betydelse på, för konnotation.

- Byggnader kan inte ha dubbel artikulation, men man kan urskilja ett analogt fenomen i skillnaden mellan element som fungerar i förhållande till något utanför byggnaden själv och element som fungerar i relation till de förra elementen.
- En vidare rummets semiotik, som går utöver arkitekturen, behövs för att kunna analysera t ex staden som ett sammansatt betydelsefenomen. I en sådan rumssemiotik definieras enheterna i förhållande till de aktiviteter de tillåter, eventuellt i termer av topologiska begrepp och rörelser utifrån dessa.

5.2.5 Den visuella omgivningen, Livsvärlden och den "naturliga" världen

Det är i varseblivningen av omgivningen som betydelserna först uppträder för människan. Redan det lilla barnet utforskar omvärlden och finner den mättad med betydelser.

Greimas (1970) har beskrivit vad han kallar "den naturliga världen" som ett viktigt forskningsområde för semiotiken. Gester och praxis ingår i detta område (jfr 5.2.2). Men framför allt är den naturliga världen den plats i vilken elden uppträder som något varmt, hemtrevligt och sällskapligt i eldstaden, istället för som resultatet av en kemisk reaktion beskrivbar i naturvetenskapliga termer. Den är "naturlig" i samma mening som man talar om ett "naturligt" språk: precis som svenskan är naturlig och självklar för svenskarna, franskan för fransmännen och mayaspråket för mayaindianerna, så har vart och ett av dessa folkslag en omvärld som är naturlig och självklar för dem; och alldeles som dessa språk skiljer sig åt och alltså är konventionella, så måste de skiljaktiga "naturliga" världarna vila på konventioner; och "den naturliga världen" är ett betydelsesystem som alla andra.

I Greimas "naturliga värld" igenkänner man, lätt förklädd, Edmund Husserls Livsvärld, den värld vi verkligen lever i, som föga liknar naturvetenskapernas abstrakta verklighet. I denna värld, sade Husserl, rör sig jorden inte. Husserls lärjunge Alfred Schütz beskrev Livsvärlden som den värld vi tar för given, som föreligger för oss helt självklart i alla livets göranden och låtanden. Det finns många kulturella varianter på Livsvärlden, men mot dessa svarar en allmän organisationsform. Livsvärlden är en värld som uppträder i varseblivningen, som är grundvalen för alla bety-

delser. Men dessa betydelser uppfyller i regel inte kriterierna för att vara tecken (jfr 2.1).

På senare tid har den amerikanske psykologen James Gibson (1966; 1982) återupptäckt Husserls Livsvärld, men han har döpt den till den varseblivna omvärlden, till den "ekologiska fysikens" värld. I denna värld går solen upp och ner, och jorden rör sig inte. Precis som Husserl insisterar Gibson på att det är tingen själva, inte näthinnebilden eller varseblivningsperspektivet som vi varseblir. Alldeles som Husserl menar han att vi också kan se tingens dolda sidor, eftersom vi hela tiden rör oss vidare mot en syntes av ett otal varseblivningsperspektiv. Horisontlinjen och marken är grundvalar för både Livsvärlden och Gibsons omgivning. Världen, till skillnad från bilder och andra teckensystem, varseblives direkt, utan förmedling. Till och med egenskaper som tingens "ätlighet", "gripbarhet", osv finns tillgängliga för direkt varseblivning (jfr 5.2.3). Rummet och tiden kan inte varseblivas, utan bara föremål i tid och rum. Verkligheten består inte av geometriska punkter, som kan räknas, utan av platser, som har namn, som har ett absolut läge i förhållande till marken och tyngdkraften, och som innesluter eller inneslutes av andra platser (jfr 5.2.4).

Gibson, precis som Husserl, tycks tömma verkligheten på all semiotisk problematik. I själva verket är emellertid den verklighet som direkt varseblives redan tolkad. Tärningen, som är ett högst kulturellt objekt, varseblives precis lika omedelbart som Husserls kub. Och när man uppfattar invarianterna för "den där speciella kattheten", som Gibson säger, så är det inte bara kattens "ogripbarhet", "oätlighet", osv som följer med, utan alla de ingredienser som för mänskligheten bygger upp en kattvärld.

Gibson och Husserl måste ha rätt i att Livsvärlden inte är ett semiotiskt system som alla andra. Den intar en privilegierad position från vilken de övriga först kommer till synes. Skall semiotiken kunna förklara bilder och andra visuella tecken, så måste den utgå från mera grundläggande visuella betydelser: tingens prominensordning är exempelvis förankrad i Livsvärlden (se 3.1.4). Natursemiotiken är den grundläggande delen av Kultursemiotiken (se 2.3.4), för den handlar om naturen mätt med mänskliga mått, både kroppens och själens.

Sammanfattning

- Det grundläggande skiktet av visuella betydelser återfinnes i varseblivningen. Denna bildar den självklara, oifrågasatta verklighet som Husserl kallar Livsvärlden och Gibson den varseblivna omgivningen. Greimas har beskrivit detta område under namnet "den naturliga världen", men han ser det som ett betydelsesystem bland andra.
- Betydelser av detta slag, som varseblives direkt, måste skiljas från tecken, som förutsätter en uppdelning på två led, där det ena förmedlar varseblivningen av det andra. Men detta betyder inte att Livsvärlden saknar sin semiotiska problematik: också kulturella objekt är föremål för direkt varseblivning.

Noter

1 Om bilder och betydelser

1 Detta är förstås något mycket allmännare än vad man i konstvetenskaper kallar för en "replik": en replika behöver t ex inte vara framställd av samme person som har gjort "typen". Den senare är för övrigt inte nödvändigtvis ett konkret objekt, ett original.

2 Fördelen med det sätt på vilket semiotiken här beskrives är att den kommer att kunna omfatta de flesta av dem som själva har kallat sig semiotiker. De särdrag som jag i fortsättningen ska ta upp är också formulerade med detta i åtanke. Se närmare Sonesson 1989a,I.1. I detta avsnitt gäller det att bestämma några karaktäristika för semiotiken i allmänhet; men för att konkretisera dessa skall jag inte försumma att låna exempel från bildsemiotiken.

3 En tänkare, som kunde räknas som såväl filosof som semiotiker, men som definitivt är det förra från denna synpunkt sett, är Nelson Goodman (1968), vars tankar något skall beröras längre fram (främst i 3.2).

4 Om strukturalistisk metod, se kapitel fyra!

5 Analogin med de fyra elementen kommer från den amerikanske lingvisten Joseph Greenberg (1967), som dock försummar att notera hur elementen skiljer sig från en språklig struktur; jfr Sonesson 1989a,II.4.1. Se också Coserius & Geckelers (1974) kritik av Katz semantik.

6 En sådan beskrivning skulle svara mot den "naturliga världens" semiotik, i A.J. Greimas' mening. Jfr 5.2.5. Elden kan givetvis i en viss bestämd situation användas som tecken för värme, om den nämligen får exemplifiera varma ting. Men detta är inte eldens vanliga användning. Här och i det följande använder vi (i likhet med Husserl och hans efterföljare) termen "Livsvärld" för att beteckna den vardagliga tillvaron, vars tolkning förefaller självklar inom ramen för det vanliga, rutinmässiga handlandet. Jfr 5.2.5.

7 Vi skall längre fram, av skäl vi skall komma till, döpa om denna till *bildmässig* eller *piktoral* funktion (se speciellt 3.3.1).

2 Från doktrinen om tecknen till tecknens liv i samhället

1 Familjebegrepp i denna mening karaktäriserades av filosofen Wittgenstein, men redan tidigare tillskrev antropologen Levy-Bruhl och psykologen Vygotsky "primitiva" och "barn" liknande begreppsformer. Resultat i nutida kognitiv psykologi tyder dock på att allt vardagstänkande är av detta slag. Eleanor Rosch utvecklade begreppet "prototyp". För diskussion, se speciellt Sonesson 1989a, I.3.1.

2 För en kritisk diskussion av detta breda begrepp om den semiotiska funktionen, jfr Bentele 1984, Trevarthen & Logotheti 1989 och Sonesson 1991b.

3 Vissa aspekter av de fenomen som behandlas här diskuterades redan under upplysningstiden av Lessing. För diskussion, se Wellbery 1984 och Sonesson 1988a.

4 När begreppen "kod", "sändare" och "mottagare" används i den fortsatta löpande texten i denna reviderade mening sättes de inom citationstecken.

5 Termen "bildtyp" står i fortsättningen för en bild till skillnad från dess mångfaldigande, i form av gravyrer, reproduktioner, tidningsexemplar, m m, som är dess "token" eller "replika". Jfr 1.1.3. Bildtypen i denna mening skall skiljas från bildarten, som är en gruppering av bildtyper med liknande egenskaper.

6 Bruksföremål, som göres om till "ready-mades", blir därmed dömda att evigt "cirkulera", om också bara i en konsthall, ett museum – eller ett bankvalv! Även om många tidigare happenings visade en förkärlek för att sätta (mer eller mindre nakna) kvinnor i cirkulation, så skedde detta dock bara under en övergående tidsrymd, varpå kvinnorna återfick sin livsvärldsfunktion. Om kvinnan alltid uppfattas och uppfattar sig själv som objekt (vilket t ex Simone de Beauvoir har hävdat), så är hon i en mening alltid i cirkulation.

7 Volochinov (1929) (enligt vissa uttolkare en pseudonym för Bachtin) kritiserade grundprinciperna för kommunikationsmodellen innan denna hade formulerats explicit i informationsteorin, och Pragskolan har assimilerat denna kritik. Om Pragskolan allmänt, se Bailey et al., eds., 1978; Fontaine 1974; Holenstein 1976; Mukařovský 1974; 1986, Matejka & Titunik, eds. 1976; Vodička 1976. Om förhållandet till den ryska formalismen, se Striedters inledning till Vodička 1976 och Steiners epilog till Steiner ed., 1982.

8 Jfr 1.2.3. Detta räcker för våra nuvarande syften. För en definition av strukturen som skiljer den från andra helhetsbegrepp, jfr. Sonesson 1989a,I.3.4.

9 Från Pragskolans synvinkel är alltså en funktion något väsentligt mer än bara en relation, som i matematiken och i Hjelmslevs semiotik (Mukařovský skulle för övrigt mer betona målinriktningen än vad vi gör här). När den senare talar om en semiotisk funktion så tänker han på relationen mellan uttryck och innehåll inbördes, inte särskilt i förhållande till en större helhet. Däremot har ju Piagets begrepp om semiotisk funktion att göra med förmågan att använda något istället för något annat, vilket innebär att relationen mellan uttryck och innehåll placeras in i det större sammanhang det mänskliga samlivet utgör.

10 För en generell definition av dominantbegrepp, i relation till andra typer av kategorier, jfr Sonesson 1989a,I.3.1.

11 Vi försöker här renodla ett funktionsbegrepp som Jakobson (till skillnad från Bühler och Mukařovský) inte upprätthåller konsekvent. Så talar Jakobson ibland om emotiv funktion i vardagsspråklig mening, syftande på känslor, även när dessa inte är sändarens eller när det direkt refereras till dem, så att de borde vara föremål för referentiell funktion. I andra fall däremot är emotiv funktion allt det som hänför sig till talaren, som t ex personliga pronomina. Den fatiska funktionen får både gälla stämningsskapandet i gruppen, som Malinowski menade, och upprättande av kontakt i en fysisk kanal, som när man ropar "hallå" i telefonluren vid störningar på linjen. För kritiken av den metalingvistiska funktionen, jfr också Sonesson 1989a, II.4.4. En användning av Jakobsons funktionsmodell på bilder, som inte alltid är övertygande, finner man hos Fresnault-Deruelle 1983, s 59ff.

12 I lingvistiken (t.ex. hos Hjelmslev och Coseriu) är normen en del av systemet: de förverkliganden av systemets möjligheter som vanligtvis äger rum. I svenskans språksystem är skillnaden mellan tungrots- och tungspets-R helt utan vikt: båda upprätthåller lika bra skillnaden till andra språkljud. Men i vissa delar av landet är tungrots-R norm, i andra tungspets-R. Det är oklart om Mukařovský också tänker sig något mera omfattande system utöver normen. Konkretiseringens sociala karaktär tycks dock förutsätta något mera än normen.

13 Exemplen här och i det följande är mina egna och innebär därför en tolkning och förmodligen en utvidgning av Mukařovskýs begrepp. Andra semiotiska perspektiv på Duchamps "Mona Lisa" finner man hos Fresnault-Deruelle (1983: 85ff) och i Hans Örtegrens avhandling

om konstparafrasen, under utarbetande. Om ornamentering, jfr Gombrich 1979.

14 Den s k receptionsestetiken bygger vidare på arvet från Mukařovský och Vodička. Dock härstammar termer som "den implicite författaren" eller den "implicite läsaren" från Jean-Paul Sartre och från diverse litteraturkritiker. Försök att använda det senare begreppet på bilder, t ex hos Marin (1980), har bara lett till omskrivningar av vanliga analyser i nya termer. Precis som den generaliserade bilden av skaparen är den emotiva funktionen, så är förstås varseblivarens generella bild den konativa funktionen, realiserad, som vi såg ovan, i de olika perspektiven.

15 För det följande och som fördjupningsläsning, se bl a följande artikelsamlingar Baran ed., 1977; Halle et al., eds., 1984; Lotman et al., 1975; Lotman & Uspenskij, éds., 1976; Lucid ed., 1977; Matejka et al., 1976; Shukman, ed., 1984; samt den senaste syntesen i Lotman 1990. Jfr också tre nyare översiktsarbeten: Shukman 1977; Grzybek 1989 och Fleischer 1989.

16 Se Gubern 1987a,b. Termen "ikonosfär" som Gubern och många andra använder för bildsamhället är missvisande, eftersom inte alla ikoniska tecken är bilder, och bilder inte är rent ikoniska. Jfr 3.1. nedan.

17 Psykologen James Gibson (1980) kontrasterar *kirografiska* ("handritade") bilder med fotografiska. Den allmännare begreppet *mekanografiska* bilder förekommer hos Gubern 1987b.

18 För en tillämpning på samtida konst, se också Sonesson 1991f.

3 Bilden som ett särskilt slags tecken

1 Ikonicitetsdebatten gäller bilder, som, åtminstone i någon mån, *avbildar* något, alltså inte bilder i den vidare bemärkelse som modernismen har gett begreppet. Att ikonicitet också kan vara något annat skall vi se i 3.3.1.

2 Peirce och hans ortodoxa efterföljare insisterar mycket på att tecknet består av tre enheter: "representamen", "objekt" och "interpretant". Det är emellertid fel att tro (med de flesta semantikläroböcker) att skillnaden mellan "objekt" och "interpretant" är den mellan ett ting i yttervärlden ("referenten") och motsvarande tankeinnehåll ("innehållet"); den skillnaden gör Peirce inom objektet, med hjälp av termerna "dynamiskt" och "omedelbart objekt". Snarare är interpretanten det sätt på vilket representamen och objekt är relaterade. Jfr Sonesson 1989a,I.1.

3 Denna och efterföljande definitioner är inte direkt hämtade från Peirce, som har åstadkommit åtskilliga, åtminstone skenbart motsägande sådana. Snarare återger de andemeningen i Peirces karaktäristik. Observera att ikoniska tecken, i semiotikens mening, inte nödvändigtvis är visuella: bara likhetsrelationen är avgörande. Jfr också Sonesson 1989a, III.1, 1991a,b,e och 1992.

4 Tecknet i fråga vore säkerligen ingen bild, men väl däremot ett slags *symbol,* i den mening termen brukar ha i Europa. Se också Lotman 1990:102ff.

5 Säger vi att en person är sig lik, så menar vi att personen i fråga, vid en viss tidpunkt, liknar samma person vid en annan tidpunkt; vi jämför alltså två i tiden åtskilda individer. Vardagsspråket är tillräckligt vagt för att medge andra användningar, men vi skall ignorera dem här.

6 Identitetstecken är förstås ikoniska tecken; en del av dem svarar t o m bättre än vardagspråkets bilder mot Peirces definition av bilden som grundad på enkla kvaliteter.

7 I enlighet med distinktionen mellan *typ* och *replika* (se 1.1.3) kan man skilja mellan *typ-* och *tecken-identitet;* det finns emellertid, som vi skall se (i 3.1.4 och 5.2.3), många mellanfall.

8 En del av dessa exempel är för Goodman (1968) "exemplifieringar". Se också Elgin 1983. För en kritik av Goodmans begrepp, som innebär både en utvidgning och en inskränkning, jfr Sonesson 1989a.

9 En del djur (möjligen inte alla) reagerar på bilder exakt som på det avbildade; de saknar alltså teckenmedvetande. Däremot kan liknande beteenden hos "primitiva folkslag" som återberättats av tidigare antropologer bara ha ägt rum under mycket speciella förhållanden.

10 Hjelmslev, som införde den här terminologin, kallade i sina senare skrifter de drag som inte är oundgängliga för teckenfunktionen för "materian" och reserverade termen "substans" för formens kombination med materian. Groupe μ, vars bildretorikmodell vi skall återkomma till i 4.2.2, följer Hjelmslev i detta språkbruk, men inget väsentlig tycks gå förlorat om vi bortser från skillnaden. Jfr diskussion av μ–modellen i Sonesson 1988a.

11 Termen "kod" användes här och i det följande i den överförda bemärkelse den ofta har i semiotiken, och som sattes inom citationstecken i 2.2.1: ett system av tecken, komplett med uttryck och innehåll, med

kombinationsregler, etc. Terminologin i fortsättningen (liksom en del exempel) kommer från Prieto 1966.

12 Goodmans begrepp om bilders "täthet" ("density") och "mättnad" ("repleteness") är mycket mera komplicerade än här antydes; vi ignorerar också skillnaden mellan syntaktisk och semantisk täthet, osv. För mer utförlig kritik, se Sonesson 1989a, III.2.4-7, III.4, III.5 och III.6.1.

13 I det följande skiljer vi bildens båda *skikt,* det plastiska och ikoniska (eller det bildmässiga eller piktorala som vi skall säga längre fram i detta avsnitt), från dess *plan,* uttrycket och innehållet, som förekommer inom bägge skikten.

14 Se Sonesson 1991a,b för en diskussion och illustration av det plastiska skiktets ikonicitet och Sjölin 1986 för andra kritiska synpunkter på uppdelningen i ett plastiskt och ett ikoniskt skikt.

15 För kritik av Floch på denna punkt, jfr Sonesson 1987a och 1991a.

16 De distinktioner som kommer att introduceras i det följande gjordes först i denna form i Sonesson 1989a, även om enskilda termer har övertagits från Peirce (index, kontiguitet, abduktion), Husserl (samband, protention, retention), Austin (performativ), den retoriska traditionen (metonymi, synekdoke), etc. Många semiotiker använder, i Jakobsons efterföljd, termen "metonymi" för alla närhetsrelationer och ibland också termen "synekdoke" för alla del-helhetsrelationer, vilket innebär att använda termer som traditionellt betecknar tecken-för-tecken för att tala om primära tecken och om indexikalitet som inte ens har teckenkaraktär.

17 Den terminologi som införes i detta avsnitt återgår på Marin (1979), Gauthier (1982) och Dubois (1983). För en sammanställning, se Sonesson 1988a.

4 Något om principerna för bildens organisation

1 För en i vissa avseenden utförligare kritik av Barthes Panzanianalys hänvisas till Floch 1978b; Kerbrat-Orecchioni 1977; Perez Tornero 1982; Prieto 1975b: 193ff; och Sonesson 1989a,II.1 samt 1989f. Analysen av konnotationsbegreppet motiveras utförligt i Sonesson 1989a,II.1.2 och II.4.

2 Man kan också ifrågasätta om de måste vara dikotomier: i striktare bemärkelse tycks de inte vara det ens för Barthes, eftersom analysordningen (diskuterad nedan) antyder att olika enheter kan vara *mer eller mindre* kodade, inte bara kodade eller okodade, osv.

3 En första, tämligen ytlig analys av Kindyannonsen finns hos Fresnault-Deruelle (1983ff). Följande analys bygger vidare på Sonesson 1989a, I.3.3.

4 En sådan erotisk rangordning kan tänkas vara identisk med den som bildas av de kroppsdelar som är mer eller mindre tillgängliga för beröring av fadern, en vän av samma kön, modern och en vän av motsatt kön. Denna beröringsordning har fastställts inom kroppssemiotiken av Jourard, och Sonesson (1988a;1990c, g) har visat att den bildar en transitiv skala, som för kvinnokroppen är: händer – underarm – överarm/hjässa – huvud/hals/skuldror – fötter – smalben/knä – lår/överkropp – underkropp.

5 För andra synpunkter på binära oppositioner i bilder, se också Sonesson 1991d, h.

6 Searle och före honom Kant har karaktäriserat skillnaden mellan konstitutiva och regulativa regler i liknande vändningar. Skillnaden mellan oppositioner in praesentia och in absentia går tillbaka på den strukturella lingvistiken. Strukturbegreppet har samma källa men har här satts i motsats till Peirces begrepp om abduktion (att gå från ett enskilt fall till ett annat över en allmänt accepterad generalisering). Termen intertextualitet kommer från Kristeva, men själva fenomenet har beskrivits tidigare av Bachtin såsom "dialogism".

7 En första analys av de båda serier som skall diskuteras här föreligger hos Koch (1971:138ff) respektive Hünig (1974: 35ff) och båda analyseras vidare av Sonesson 1988a,II.1.3.6. För mera detaljer hänvisas läsaren till den sistnämnda texten.

8 Lotman (1990:41, 57), som ger detta sista exempel, räknar upp en rad allmänna begreppspar som retoriken i sådana fall överskrider: verklighet/illusion, tvådimensionalitet/tredimensionalitet, semiotiskt värde/frånvaro av semiotiskt värde, diskret/kontinuerlig, materiell/icke-materiell, etc.

9 Groupe μ talar om det *ikoniska* skiktet; av skäl som behandlats i avsnitt 3.3.1 kommer vi i fortsättningen istället att tala om det *piktorala* skiktet.

10 Andra författare (t ex Kerbrat-Orecchioni 1977) skiljer dock jämförelser *in praesentia* och *in absentia,* liksom metaforer *in praesentia* och *in absentia.* Se även Sonesson 1989a, III.6.4, som också framhåller det problematiska i att tillämpa jämförelsebegreppet på bilder.

11 Detta exempel och alla som följer i detta och nästa avsnitt (även exemplet från Sergels torg) är Groupe μ:s egna (och i mitt tycke inte alltid så övertygande).

12 Floch talar med en mycket tvivelaktig analogi om plastiskt rim och plastisk anafor (se kritik i Sonesson 1988a); snarare kan vi här igenkänna skapandet av en lokal norm, i Groupe μ:s mening och brytningarna mot denna

13 Floch (1984c) föreslår en helt annan tolkning, men denna förutsätter ett omöjligt rumsligt förhållande mellan de olika regioner som förekommer i bilden. Se kritik i Sonesson 1989d.

14 En första, mycket summarisk analys, finns i Gauthier 1979. Den version som presenteras här bygger på Sonesson 1989a,II.2.2 och framför allt Sonesson 1988a.

15 Jag lånar detta exempel, men inte dess tolkning, från Thürlemann 1982:54ff.

16 Möjligen är Wölfflins begrepp snarare idealtyper än prototyper, vilket inte är detsamma, tvärtemot vad Rosch tror: en *idealtyp* (i Webers mening) renodlar och överdriver verklighetens egenskaper och kan innehålla motsägande element. Jfr. Sonesson 1989a,1.3.1.

17 För en fullständig analys, som också uppehåller sig vid den här ignorerade piktorala nivån, se Sonesson 1988a.

18 För diskussion av Saint-Martins modell, se Sonesson 1990c, 1991a, i, 1992.

19 De så kallat modalt/vektorala egenskaper som psykologen Howard Gardner har velat se som grundval för konstnärligt skapande är (som visas i Sonesson 1989a,I.4.), i hög grad topologiskt-dynamiskt grundade.

20 Den franska termen, "plan original", skulle också kunde innebära *en* plan, snarare än *ett* plan, alltså grundplanen, grundritningen, det första utkastet. Båda betydelserna tycks föresväva Saint-Martin.

5 Fenomenen i den visuella världen

1 Centralperspektivet i en kirografisk (handgjord) bild tycks innebära att också denna underkastas ett enda globalt avgörande; men detta gäller bara rummets organisation, inte t ex vilka föremål och personer det

skall rymma, och det är ännu på varje punkt möjligt att avvika från det globala beslutet (vilket man också vanligen gör).

2 Tidsbundenheten är förvisso mera esoterisk än rumsbundenheten: den finns där bara som en möjlighet att avläsa spårets relativa "färskhet". I det långa loppet föreligger en viss tidsbundenhet också hos fotografiet, i alla fall hos dess replika, dess "positiv", som efter hand kan komma att blekna bort.

3 För en utförligare diskussion av fotosemiotiken och särskilt Vanliers, Dubois och Schaeffers bidrag, jfr Sonesson 1988a.

4 I undantagsfall kan en serie icke desto mindre bestå av en enda teckning. Det finns olika sätt på vilka denna enda ruta kan komma att uppfattas som en tecknad serie. Om den är av en känd tecknare och innehåller hans välkända standardpersoner, så assimilerar vi den till hans tidigare serier, i ett slags superserie. Detta sker lättare om serierutan uppträder på seriesidan i en dagstidning, där annars samme tecknares flerrutiga serie brukar återges (och mindre lätt om det sker på en t-shirt, osv). Och även en ny tecknares verk kan identifieras som serie om det presenteras på seriesidan (i detta fall har vi en effekt av cirkulationsarten; se 5.1.3).

5 Om kartor och diagram, se Bertin 1967, 1977 samt Metz 1977. Om vägmärken, se bl a Mounin 1970 och Krampen 1983 och 1988. Angående andra logotyper och piktogram, jfr Aicher & Krampen 1977.

6 Metz tablå, där ett av de bägge begreppen på varje nivå ständigt förgrenar sig vidare i en ny klyka, är ett typiskt exempel på en filosofisk analys, i traditionen från Platon, inte på en strukturalistisk analys, i lingvistisk bemärkelse. Jfr. 1.2.3.

7 Allmänna översikter av filmsemiotiken finns bl a i Aumont et al. 1983, 1988 samt (korfattat) i Nöth 1985, 1990.

8 Termerna här och i nästa stycke, som nu är allmänt förekommande, är hämtade från Ekman 1969, som delvis bygger på Efron 1941.

9 Om teatersemiotiken i allmänhet kan man läsa, t ex i Ficher-Lichte 1983 och Ubersfeld 1978, 1981. Många teatersemiotiska texter skrivna ur Pragskolans perspektiv finns i Matejka & Titunik, ed. 1976. Koch (1971) och Nöth (1972) behandlar happeningen från delvis andra utgångspunkter än våra.

10 För vidare översikter av tingens semiotik, se Krampen 1979b och Nöth 1985, 1990.

11 Goodman skulle förmodligen fortfarande tala om exemplifiering i dessa fall.

12 Intressanta övningsexempel till analysen av exemplifieringar erbjuder Lindes (1986) skildring av hur han tillverkade kopior av några av Duchamps ready-mades. Jfr Sonesson 1991j

13 Översikter av arkitekturens och stadens semiotik finns i Krampen 1979a, c och i Nöth 1985, 1990.

Litteraturförteckning

Med asterisk markerade titlar rekommenderas för vidare läsning: * står för relativt lättlästa verk, ** för mera svårtillgängliga (gäller bara den semiotiska litteraturen, inte annan citerad litteratur).

Aicher, Otl, & Krampen, Martin, (1977): *Zeichensysteme der visuellen Kommunikation.* Stuttgart: Verlagsanstalt Alexander Koch.

Arnheim, Rudolf, (1966): *Toward a psychology of art.* London: Faber & Faber.

– (1974): *Art and visual perception. The new version.* Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Asplund, Johan, (1968): *Sociala egenskapsrymder.* Uppsala: Argos.

*Aumont, J., Bergala, A., Marie, M, & Vernet, M, (1983): *Esthétique du film.* Paris: Editions Nathan.

– & Marie, M., (1988): *L´analyse des films.* Paris: Editions Nathan.

Bailey, R.W., Matejka, L., Steiner, P, eds., (1978): *The sign. Semiotics around the world.* Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions.

**Bakhtine, Michail, (1977): *Le marxisme et la philosophie du langage.* Paris: Minuit (Översättning av *Markzizm i filosofija jazyka,* Leningrad 1929).

Baran, Henryk, ed., (1977): *Semiotics and structuralism. Readings from the Soviet Union.* New York: International Arts and Science Press, Inc.

Baron, Naomi, (1981): *Speech, writing and sign.* Bloomington: Indiana University Press.

Barthes, Roland, (1961): Le message photographique, i *Communications* 1, ss 128–130. Också i Barthes 1982.

– (1964a): Rhétorique de l´image, i *Communications,* 4: 40–51. Också i Barthes 1982: 25–42

*– (1964b): Eléments de sémiologie, i *Communications* 4, ss. 91–135. Också i Barthes, Roland, *Le degré zéro de l´écriture – Eléments de sémiologie,* Paris: Gonthier 1965.

– (1967): *Système de la mode.* Paris: Seuil.
– (1972): Sémiologie et médecine, i Bastide, Roger, ed., *Les sciences de la folie,* Paris & Le Haye: Mouton; ss. 37–46.
– (1980): *La chambre claire.* Paris: Seuil & Gallimard.
– (1982): *L´obvie et l´obtus.* Paris: Seuil.
Baudrillard, Jean, (1968): *Le système des objets.* Paris: Gallimard.
Bengtsson, H., Bondesson, L., & Sonesson, G., (1985): *Facial expression from different viewing positions. A study in experimental semiotics.* Opublicerad rapport.
Benjamin, Walter, (1974): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, i Benjamin, W., *Gesammelte Schriften* I:2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 471–508.
*Bentele, Günter, (1984): *Zeichen und Entwicklung. Vorüberlegungen zu einer genetischen Semiotik.* Tübingen. Narr.
Berger, John, (1965): *The sucess and failure of Picasso.* Harmondsworth: Penguin. New Edition: London. Writers and Readers Publishing Cooperative, 1980.
Bertin, Jacques, (1967): *Sémiotique graphique.* Paris & La Haye: Mouton/Gauthier-Villars. Omtryckt 1973.
– (1977): *La graphique et le traitement graphique de l´information.* Paris: Flammarion.
Bierman, Arthur K., (1963): That there are no iconic signs, i *Philosophy and phenomenological research,* XXIII:2: 243–249.
Birdwhistell, Ray, (1970): *Kinesics and context. Essays on body-motion communication.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Harmondsworth: Allen Lane The Penguin Press 1971.
Bogatyrev, P., (1971): *The functions of Folk Costume in Moravian Slovakia.* The Hague & Paris: Mouton.
Borbé, T., ed. 1983: *Semiotics unfolding. Proceedings of the second congress of the International Association for Semiotic Studies., Vienna 1979.* Berlin, New York, & Amsterdam: Mouton,; 3 volumes.
Boudon, Pierre, (1979): Logique spéculaire et iconicité: Les Ménines, i *Canadian Journal of research in semiotics,* VI,3VII,1, ss. 43–55.
– (1978): Réécriture d'une ville: La Médina de Tunis, i *Semiotica,* 22.1–2: 1–74.
– (1981): *Introduction à une sémiotique des lieux.* Montréal/Paris: Université de Montréal & Klincksieck.
Bouissac, Paul, (1984): Iconicity and pertinence, i Schank, ed., *Empirical paradigms in semiotics,* Semiotic Circle, Toronto; ss. 5–24. Också i Bouissac et al. 1986 .

–, Herzfeld, M., & Posner, R., eds., (1986): *Iconicity. Essays on the nature of culture.* Tübingen: Staufenburg Verlag.
Bühler, Karl, (1934): *Sprachtheorie:* Stuttgart: Fischer.
Calabrese, Omar, (1985): *Il linguaggio dell´arte.* Milan: Bompiani. Spansk översättning: *El lenguaje del arte.* Barcelona, Buenos Aires & México: Paidós 1987
Carani, Marie, (1986a): Le logos greimassien et l´œuvre visuelle, i *Recherches sémiotiques/Semiotic inquiry* 6:3, ss..335–344.
– (1986b): Le corpus Pellan: une relecture sémiotique, i *Protée* 14, no 3, ss. 15–26.
– (1987): Sémiotique de l´abstraction picturale, i *Semiotica* 67:12, ss. 1–38.
– (1988): Sémiotique de la perspective picturale, i *Protée,* 16, no 1–2, ss. 171–181.
Castro, Alfredo, (1984–91): *Narcissus spruckna spegel. Delacroix & mimesis.* Umeå: Institutionen för Konstvetenskap.
Cebrián Herreros, Mariano, (1978): *Introducción al lenguaje de la televisión.* Madrid: Ediciones Pirámide S.A.
Chatman, S., Eco, U., & Klinkenberg, J.M., éds., (1979): *A semiotic landscape – Panorama sémiotique. Actes du premier congrès de l'Association internationale de sémiotique, Milan, juin 1974.* The Hague, Paris & New York, Mouton.
Cocula, Bernard, & Payroutet, Claude, (1986): *Sémantique de l'image.* Poitiers: Delgrave.
Coseriu, Eugenio, & Geckeler, H., (1974): Linguistic, espcially functional semantics, i Sebeok, Th., ed., *Current trends in linguistics,* The Hague, Mouton, Volume XII, ss 103–171.
Costa, Joan, (1977): *El lenguaje fotográfico.* Madrid, Iberico Europea de ediciones.
Costall, Alan, (1989): A closer look at direct perception, i Gellatly, Angus, Rogers, Don, & Sloboda, John, eds., *Cognition and social worlds.* Oxford: Clarendon Press; ss. 10–21.
Degerando, J.M., (1800): *Des signes et de l'art de penser considérés dans leurs rapports mutuels.* Paris: Goujon fils.
Deledalle, Gérard, (1976): La Joconde. Théorie de l´analyse sémiotique appliquée à un portrait, i *Semiosis* , 4: 25–31.
– (1979): *Théorie et pratique du signe.* Paris: Payot.
Deregowski, Jan, (1973): Illusion and culture, i Gregory, R.L., & Gombrich, E.H., eds., *Illusion in nature and art.* London: Duckworth & Co.
Douglas, Mary, (1972): Deciphering a meal, i *Daedalus* 101:1, pp 61–82.

Dreyfuss, Henry, (1984): *Symbol sourcebook.* New York: Van Nostrand Reinhold Co.
Droste, F.G., (1972): The grammar of traffic regulations, in *Semiotica,* 5 (6), ss. 257–262.
Dubois, Philippe, (1983): *L´acte photographique.* Paris & Bruxelles: Nathan/Labor.
Durand, Jacques, (1970): Rhétorique et image publicitaire, i *Communications* 15, ss 70–95.
Dyer, Gillian, (1982): *Advertising and communication.* London: Methuen.
Efron, David, (1941): *Gesture and environment.* Omtryckt som *Gesture, race, and culture.* The Hague & Paris: Mouton 1972.
Eco, Umberto, (1965): *Apocalittici e integrati,* Milano: Bompiani: Spansk översättning: *Apocalipticos e integrados.* Barcelona: Editorial Lumen 1968, 1984.
– (1968): *La struttura assente.* Milano: Bompiani. Svensk översättning: *Den frånvarande strukturen.* Lund: Cavefors 1971.
– (1972): A componential analysis of the architectural sign column, i *Semiotica* V:2, ss. 97–118
– (1973): Lignes d´une recherche sémiologique sur le message télévisuel, i Rey-Debove, ed., *Recherches sur les sysèmes signifiants. Symposium de Varsovie 1968.* The Hague & Paris: Mouton; ss. 535–540.
**– (1976): *A theory of semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.
– (1977): The influence of Roman Jakobson on the development of semiotics, i Armstrong, D., & Schooneveld, C.H. van, Hrsg., *Roman Jakobson. Echoes of his scholarship.* Lissse: Peter de Ridder Press: 39–58.
– (1979): *Lector in fabula.* Milano: Bompiani: Spansk översättning: *Lector in fabula.* Barcelona: Editorial Lumen 1981.
– (1984): *Semiotics and the philosophy of language.* Bloomington: Indiana University Press.
Ekman, Paul, (1969): The repertoire of nonverbal behavior, i *Semiotica* I:1, ss. 49–98.
*Elgin, Cathrine, (1983): *With reference to reference.* Indianapolis: Hacell Publ. Co.
Espe, Hartmut, (1983a): Empirische Analyse visueller Zeichen: der Einfluss der Belichtungsdauer bei der Vergrössung auf die affektive Bedeutung von Schwarz-Weiss-Fotografien, i Krampen, M., Hrsg., *Visuelle Kommunikation und/oder verbale Kommunikation.* Hildesheim & Berlin: Olms Verlag/Hochschule der Künste: 92–121.

– (1983b): Realism and some semiotic functions of photographs, i Borbé, ed., *Semiotics unfolding. Proceedings of the second congress of the International Association for Semiotic Studies., Vienna 1979.* Berlin, New York, & Amsterdam: Mouton, Volume III: 1435–1442.
Fischer-Lichte, Erika, (1983). *Semiotik des Theaters I–III.* Tübingen: Narr.
Fleicher, Michael, (1989): *Die sowjetische Semiotik. Theoretische Grundlagen der Moskauer und Tartuer Schule.* Tübingen. Stauffenburg Verlag.
Floch, Jean-Marie, (1978a): Quelques positions pour une sémiotique visuelle, i *Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques,* 4/5:1–16.
– (1978b): Roland Barthes: "Sémiotique de l´image", *i Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques* 45, ss. 27–32.
*– (1981a): *Sémiotique plastique et langage publicitaire.* Documents de recherche du Groupe de recherches sémio-linguistique, III, 26. Också i Floch 1984a
– (1981b): Kandinsky: sémiotique d'un discours plastique non-figuratif", i *Communications,* 34, ss. 134–158. Också i Floch 1984a.
– (1982): L'iconicité: enjeu d'une énonciation manipulatoire", i *Actes sémiotiques: le bulletin,* V, 23, ss. 19–38. Också i Floch 1986b.
**– (1984a): *Petites mythologies de l´œil et l´esprit.* Paris: Hadès
– (1984b): Images, signes, figures, i *Revue d´esthétique,* 7, ss. 109–114.
– (1984c): La photographie en flagrant délit , i *Fabula,* 4, ss. 47–57. Också i Floch 1986b.
– (1986a): /uppslagsord i/ Greimas, A.J., & Courtés J., eds. *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Volume II. Paris: Hachette.
**– (1986b): *Les formes de l´empreinte,* Périgueux: Pierre Fanlac.
– (1990): *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies.* Paris: PUF.
Fontaine, J., (1974). *Le circle linguistique de Prague.* Paris: Mame.
Foucault, Michel, (1966): *Les mots et les choses.* Paris: Gallimard.
– (1973): *Ceci n´est pas une pipe.* Montpellier: Fata Morgana.
Fresnault-Deruelle, Pierre, (1972): *La bande dessinée. L´univers et les techniques de quelques "comics" d´expression française.* Paris: Hachette.
– (1977a): *La chambre à bulles.* Paris: UGE.
*– (1977b): *Récit et discours par la bande.* Paris: Hachette.
– (1983a): *L´image manipulée.* Paris: Edilig
Gardner, Howard, (1970): From mode to symbol, i *British Journal of Aesthetics,* 10:3, ss. 359–375.
– (1973a): *The quest for mind. Piaget, Lévi-Strauss and the structuralist movement.* New York: Knopf.

– (1973b): *The arts and human development.* New York: Wiley & Sons.
Garroni, Emilio, (1973): *Progetto di semiotica.* Bari: Laterza. Spansk översättning: *Proyecto de semiótica.* Barcelona: Gustavo Gili 1975.
Gasca, Luis, & Gubern, Roman, (1988): *El discurso del comic.* Madrid: Cátedra.
*Gauthier, Guy, (1976): Les Peanuts: une graphisme idiomatique, i *Communications,* 24: 108–139.
*– (1979): *Initiation à la sémiologie de l'image.* Paris: Les cahiers de l'audiovisuel.
– (1982): *Vingt leçon sur l'image et le sens.* Paris: Edilig.
Gibson, James, (1966): *The senses considered as perceptual systems.* Boston: Houghton Mifflin Co.
– (1978): The ecological approach to visual perception of pictures, i *Leonardo,* 4:2: 227–235.
– (1980): A prefatory essay on the perception of surfaces versus the perception of markings on a surface, i Hagen, Margaret, ed., *The perception of pictures, volume I: Alberti's window.* New York: Academic Press; xi–xvii.
– (1982): *Reasons for realism.* Ed. by. Reed, E., & Jones, R. New Jersey & London: Lawrence Erlbaum Ass.
Gombrich, E.H., (1960): *Art and Illusion.* London: Phaidon Press. Second edition 1962.
– (1979): *The sense of order.* Oxford: Phaidon.
**Goodman, Nelson, (1968): *Languages of art.* London: Oxford University Press.
– (1977): When is art? i Perkins, D., & Leondar, B., eds., *The arts and cognition,* Bartimore. John Hopkins University Press; ss. 11–19.
– (1984): *Of mind and other matters.* Cambridge, Mass: Harvard University Press.
Greenberg, Joseph, (1967): The first (and perhaps only) non-lingustic distinctive feature analysis, i *Word,* 23, 1–3.
Greenlee, Douglas, (1973): *Peirce's concept of sign.* The Hague & Paris: Mouton.
Greimas, A.J., (1966): *Sémantique structurale.* Paris: Larousse.
– (1970): *Du sens.* Paris: Seuil.
– (1984): *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* (Documents de recherches du Groupe de recherches sémio-linguistiques, Paris; VI, 60, 1984).
– & Courtés J., éds., (1979; 1986): *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Volume I–II. Paris: Hachette.

Groupe μ, (1970): *Rhétorique générale.* Paris: Larousse.
– (1976): La chafetière est sur la table, i *Communication et langage,* 29, ss.36–49
– (1977): *Rhétorique de la poésie.* Bruxelles, Editions Complexe.
– (1978): Douce bribes pour décoller en 40 000 signes, i *Revue d'ésthétique,* 3–4, ss. 11–41
– (1979): Iconique et plastique: sur un fondement de la rhétorique visuelle, i *Revue d'ésthétique,* 1–2, ss. 173–192.
**– (1980): Plan d'un rhétorique de l'image, i *Kodikas/Code,* 3, ss. 249–268.
– (1985): Structure et rhétorique du signe iconique, i Parret, H., & Ruprecht, H-G., éds., *Exigences et perspective de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A.J. Greimas.* Volume I, ss.449–462. Amsterdam: Benjamins Publishing Co.
– (1988): Fundamentos de una retórica visual, i *Investigaciones semióticas. III. Actas del III simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid 5–7 de diciembre de 1988.* Madrid: UNED 1990; volumen I, ss. 39–57.
– (1989a): Das System der plastischen Form, i *Semiotische Berichte,* 2,3: 215–233.
*– (1989b): Rhétorique visuelle fondamentale. Manuskript, utkommer i *Text.*
Grzybek, Peter, (1989): *Studien zum Zeichenbegriff der sowjetischen Semiotik.* Bochum: Brockmeyer.
*Gubern, Roman, (1972): *El lenguaje de los comics.* Barcelona: Ediciones Península.
– (1974): *Mensajes icónicos en la cultura de masas.* Barcelona: Editorial Lumen.
– (1987a): *El simio informatizado.* Madrid: Fundesco.
– (1987b): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea.* Barcelona: Gustavo Gili.
Gurwitsch, Aron, (1957): *Théorie du champs de la conscience.* Bruges: Desclée de Brouver.
– (1974): *Phenomenology and the theory of science.* Evanston: Northwestern University Press.
Hall, E.T., (1966): *The hidden dimension.* New York: Doubleday.
Halle, M., Matejka, L., Pomorska, K., & Uspenskij, B., eds., (1984): *Semiosis. Semiotics and the history of culture.* Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions.

Hammad, Manar, (1979a): Sémiotique de l'espace et sémiotique de l'architecture, i Chatman et al., eds., 925–929.
– (1979b): Définition syntaxique du topos, i *Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques,* 10: 25–27.
Helbo, André, (1983): *Sémiologie des messages sociaux.* Paris: Edilig.
*Hervey, Sándor, (1982): *Semiotic perspectives.* London, Boston & Sydney: George Allen & Unwin.
**Hjelmslev, Louis, (1943): *Omkring sprogteoriens grundlæggelse.* Köpenhamn. Ny upplaga 1966: Köpenhamn: Akademisk forlag.
**– (1959): *Essais linguistiques.* Köpenhamn: Nordisk sprog- og kultur-forlag. Ny upplaga 1971: Paris: Minuit.
– (1973): *Essais linguistiques II.* Köpenhamn: Nordisk sprog- og kultur-forlag
Hildebrand, Olle, (1976): *Teatermodernismen.* Borås: Bibliotekshögskolan.
– (1978): *Harlekin frälsaren.* Uppsala: Institutionen för Slaviska språk.
Hochberg, Julian (1980): Pictorial functions and perceptual structures, i Hagen, Margaret, ed., *The perception of pictures, volume II: Dürer's devices;* New York: Academic Press; 47–93.
Hoffmann, H.-J., Hrsg.,(1985): *Zeichen – Rezeption und Wandel in Gesellschaft und Massenkommunikation.* Hildesheim: Olms Verlag.
Hoffmann, Lotte, (1943): *Vom schöpferischen Primitivganzen zur Gestalt.* München: C.H. Beck. New edition 1961.
*Holenstein, Elmar, (1974). *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique.* Paris: Seghers.
– (1976): *Linguistik/Semiotik/Hermeneutik.* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Husserl, Edmund, (1939): *Erfahrung und Urteil.* Prag: Academia Verlagsbuchhandlung.
Hünig, Wolfgang, (1974): *Strukturen des Comic Strip.* Hildesheim & New York: Olms Verlag.
Ivins, William M., (1953): *Prints and visual communication.* Cambridge. Mass.: Harvard University Press.
Jakobson, Roman, (1942): *Kindersprache, Aphasie, und allgemeine Lautgesetze,* Uppsala: Uppsala Universitet. Ny upplaga: Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968.
**– (1963): *Essai de linguistique générale*. Paris: Minuit.
– (1973): *Questions de poétique.* Paris: Seuil.
Kaemmerling, Ekkat, (1971): Rhetorik als Montage, i Knilli, F., Hrsg., *Semiotik des Films,* München: Hanser; ss. 94–109
–, Hrsg., (1979): *Bildende Kunst als Zeichensystem I: Ikonographie und Ikonologie.* Köln: DuMont Buchverlag.

Kendon, Adam, (1981): Introduction: Current issues in the study of nonverbal communication, i Kendon, Adam, ed., *Nonverbal communication, interaction, and gesture.* The Hague, Paris, & New York: Mouton; ss 1–57
Kennedy, John M., (1974): *A psychology of picture perception.* San Francisco: Jossery-Bas, Inc.
Kerbrat-Orecchioni, Caherine, (1977): *De la sémantique lexicale à la sémantique de l'énonciation.* Lyon: Université de Lyon.
Kirby, Michael, (1965): *Happenings.* New York: Dutton & Co.
– (1969): *The art of time.* New York: Dutton & Co.
Kjørup, Søren, (1974): George Inness and the battle at Hastings; or doing things with pictures, i *The Monist* 58:2, ss. 216–235
– (1977): Film as a meetingplace of multiple codes, i Perkins, D., & Leondar, B., eds., *The arts and cognition,* Baltimore, John Hopkins University press; ss. 20–47.
– (1978a): Pictorial speech acts , i *Erkenntnis* 12, ss. 55–71
– (1978b): Iconic codes and pictorial speech acts, i *Orbis litterarum, Supplement no 4: Danish semiotics.* Köpenhamn: Munksgaard; ss. 101–122.
– (1985): uppslagsord i Cornell, P. et al., utg., *Bildanalys.* Malmö: Gidlunds.
*Koch, Walter, (1971): *Varia semiotica.* Hildesheim & New York: Olms Verlag.
– (1983): *Poetry and science. Semiogenetical twins.* Tübingen: Narr.
–, Hrsg. (1976): *Textsemiotik und strukturelle Rezeptionstheorie.* Hildesheim & New York: Olms Verlag.
*Krampen, Martin, (1979a): *Meaning in the urban environment.* London: Pion Ltd.
– (1979bc): Survey of current work in the semiology of objects and in the semiology of architecture, i *Chatman et al. eds. 1979,* ss. 158–168; 159–174.
– (1983): *Icons of the road.* Special issue of Semiotica 43, 1/2.
– (1988): *Geschichte der Straßenverkehrszeichen.* Tübingen: Stauffenburg verlag.
– , Hrsg., (1983): *Visuelle Kommunikation und/oder verbale Kommunikation.* Hildesheim & Berlin: Olms Verlag/Hochschule der Künste.
– , Espe, H., Schreiber K.,& Braun, G., (1983): Weitere Untersuchungen zur Mehrdimensionalität visueller Zeichen, i Borbé, Hrsg., *Semiotics unfolding. Proceedings of the second congress of the International Association for Semiotic Studies., Vienna 1979.* Berlin, New York, & Amsterdam: Mouton, volume III: 1471–1481.

Krauss, Rosalind, (1985): *The Originality of the Avant-Garde and other modernist myths*. Cambridge, Mass. & London: The MIT Press.
Lakoff, George, & Turner, Mark, (1989): *More than cool reason. A field-guide to poetic metaphor*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
Larsen, Peter, (1976): Billedanalyse, i Olivarius, P., Rasmussen, O., & Rugholm, P., utg., *Massekommunikation*, Köpenhamn: Dansklærerforening; ss. 71–118.
Lévi-Strauss, Claude, (1975): *La voie des masques I-II*, Geneva, Skira.
– (1983): *Le regard éloigné*. Paris: Plon.
Linde, Ulf, (1986): *Marcel Duchamps*. Stockholm: Rabén & Sjögren/Statens Konstmuseer.
**Lindekens, René (1971): *Eléments pour une sémiotique de la photographie*, Paris & Bruxelles, Didier/Aimav.
– (1976): *Eléments de sémiotique visuelle*. Paris: Klincksieck.
– (1979): Sémiotique de la photographie, i Chatman et al., eds., ss. 139–146.
– (1986): *Dans l´espace de l´image*. Paris: Aux amateurs des livres.
Lindqvist, Cecilia, (1989): *Tecknens rike. En berättelse om kineserna och deras skrivtecken*. Stockholm: Bonniers.
Lotman, J.M., (1975): The discrete text and the iconic text: remarks on the structure of narrative, i *New Literary History*, VI;2, ss.
– (1984): The stage and painting as code mechanisms for cultural behavior in the early nineteenth centruy, i Shukman, Ann, ed., *The semiotics of Russian culture*. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions; ss. 165–176.
*– (1990): *Universe of mind. A semiotic theory of culture*. London & New York: Taurs & Co, Ltd.
–, & Ouspenski [Uspenskij], B.A., éds., (1976): *Travaux sur les systèmes de signes*. Bruxelles: Editions Complexe.
–, & Uspenskij, B.A., Ivanov, V.V., Toporov V.N., & Pjatigorskij, A.M., (1975): *Thesis on the semiotic study of culture*. Lisse: The Peter de Ridder Press.
Lucid, Daniel, ed., (1977): *Soviet Semiotics*. Baltimore and London: John Hopkins University Press..
Luckman, Thomas, (1980): *Lebenswelt und Geschichte*. Paderborn: Schöning.
Lurçat, Liliane, (1974): *Etudes de l'acte graphique*. Paris & La Haye: Mouton.
Lyotard, Jean-François, (1971): *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.

Mallery, Garrick, (1880–81): Introduction to the study of sign language among the North American Indians and A collection of gesture signs, i Umiker-Sebeok, J., & Sebeok, Th., eds., *Aboriginal sign languages of the Americas and Australia I.*, New York & London: Plenum Press 1978 ; ss. 1–76; 77–406.
– (1881): *Sign language among North American Indians*. Omtryck: The Hague & Paris: Mouton 1972.
Malmberg, Bertil, (1973): *Teckenlära*. Stockholm: Aldus/Bonniers.
*– (1977): *Signes et symboles. Les bases du langage humain*. Paris: Picard.
Marin, Louis, (1971): *Etudes sémiologiques*. Paris: Klincksieck.
– (1977): *Détruire la peinture*. Paris: Galilée.
– (1979): The frame of the painting or the semiotic functions of boundaries in the representative process, i Chatman et al 1979, ss. 777–782
– (1980) Toward a theory of reading in the visual arts, i Suleiman, S, & Crosman, I., eds., *The reader in the text*, New Jersey, Pincerton University Press; ss.292–324.
Matejka, Ladislav, et al., eds. (1976): *Soviet semiotics of culture*. Special issue av Dispositio 1,3, 1976.
*–, & Titunik, I., eds., (1976): *Semiotic of art. Prague school contributions*. The MIT Press, Cambridge, Mass.
Metz, Christian, (1968): *Essais sur la signification au cinéma I*. Paris: Klincksieck.
– (1971): *Langage et cinéma*. Paris:.Larousse.
– (1972): *Essais sur la signification au cinéma II*. Paris: Klincksieck.
**– (1977): *Essais sémiotiques*. Paris: Klincksieck.
Minguet, Philippe, (1979): L´isotopie de l ´image", i *Chatman et al.*, eds., 791–794.
Moles, Abraham, (1969): *L'affiche dans la societé humaine*. Paris: Dunod.
– & Rohmer, Elisabeth, (1976): *Michropsychologie et vie quotidienne*. Paris: Denoël/Gonthier.
– (1981): *L´image – communication fonctionelle*. Bruxelles: Casterman.
Mouloud, Noël, (1964): *La peinture et l'espace*. Paris: PUF.
Mounin, Georges, (1970): *Introduction à la sémiologie*. Paris: Minuit.
Mukařovský, Jan, (1974): *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München: Hanser Verlag.
– (1976) : The essence of the visual arts, i Matejka, L., & Titunik, I., eds., *Semiotics of art. Prague school contributions*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
*– (1978): *Structure, sign, and function. Selected essays*. New Haven & London, Yale University Press.

– (1986): *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik.* Tübingen: Narr Verlag.
Nyman, Alf (1951): *Gränsbegrepp och renodling inom vetenskapen.* Lund: Gleerups.
Nöth, Winfired, (1972): *Strukturen des Happenings.* Hildesheim & New York: Olms Verlag.
– (1975): *Semiotik.* Tübinger: Niemeyer Verlag.
– (1977): *Dynamik semiotischer Systeme.* Stuttgart: Metzlersche Verlags-buchhandlung.
*– (1985): *Handbuch der Semiotik.* Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart. Reviderad engelsk upplaga: *Handbook of Semiotics,* Bloomington, Indiana: Indiana University Press 1990.
Oomen, Ursula, (1975): Wort – Bild – Nachricht: semiotische Aspekte des Comic strip "Peanuts", i *Linguistik und Didaktik* 6, ss. 247–259.
**Osolsobě, Ivo, (1986): Two extremes of iconicity, i *Bouissac et al.,* ed. 1986, ss. 95–117.
Panofsky, E., (1939): *Studies in iconology.* Oxford & New York: Oxford University Press.
– (1955): *Meaning in the visual arts.* Garden City: Doubleday.
Parmentier, Richard J., (1985): Signs' place in Medias Res: Peirce's concept of semiotic mediation, i Mertz, E., & Parmentier, R., Hrsg., *Semiotic mediation. Sociocultural and psychological perspectives.* New York & London: Academic Press, Inc.: 23–48.
Peirce, Charles Sanders, (1931ff): *Collected Papers.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
**Pérez Carreño, Francisca, (1988): *Los placeres del parecido. Icono y representación.* Madrid: Visor.
*Pérez Tornero, J.M. (1982): *La semiótica de la publicidad,* Barcelona: Editorial Mitre.
Perkins, David, (1981): *The mind's best work.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Piaget, Jean, (1945): *La formation du symbole chez l'enfant.* Neuchatel: Delachauc & Niestlé. Tredje upplagan 1964.
– (1967): *La psychologie de l'intelligence.* Paris: Armand Colin.
– (1970): *Epistémologie des sciences de l'homme.* Paris: Gallimard.
Porcher, Louis, (1976): *Introduction à une sémiotique des images.* Paris: Crédif/Didier.
Poster, Mark, (1984): *Foucault, Marxism, and History. Mode of production versus mode of information.* Cambridge: Olity Press.

*Preziosi, Donald, (1979a): *The semiotics of the built environment.* Bloomington: Indiana University Press.
– (1979b): *Architecture, language, and meaning.* The Hague, Paris, & New York: Mouton.
– (1983): Advantages and limitations of visual communication, i Krampen, M., Hrsg., *Visuelle Kommunikation und/oder verbale Kommunikation.* Berlin: Olms Verlag, Hildesheim/ Hochschule der Künste: 1–34.
*Prieto, Louis, (1966): *Messages et signaux.* Paris: PUF.
**– (1975a): *Pertinence et pratique.* Paris: Minuit.
– (1975b): *Essai de linguistique et sémiologie générales.* Genève: Droz.
– (1986): Sur l´identité de l´œuvre d´art, i Atlan, H., et al., *Création et créativité.* Albeuve: Edition Castella; ss.77–93.
Ramírez, Juan Antonio, (1981): *Medios de masas e historia del arte.* Madrid: Edicones Cátedra Andra upplagan.
Rey, Alain, (1978): *Les spectres de la bande. Essai sur la B.D.* Paris: Minuit.
Riegl, A., (1893): *Stilfragen,* Berlin: Siemens.
– (1901): *Spätromisches Kunstindustrie,* Berlin: Siemens.
Rosch, Eleanor, (1973): On the internal structure of perceptual and semantic categories, i Moore, Th., éd., *Cognitive development and the acquistion of language.,* New York & London, Academic press; ss. 111–144.
– (1975): Cognitive reference points, i *Cognitive psychology,* 7,4: 532–547.
– (1978): Principles of categorization, i Rosch, E., & Lloyd, B., eds., *Cognition and categorization,* Hillsdale, Lawrence Erlbaum Ass.; ss. 27–48.
– , Mervis, C.B., Gray, W., Johnson, D., & Boyes-Braem, P., (1976): Basic objects in natural categories, i *Cogntive psychology,* 8:3, ss. 382–439.
Sander, Friedrich, & Volkelt, Hans, (1962): *Ganzheitspsychologie.* München, Verlag C.H. Beck.
Saint-Martin, Fernande, (1980): *Les fondements topologique de la peinture.* Montréal: Hurtubise. Ny upplaga 1989.
– (1985): *Introduction to a semiology of visual language.* Toronto: Toronto Semiotic Circle.
– (1986): Sémiologie et syntaxe visuelle. Une analyse de "Mascade" de Pellan, i *Protée* 14, no 3: 27–40.
*– (1987a): *Sémiologie du langage visuel.* Sillery: Presses de l´Université du Québec.
– (1987b): L´insertion du verbal dans le discours visuel de Pellan, i *Canadian Literature,* no 113–114, ss. 28–45.

– (1990): *La théorie de la Gestalt et l'art visuel.* Sillery: Presses de l'Université de Québec.
Saussure, Ferdinand de, (1968): *Cours de linguistique générale.* Edition critique par Rudolf Engler. Tome 1. Harrossowitz, Wiesbaden.
*Schaeffer, Jean-Marie, (1987): *L'image précaire,* Paris: Seuil.
Schapiro, Meyer, (1969): On some problems of the semiotics of visual arts, i *Semiotica* I:3, ss. 233–242.
Schefer, Jean-Louis, (1976): *Le déluge, la peste, Paolo Uccello.* Paris: Editions Galilée.
Schütz, Alfred, (1932): *Die sinnhafte Aufbau der sozialen Welt.* Wien: Springer.
– (1967): *Collected Papers I: The problem of social reality.* The Hague: Nijhoff.
Searle, John, (1980): "Las Meninas" and the paradoxes of pictorial representation, i *Critical Inquiry 6:3: The language of images,* ed. by W.J.T. Mitchell; ss. 477–497
Sebeok, Thomas, (1976): *Contributions to the doctrine of signs.* Bloomington & Lisse: Indiana University Press/The Peter de Ridder Press.
– (1979): *The sign and its masters.* Austin & London: University of Texas Press.
– (1981): *The play of musement.* Bloomington: Indiana University Press.
Shukman, Ann, (1977): *Literature and semiotics.* Amsterdam, New York, & Oxford: North-Holland Publ. Co.
–, ed., (1984): *The semiotics of Russian culture.* Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions.
Sjölin, Jan.Gunnar, (1986/1991): *En modell för studiet av bilder.* Utkast, Lund. Ny version som förord till kommande antologi med titeln *Att tolka bilder.*
Sonesson, Göran, (1978). *Tecken och handling.* Lund: Doxa.
– (1979): Le mythe en son miroir, i *Son Magazine,* 100, ss. 78ff .
– (1981a): Du corps propre à la grande route, i *Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques* 18, ss. 31–42.
– (1981b): *Esquisse d'une taxonomie de la spatialité gestuelle,* Paris: EHESS .
– (1981c): *Variations autour d'un bras,* Paris: EHESS.
– (1987): Notes sur la macchia de Kandinsky; le problème du langage plastique, i *Actes Sémiotiques: le Bulletin* , X, 44, décembre: 23–28.
– (1987c): *Bildbetydelser i informationssamhället – några preciseringar till grundbegreppen.* Rapport 2 från Semiotikprojektet, Institutionen för Konstvetenskap, Lund.

– (1988a): *Methods and models in pictorial semiotics,* Rapport 3 från Semiotikprojektet, Institutionen för Konstvetenskap, Lund.
**– (1989a): *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world.* Lund: ARIS/Lund University Press.
– (1989b): Bildanalysens plats i semiotiken, i *Konstvetenskaplig bulletin,* 35; 28–40.
– (1989c): Le mythe de la triple articulation. Modèles linguistiques et perceptifs dans la sémiotique des images. Utkommer i akterna från *Fourth congress of the International Association for Semiotic Studies, Barcelona/Perpignan, Mars-April 1989.*
**– (1989d): *Semiotics of photography. On tracing the index.* Rapport 4 från Semiotikprojektet, Institutionen för Konstvetenskap, Lund.
– (1989e): *A bibliography of pictorial and other kinds of visual semiotics.* Rapport 1# från Semiotikprojektet, Institutionen för Konstvetenskap, Lund. Också i *EIDOS. Bulletin international de sémiotique de l'image,* 2, 1989: 3–29; and 2, 1990: 5–42.
– (1989f): Tjugofem års soppa på Panzanis pasta. Postbarthesianska betraktelser över bildsemiotiken. Föreläsning vid symposium med Norska sällskapet för semiotik, november 1989. Utkommer i sällskapets tidskrift *Livstegn,* 1, 1990.
– (1990a): Rudimentos de una retórica de la caricatura, i *Investigaciones semióticas III. Actas del III simposio internacional de la Asociación española de semiótica, Madrid 5–7 de diciembre de 1988; volumen II,* ss. 389–400. Madrid: UNED.
– (1990b): Vägen bortom bilden. Datorbilden inför bildsemiotiken, i *Konstvetenskaplig bulletin,* 36: 14–29.
– (1990c) The challenge of pictorial semiotics. Recension av Saint-Martin, Fernande, "Sémiologie du langage visuel", i *The Semiotic Review of Books, 2,* 1990, ss. 6–8.
– (1991a): Semiotik der Bilder. Stand der Forschung am Anfang der 90er Jahre. Publiceras i *Zeitschrift für Semiotik,* Berlin, 1991.
– (1991b): The semiotic function and the genesis of pictorial meaning. Publiceras i handlingarna från *3rd Annual Meeting and Congress of The International Semiotics Institute, "Center/Periphery in representations and institutions", Imatra, Finland, July 16–21, 1990.*
– (1991c): Bodily semiotics and the extensions of man. Publiceras i handlingarna från *3rd Annual Meeting and Congress of The International Semiotics Institute, "Center/Periphery in representations and institutions", Imatra, Finland, July 16–21, 1990*

– (1991d): Cuadraturas del círculo hermenéutico. El caso de la imagen. Publiceras i handlingarna från *Jornadas de semiótica visual, Bilbao, octubre de 1990.*
– (1991e): Iconicité de l'image – Imaginaire de l'iconicité. De la resemblance à la vraisemblance. Publiceras i handlingarna från *Premier Congrès de l'Association internationale de sémiologie de l'image, Blois, novembre de 1990.*
– (1991f): "Ceci n'est pas un Castro" Allegori över västerländsk bildhistoria, i *Alfredo Castro. Utställningskatalog, mars-april 1991* och i *Paletten 204, 1*,ss. 8–13.
– (1991g): Kroppens byggnad och bruk. Föreläsning vid Symposium om icke-verbal kommunikation, organiserat av Kungliga Vitterhets, Historie och Antikvitetsakademien, november 1989, i Hermerén, Göran, utg., *Att tala utan ord.* Stockholm: Almqvist & Wiksell International; ss. 83–100.
– (1991h): Comment le sens vient aux images. Publiceras i *Les Nouveaux Cahiers du CÉLAT,* hösten 1991.
– (1991i): Pictorial semiotics, Gestalt theory, and the ecology of perception. Recension av Saint-Martin, Fernande, "La théorie de la Gestalt et l'art visuel", kommer i *Semiotica.*
– (1991j): Traktat om teckenfabrikationen. I katalogen till *Alfredo Castros och Anders Molins utställning "Rockad",* Umeå.
**– (1992): The semiotics of picturehood. The state of the art at the beginning of the nineties. Publiceras i Sebeok, Th., & Umiker-Sebeok, J., eds., *The semiotic web 1991,* Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
Sperber, Dan, (1974): *Le symbolisme en général.* Paris: Hermann
– (1982): *Le savoir des anthropologues.* Paris: Hermann.
Spiegel, & Machotka, P., (1974): *Messages of the body.* New York: The Free Press.
Steiner, Peter, ed. (1982): *The Prague School. Selected writings 1929–1946.* University of Texas Press, Austin.
Steiner, Wendy, (1982): *The colors of rhetoric. Problems in the relation between modern literature and painting.* Chicago & London: The University of Chicago Press.
– (1988): *Pictures of romance. Form against context in painting and literature.* Chicago & London: The University of Chicago Press.
–, ed., (1981): *Image and code.* Ann Arbor: University of Michigan.
Studnicki, F., (1970): Traffic signs, in *Semiotica,* 2 (2), ss. 151–172.
Tardy, Michel, (1964a): Les zones privilégiés de perception de l'image, i *Terre d'images,* 2: 197–199.

– (1964b): Le trosiéme signifiant, i *Terre d'images,* 3: 313–322.
– (1975): Communication iconographique et sémiogénèses, i *Revue des sciences humaines,* 159:3: 327–341.
– (1979): Sémiogénèses d'encodage, semiogénèses de décodage, i *Canadian Journal of Research in Semiotics,* VI:3/VII:1: 111–122.
Thürlemann, Felix, (1981b): Uberlegungen zur Bedeutungskonstitution in der Malerei – Am Beispiel von Paul Klees Bauhauskarte "Die erhabene Seite", i Sturm, H., & Eschbach, A., éds., *Ästhetik & Semiotik,* Tübingen: Narr Verlag; ss. 59–70.
**– (1982): *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures.* Lausanne, L'age d'homme.
– (1983): Die Farbe in der Malerei. Symbolischer und semi-symbolischer Bedeutungsmodus, i Borbe, éd., *Semiotics unfolding. Proceedings of the second congress of the International Association for Semiotic Studies., Vienna 1979.* Berlin, New York, & Amsterdam: Mouton; volume III, ss. 1389–1396.
– (1985c): Le mode de signification "immédiat" ou physionomique, i Parret, H., & Ruprecht, H-G., éds., *Exigences et perspectives de la sémiotiques.* Amsterdam: Benjamins, volume II, ss. 661–671.
*– (1990): *Vom Bild zum Raum. Beiträge su einer semiotischen Kunst-wissenschaft.* Köln, DuMont.
Todorov, Tzvetan, (1981): *Mikahil Bakhtine – Le principe dialogique.* Seuil, Paris.
Torczyner, Harry, (1979): *Magritte: The true art of painting.* London: Thames and Hudson.
Trevarthen, Colwyn, & Logotheti, Katerina, (1989): Child and culture: Genesis of co-operative knowing, i Gellatly, Angus, Rogers, Don, & Sloboda, John, eds., *Cognition and social worlds.* Oxford: Clarendon Press; ss. 37–56.
Tversky, Amos, (1977): Features of similarity, i *Psychological Review,* 84:4, ss. 327–352.
Ubersfeld, Anne, (1978): *Lire le théâtre.* Paris: Editions sociales.
– (1981): *L'école du spectateur.* Paris: Editions sociales.
Umiker-Sebeok, Jean, (1981): The seven agen of woman: a view from American magazine advertisements, i Mayo, Clara, & Henley, Nancy, eds., *Gender and nonverbal behavior,* New York: Springer Verlag; ss. 209–252.
– (1986): Growing signs: from firstness to thirdness in life and art, i Bouissac et al, eds. 1986, ss. 527–573.

Uspenskij, Boris, A, 1972: Structural isomorphism of verbal and visual art, i *Poetics 5*, ss. 5–39
*– (1973): *A poetics of composition. The structure of the artistic text and typology of compositional form.* Berkeley, Los Angeles, & London: University of California Press.
– (1976a): *The semiotics of the Russian icon.* Lisse de Ridder Press.
– (1976b): La "droite" et la "gauche" dans l´art des icônes, i Lotman, Y.M., & Ouspenski, [Uspenskij] B.A., eds., *Travaux sur les systèmes de signes*. Bruxelles: Editions Complexe; ss. 168–174. Också på engelska i Semiotica 13, 1975, ss. 33ff .
*– (1976c): The language of ancient painting, i *Dispositio. Revista hispanica de semiótica literaria* 1, 3, ss. 219–246
– (1977): Semiotics of art, i Lucid, Daniel, ed., *Soviet Semiotics,* John Hopkins University Press, Baltimore & London; ss. 171–173 .
Vallier, Dora, (1975): Malévitch et le modèle linguistique en peinture, i *Critique,* 334: 284–296
– (1977): Pour une définition de l´espace dans l´art, i *Critique,* 366: 1044–1058
– (1979): Le blanc et le noir dans l´art abstrait, i Chatman, S., Eco, U., & Klinkenberg, J.M., eds., *A semiotic landscape/Panorama sémiotique. Actes du premier congrés de l´Association internationale de sémiotique, Milan 1974.* The Hague, Paris, & New York Mouton: 825–833
– (1981): Minimal units in architecture, i Steiner, Wendy, ed., *Image and code.* Ann Arbor: University of Michigan: 139–146
Vanlier, Henri, (1983): *Philosophie de la photographie,* Laplume: Les cahiers de la photographie.
Veltruský, J., (1976): Some aspects of the pictorial sign,, i Matejka, L., & Titunik, I., eds., *Semiotics of art. Prague school contributions,* Cambridge, Mass.: The MIT Press; ss. 245–264.
– (1981): Comparative semiotics of art, i Steiner, Wendy, ed. *Image and code.* Ann Arbor: University of Michigan: 109–132
Viñuales, Jesús, (1986): *El comentario de la obra de arte (Metodologías concretas).* Madrid: U.N.E.D.
Vodička, Felix, (1976): *Die Struktur der literarischen Entwicklung.* Fink, München.
Volochinov, V.N. (1929): se Bakhtine, Michail, (1977).
Wallis, Mieczyslaw, (1975): *Arts and signs.* Lisse & Bloomington: de Ridder Press/Indiana University Press.
Warning, R., ed., (1975): *Rezeptionsästhetik.* München: Fink.
Watson, O.M. (1970): *Proxemic behavior.* The Hague & Paris: Mouton

*Williamson, Judith, (1978): *Decoding advertisements.* London: Marion Boyars.
Worth, Sol, (1981): *Studying visual communication.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
Wölfflin, Heinrich, (1915): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.* Zweite Auflage. München: Bruckmann Verlag 1917.
Zavala, V.S., Garroni, E., Costa, J., Gubern, R., Metz, C., Nekes, W, Nattiez, J.-J., & Bertin, J., (1981): *Imagen y lenguajes,* Barcelona: Editorial Fontanella S.A.
Zawadowski, L., (1970): A classification of signs and of semantic systems, in Greimas, A.J., et alia, eds., *Sign, language, and culture.* The Hague & Paris: Mouton; ss. 28–49.
Zemsz, Abraham, (1967): Les optiques cohérentes (La peinture est-elle langage?), i *Revue d´esthétique,* 1, ss. 40–73. Omtryckt i *Actes sémiotiques: Documents de recherches du Groupe de recherches sémiolinguistiques* VII:68, 1985
Zunzunegui, Santos, (1989): *Pensar la imagen.* Madrid & Bilbao: Cátedra/ Universidad del Pais Vasco.
Zurlo, Georg, (1976): Strukturelle Untersuchungen zu Western-Texten, i Koch, ed. 1976.
Örtegren, Hans, (1988/1991): *Konstparafrasens estetik.* Umeå : Instituonen för konstvetenskap.

Person- och sakregister

abduktion *172*; 175; 211
abduktiva index *175*
ackommodation 213
affisch 283
AISIM/IAVS 38
alfabetet 155
alloformalitet *219*
allomaterialitet *219*
allotopi 219
andra artikulationen 148; 150
annons 193; 197
ansiktsuttryck 295
antityp *244*
användning 301; 307
appresentation 82; 157
appresentationsnivå 157; 159
arbitraritet 27; 31; 144–147
Arcimboldo 182
arkitektur 101; *306–307*
assimilation 213
autotelisk 286
av-bild 79; 164–170; 299
avautomatisering 109; 286
avbildade rummet *183*; 276
avbildbarhetsrummet *184*
avbildningsrummet *183*
avsikt 96–98; 106; 115; 272; 281
avstånd 296
avtryck 176; *270*; 290

Bachtin 35; 37; 90
Barthes 36; 67–68; 71; 108; 132; 190–202; 207; 221; 266; 267; 272; 300
Baudrillard 282; 300
Beckett 182
begrepp 77–78
Benjamin 122
Bentele 95
betydelser 44; 77; 171; 186; 310
Bierman 130–131
bildarter 122; 265–288
bilden 78–79; 87; 125; *129*; *135–168*
bildflödet 120
bildretorik 221–228; 254
bildsamhället 11; 120
bildsemiotik 22–23; 67–76
binaritet 47; 50; 73; *190*; 209; 229; 230; 247; 252
Boudon 14; 19; 21; 308
Brandt 40
Braque 174; 250–262
budskap 102; 103
Buyssens 36
Bühler 103; 213

Carani 169; 185; 256
Cartier-Bresson 39–44; 45–48; 169; 172; 183; 229–237
Cebrián Herreros 293
cirkulationsarter 283; 293
collage 41; 47; 219; 231
Colosseum 182
Constable 132
Crepax 277

Damisch 68
dans 295
Degerando 35

denotation 72; 190; 192–194; 306
denotation/konnotation *194–196*
diagram *129;* 145; 160
diakroni 29
Dick Tracy 274
dominant *101*; 109; 298
dubbel artikulation 147; 154; *157*; 268; 307
Dubois 69; 267; 270–271
Duchamp 106; 110; 112; 114; 115; 118; 132; 137; 176; 180; 284; 287; 301
Durand 221
dynamiska objekt 32

Eco 30; 44; 64; 68–70; 72; 87; 89; 130; 134–135; 142; 148; 156–161; 194; 196; 198; 218; 268; 291; 293; 297; 301; 306; 307
Eisenstein 35; 145; 291
ekologisk fysik Se Livsvärld
ekvivalens 287
Ernst 222
Espe 269
estetiska funktionen 85; 103–109; 118; 286
estetiskt fokus *288*
exemplifiering *302*
experiment 63
extension/intension *194*

faktoralitet 127; 172; 175
familjebegrepp 78
fenomenologi 113
figurae 147–156; 291
figurer
förenade/åtskilda 222–224; 254
in praesentia/in absentia 222; 254
piktoral-plastiska 222; 224–226; 255
piktorala 222–224; 254
plastiska 222–224; 254
film 69; 157; 275; 276; *290–292*
flaggkod 150
Floch 37; 68; 70; 74; 168; 169; 190; 192; 193; 198; 228–237; 252–253; 256; 259
fonem *50*; 68; 125; 157; 207; 269; 307
fonologi 230
form 26; 56; 74; *144–146*; 161; 190; 196; *290*; 301
fotografi 39–44; 70; 135; 176; 197; *267–273*
fotogram 270
Foucault 14; 21; 108
franska strukturalismen 25; 36; Se också strukturalismen
Fremez 227
Fresnault-Deruelle 69; 278
funktion *101*; 286
funktionalistiska skolan 36; 89; 95
funktionalistiskt föremål 301
funktionsarter 281–282
första artikulationen 148; 151

G-modellen 73; 167; 229
Garroni 292
Gauthier 59; 273
gestalt 81; 157; 235; 239–245; 253; 256; 258; 260
gestaltningsnivå 157
gester *294–297*
Gibson 173; 177; 239; 310
globala avgöranden 269
Goodman 69; 130–133; 135; 142; 156; 161; 162; 286; 302
Greenlee 130; 135
Greimas 37; 44; 69; 70; 87; 98; 157; 218; 229; 294; 295; 309
Greimasskolan 37; 72–74; 164; 167; 228; 229; 243
Groupe μ 64; 70; 72; 74–75; 164; 168; 218; 221–228; 240; 254
grund 127; 167
grundplan 261; 304
Gubern 69; 120; 269; 276

Hall 296; 305
Hammad 308
happening 177; 298
heterogenitet 292; 297
Hildebrand 298
Hjelmslev 25; 36; 68; 69; 70; 143–148; 194; 200; 256
Hochberg 135
Hokusai 226; 227
Holbein 105
Husserl 35; 36; 80; 309; 310
huvudbetydelse/bibetydelse 195
Hünig 218

IASS/AIS 38
icke-text 117
idealtyp 214; 216; 245; 320
identitetstecken 133; 137; 198; *302–303*
ikon *30*; 72; *126–129*; 267; 290; 295
ikonem 69
ikonicitet 40; 46; 125–139; *167*; *168*; 274; 298
ikoniskt skikt Se piktoralt skikt
ikonografi 192
ikonologi 198–201
implikation 179; 196; 251
index *30*; 43; 81; 126; *127–128*; 175; 267; *271*–273; 290; 295; 297
indexikalitet 41; 86; 142; *171–186*
Ingarden 113
innehåll 14; *26*; 57; 61; 62; 97; *144–147*; 190; 196
inneslutande 252
isotopi *218–219*; 232
Ivins 121

Jakobson 35; 89; 91; 100; 101; 102–106; 115; 221; 230; 286; 287
jämförelser 223; 226

Kandinsky 169; 261
kanon 109–115
karta 49; 147; 284
Kennedy 138
Kirby 298
kirografi 121; 321
Kjørup 98
Klee 40; 74; 169
Klein 169; 219
klädedräkten 29; 300
Koch 282; 288
kod 89; 91; 103
kodad Se konventionalitet
koherens *218*
kommunikation 88–94; 96–100; 122
kommunikationsfunktioner 102–106
kommutation *59*
kommutationsprovet 59
konkretisering 112–115; 304
konnotation 72; 179; 190; 192–194; *196*; 306
konnotationsspråk *194*; *198*; 200
konst 78; 85; 101; 107; 109–115; 117–118; 282; *284–288*
konstruktionsarter 267–280; 287; 293
kontakt 103
kontiguitet 127; 172; 175
kontrast 44; 73; *210*; 228; *230*; 247
konvention 31
konventionalitet 31; 134–142; 193; 269
konventionella tecken *31*; *127*
kopia 18; 121
Krampen 55; 64; 96; 151; 152; 306
Krauss 177; 303
kultur *116*; 117–119
kultursemiotik 116–119; 170
kvaliteter/kvantiteter *46*
Köpenhamnskolan 25; 50

L.H.O.O.Q. 110; 112; 114–115; 118; 132; 180; 284
Larsen 198
Las Meninas 14–32; 46; 47; 61; 105; 184; 185; 296

Leonardo 98; 110; 114; 132; 169; 180
Lévi-Strauss 50–56; 73; 91; 119; 190; 230; 243
Levine 132; 182
Lichtenstein 278
Lindekens 64; 69; 130; 135; 168; 235; 268
lineär läsning 278
lingvistiska modellen 49; 57; 61; 125
Little Nemo 278
Livsvärld 57; 134; 139; 164; 207; 297; 309
Locke 33; 77
Lotman 18; 20; 22; 32; 37; 90; 116–117; 118–119; 175
Lyotard 68

Magritte 61; 106; 159; 172; 182; 224; 226
makrosyntagmer 292
Malevič 219; 288
Mallery 37; 134; 295
Malmberg 27; 145
Man Ray 270; 301; 303
Marc 132
Marin 68; 72
Martinet 148; 149
material 115
Matisse 40
McCay 275; 276
McManus 278
medicinska modellen 61; 158
mekanografi 121
metafor *129*; 190; *221*; 274
metafysiskt fokus *288*
metalingvistiskt fokus *288*
metod 63–65
metonymi 179; 190; 192; *221*
Metz 69; 292
mim 297
minimalt par 206
modell 47; 49–63; 71–76
Moles 90; 130
Mona Lisa 110–115; 118; 132; 180
Monroe 203
Morris 37; 130
Moskva/Tartu-skolan 116–119; 120
mottagare 89; 100; 103; 106; 119
Mounin 151; 192
Mukařovský 36; 100–104; 106–109; 112–113; 115; 286; 295; 298; 304; 306
måltiden 300
mättnad *161*; 286

Natur/Kultur 243–245; 282
naturliga världen Se Livsvärld
nomotetisk/idiografisk *45*
nonfigurativ konst 164; 169; 170
norm 28; 100; 107; *109–115*; 207; 213; 219; *222*; 255; 286; 288; 296
generell *222*
lokal *222*
Nöth 68; 149; 282

oartikulerade koder 150
omedelbara objekt 32
Oomen 273
opposition 50; 73; 153; 190; *206*; *209*; 227–228; 239–245; 288
oppositioner
abduktiva 211
in absentia 211
in praesentia 211; 229
intertextuella 207; 211
konstitutiva 206; 210
regulativa 210
systemiska 211

Panofsky 198
Panzanianalysen 192–202
paradigm 96
paradigm *27*; 97; 190; 221; 287; 300
Pasolini 291
Peirce 24; 29–32; 35; 44; 50; 64; 77; 125–131; 136; 160; 167; 172; 173; 175; 268; 271; 273

performativa index *176*; 282
Perpignanskolan 30
perspektiv 20; 32; 37; 76; 79; 105; 110; 185; 186; 224; 251; 255; 256; 261; 269; 274; 275; 304; 310
pertinensprincip Se relevansprincip
pertinent Se relevant
Piaget 76; 80; 95; 213
Picasso 15–32; 45; 47; 104; 169; 288
piktoral funktion *168*
piktoralt skikt *164–170*; 231; 236; 242
plastisk funktion 73; 164; *168*
plastiskt skikt *164–170*; 229; 232; 236; 240
poetiska funktionen 104; 106; 286
Pollock 169
Porcher 59; 198
Pragskolan 25; 36; 50; *100*–116; 207; *116*; 286; 297
pratbubbla 274
praxis *295*; 309
Preziosi 290; 307
Prieto 95–98; 148; 149; 301; 306
primär ikonicitet 138
prominens 132; 138; 310
protention 172; 216
prototyp *244*; 253; 258; 270
prototypbegrepp 78; 141; 185; 235; 239; 275
proxemiken 296
pseudo-identiteter *303*

Ramírez 79; 120; 269
ramrummet *184*
ready–made 301
redundans *62*; *218*; 224; 255
referens 104
referent 15; *27*; 144; 156; 196
referentiella rummet *183*; 276
regressionsargumentet 130
reklam 192
reklambilden *281–282*
relevans 290
relevansprincip 144; 145; 161; 162; 164; 201; 203; 209; 213
relevant 54; 56; 58; 59; 97; 130; 144; 192; 256
replika *32*; 92; 121; 272
retention 172; 216
retorik 74; 199; *220*; *222–228*
Riegl 239
Rosch 131; 239; 244
rummets semiotik 308
ryska formalisterna 25; 35; 50; 109; 286; 288; 291

Saint-Martin 70; 76; 256–262; 304
Saussure 24–29; 35; 44; 50; 68; 77; 125; 143–148
Schaeffer 69; 270; 271–273
Schefer 68
schema 28; 43; 207; 209; *213*; 219; 242; 251; 260
Schütz 309
Searle 14; 19; 22
Sebeok 95
sekundär ikonicitet 136; 303
sekundära index *179*
sema 150
semiologi *25*
semiotik 12; 22; *24*; 25; 30; 33; *44*
semiotiska funktionen 80–86
skarvning 276
skulptur 299; *303–304*
skämt 213
SM-modellen 76; *256–262*
Snobben 273
solidaritet 59; 144
Sperber 91; 93
spår 96–98; 272
stilleben 193; 196; 251
struktur 50–55; *57*; 59; *100*
strukturalismen *50–56*
Stuttgartskolan 30; 64
substans 26; 56; *144–146*; 161; 190; 196; *290*; 301

symbol 30; 126; *168*; 193; 267
symmetriargumentet 131
synekdoke 179; *221*; 222
synkroni 29
syntagm *27*; 190; 221; 251; 287; 300
system 27; 63; 90; 103; 117; 203
systemanalys 63; 189
sändare 89; 94; 103; 119
särdrag 57–62; 125; 147–162; 199

tabulär läsning 278
talaktsfilosofi 98
Tardy 64; 69
teater *297–298*
tecken14; 25; 27; 29; 77; 80–88; 125; *143–148*; *301*
tecken-för-tecken 297
teckennivå 157
teckenspråk 134; 295
tecknade serier 214–218; *273–280*
teckning 268
television *293*
tema 242
text 27; *63*; *116*
textanalys 48; 63; 71; 73; 189
textklassifikation 64; 71; 221
Thürlemann 37; 70; 74
ting *300–303*
Tintin 224; 274
topologi *76*; 256; *259*; 308
topos 308
trafikljus 150
trippel artikulation 291; 293
troper 223
Trubetskoj 230
tvättbehandlingskod 151
typ 18; *32*; 92; 121; 272
täthet 160; *161*; 162; 286

Uspenskij 20; 28; 37; 110; 185
uteslutningsmekanismer 117
utsaga 150; 226
utsägelse 94; 98; 292
uttryck 14; *26*; 57–61; 97; *144–147*; 190; 196

Vallier 303; 307
Vanlier 69; 270–271
varseblivningen 81; 113; 141; 171; 239; 286; 309
varseblivningsobjekt 108; 113; 256
varseblivningssamband 82; 171; 181; 227
Vasarely 74; 222; 224
Velázquez 12–32; 45; 46; 104; 169; 184
Veltruský 36; 304
verktyg 301
video 293
virtuell kub 304
visuell telegraf 155
visuella betydelsesystem 149–155; *290–310*
Vodička 36; 113
vägmärkeskod 152; 284

Weston 165–168; 174
Williamson 68; 243
Wilson 278
Wölfflin 239; 245

μ-modellen 74; 167; 222