

# 1. Inledning

Sonya Petersson

Semiotiken är sedan länge en del av den konstvetenskapliga verktygslådan. Ändå har vi som lärare på grundutbildningen i konstvetenskap saknat en bok med kortare texter som demonstrerar semiotisk teori i praktiken. Handböcker i semiotisk teori och metod finns redan, och kompletteras av kommenterade utgåvor av semiotiska nyckeltexter och flera uppslagsverk.<sup>1</sup> Den här antologin fyller en helt annan funktion. Antologins sex kapitel visar hur semiotiska begrepp och semiotiska teorier kan *tillämpas* i konstvetenskapliga fallstudier genom analyser av samtida modefotografi och skulptur, pre- och postindustriella möbler, 1600- och 1800-talets oljemåleri och 1800-talets pressbild. Härmed spänner kapitlen över ett brett fält av konstvetenskapliga studieobjekt. De senare omfattar, men avgränsar sig inte till, ”konst” i traditionell mening. Tvärtom representerar kapitlen den moderna konstvetenskapens inkluderande karaktär och samhörighet med ämnen som till exempel bildvetenskap och visuell kulturstudier.

Vårt syfte är att demonstrera, presentera och samtidigt problematisera tillämpningen av semiotisk teori på konstvetenskapliga studieobjekt. Tanken är att följande kapitel både ska representera konstvetenskapens bredd i studieobjekt och bindas samman av att visa hur ett semiotiskt begrepp eller en semiotisk teoririktning kan tillämpas i en konkret fallstudie. Därutöver är en för alla kapitel central ambition att diskutera och exemplifiera de specifika frågor

---

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Petersson, Sonya, ”Inledning”, *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 3, Stockholm, Stockholm University Press, 2022, s. 1–28. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv.a>. Licens: CC BY 4.0.

och problem som semiotikens möte med just konstvetenskapliga studieobjekt ger upphov till. Till dessa hör frågor om visuell kommunikation och visuella koder, materialitet och medialitet så som i andra sammanhang förbisedda aspekter av tecknet, samt tecknets och därmed tolkningens historicitet. Varje kapitel har ett specifikt studieobjekt och en huvudsaklig semiotisk inriktning. Den semiotiska inriktningen svarar mot det konstvetenskapliga fältets intressen: tonvikten ligger på analytiska behov i relation till visuellt, materiellt och historiskt definierade material.

Det sistnämnda, "historiskt definierade", har inte nödvändigtvis med ålder att göra. Även samtidens konst- och bildkulturer är historiska. Vad "historiskt" betecknar här är ambitionen att sätta objekten i relation till företeelser i tid och rum, vare sig dessa utgörs av sociala praktiker, omgivande medielandskap, konsteoretiska paradig, eller något annat. Vidare kan det vara frågan om ett enda nedslag i ett visst historiskt rum, ett flertal jämförelser över ett längre tidsförlopp, eller användandet av en nuvarande historisk situation eller företeelse som fond för en tidigare och tvärtom. Motsatsen är ahistoriska analyser, där exempelvis estetiska egenskaper behandlas som om de ägde giltighet bortom tid och rum.

Med "konstvetenskapliga studieobjekt" avser vi, för det första, det breda fältet av verk och artefakter som är inkluderade i den moderna konstvetenskapen. För det andra, förhållandet att objektet *som studieobjekt* är förstått utifrån en särskild aspekt, bestämt av en viss fråga, betraktat utifrån en viss synvinkel, hanterat utifrån en viss metod, helt enkelt att det är satt i relation till ett visst kunskapsintresse. Hela objektet i dess rikedom och komplexitet behandlas inte i en och samma studie. Det är alltid föremål för mer eller mindre explicita urval av aspekter att undersöka. Baksidan på en duk och färgernas kemiska sammansättning är många gånger underförstådda bortval, till exempel när frågorna rör motivtraditioner. Vanligtvis är det just frågeställningen och metoden som indikerar vilka aspekter av objektet som lyfts fram för analys.

Utmärkande för vad man kan kalla ett konstvetenskapligt kunskapsintresse är att studieobjektet har en särskild status. Målningen, skulpturen, möbelen eller fotografiet är mer än bara exempel. De studeras i sin egen rätt: både som något man vill veta mer om och något man hämtar kunskap från.

## **Semiotiken i konstvetenskapen: Skillnaden mellan idiografiska och nomotetiska vetenskaper**

Semiotiken i konstvetenskapen var under 1970- till 1990-talen internationellt förknippad med forskare som Meyer Schapiro, Louis Marin, Hubert Damisch, Norman Bryson och Mieke Bal.<sup>2</sup> I senare tid har Lian Duan använt semiotiken för att omtolka det kinesiska landskapsmåleriets historia, medan Michael Marrinan har undersökt den semiotiska kategorin diagrammet som ett objekt att tänka med i planscherna till det franska uppslagsverket *L'Encyclopédie* (1751–72).<sup>3</sup> Vad dessa olika forskare har gemensamt är att de tillämpar semiotik i ett konstvetenskapligt sammanhang, eller använder semiotik för att belysa något annat än semiotik, nämligen ett konstvetenskapligt studieobjekt. Bal analyserar exempelvis den i dag tänkbara betydelseproduktionen i Rembrandts måleri i relation till frågor om genus, konstreception och relationerna mellan text och bild. I sin Rembrandtstudie gör Bal också anspråk på att studera just betydelseskapande, och i den numera klassiska artikeln från 1991, "Semiotics and Art History" (samarförfattad med Norman Bryson), är anspråket även att förnya en vid den tiden redan obsolet konsthistorisk analysstradition.<sup>4</sup> Inte desto mindre kvarstår faktumet att semiotiken i båda fallen används som ett redskap för att nå andra mål: att kritiskt studera betydelseskapande processer i kulturella objekt bestämda av den samtida horisonten.

Skillnaden mellan att tillämpa semiotik i konstvetenskap och att forska inom semiotik är viktig. Uttryckt med vetenskapsteoretiska begrepp motsvarar detta

skillnaden mellan *idiografiska* och *nomotetiska* vetenskaper.<sup>5</sup> Konstvetenskapen hör tillsammans med andra empiriskt-historiska vetenskaper till de förra. Konstvetenskapliga studier av såväl enskilda kulturella artefakter och verk som konstnärliga genrer, institutioner, praktiker och perioder har alla karaktären av ett historiskt specifikt studium, till skillnad från studier av de system och lagbundenheter som kommer till uttryck i det enskilda fallet. Nomotetiska vetenskaper, däremot, är inriktade på att studera systemen, de allmänna lagarna och regelbundenheterna, med hjälp av det enskilda fallet, för att ytterst säga något om själva systemet. Det är således det allmänna systemet, inte det enskilda fallet, som är studieobjektet. Den moderna semiotiken, i traditionerna från den schweiziske lingvisten Ferdinand de Saussure (1867–1913) och den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce (1839–1914), är nomotetisk: den intresserar sig för tecknets allmänna funktioner och betydelsebildningen som ett lingvistiskt (Saussure) eller kunskaps-teoretiskt och logiskt (Peirce) system.

Distinktionen mellan idiografiska och nomotetiska kunskapsintressen är viktig att förstå, men som alla distinktioner är den sällan så renodlad i praktiken som den är i teorin. I senare tid har det etablerats flera semiotiska forskningsfält, där uppdelningen i idiografiska och nomotetiska kunskapsintressen är blandad. Visuell semiotik och bildsemiotik hör till de semiotiska subfält som ligger nära konstvetenskapliga kunskapsintressen, med företrädare som forskarkollektivet Groupe µ och Greimasskolan på 1970- och 1980-talen och senare Göran Sonesson.<sup>6</sup> Hit hör även den nya forskningen kring ikonicitet och multimodalitet, vilken inkluderar, dels forskare från kulturhistoriskt och estetiskt orienterade vetenskaper (t.ex. konstvetenskap och litteraturvetenskap), dels filosofer, lingvister och systemvetare. Studieobjekten kan vara allt från tunnelbanekartor och gränssnitten i digitala applikationer till konkret poesi och de 1700-talsplanscher Marrinan analyserar.<sup>7</sup>

## Teckenbegrepp: Historisk och teoretisk introduktion

Även om det har funnits teckenteorier sedan antiken brukar den moderna semiotiken anses utgå från Saussure och Peirce. I den semiotiska litteraturen förekommer två parallella benämningar på forskningsområdet. Traditionen från Saussure går ibland under beteckningen ”semiologi”, i enlighet med Saussures egen terminologi. I *Kurs i allmän lingvistik* (1916), en i efterhand gjord sammanställning av Saussures föreläsningar vid universitetet i Genève, introducerar Saussure sitt eget ämne, lingvistik, som enbart en del av ett större projekt, nämligen ”en vetenskap som studerar tecknens liv inom den sociala samvaron [...] jag ska kalla den semiologi (av grek. *sēmeion*, ’tecken’)”.<sup>8</sup> På 1960-talet återlanserade litteratur- och kulturteoretikern Roland Barthes benämningen i titeln till sin *Éléments de sémiologie* (1964) eller i engelsk översättning *Elements of Semiology* (1967).<sup>9</sup> Ungefär samtidigt med Saussure, men utan något samröre, kom däremot Peirce att använda beteckningen ”semiotics” eller semiotik för vad han uppfattade som den nya teckenvetenskapen. Termen hämtade Peirce från den tidigmoderna filosofen John Locke.<sup>10</sup>

*Semiotik* är den benämning som är vanligast i dag. Det är även den benämning som vi i den här boken använder för att övergripande referera till alla typer av studier av tecken och teckensystem.

### Saussuretraditionen

Semiotiken i Saussuretraditionen brukar kallas strukturalistisk eller nära knuten till den strukturella lingvistik. Saussures definition av den nya teckenvetenskapen var, som antyds av citatet ovan, inkluderande. Det lingvistiska språket, menade Saussure, är ett teckensystem i likhet med exempelvis ”symboliska riter, artighetsformler, militära tecken”, med den gemensamma funktionen att uttrycka något.<sup>11</sup> Saussure kom aldrig själv att undersöka något

annat än språk och litteratur, och hans exempel i *Kurs i allmän lingvistik* håller sig inom det lingvistiska området, vilket han trots det vidare anspråket betraktade som det viktigaste teckensystemet. På 1950- och 1960-talet började däremot Barthes, liksom antropologen Claude Lévi-Strauss, att tillämpa semiotiken på andra studieområden. Barthes inleder *Elements of Semiology* med en hänvisning till Saussure och med att i likhet med honom teckna ett brett applikationsområde:

In his *Course in General Linguistics*, first published in 1916, Saussure postulated the existence of a general science of signs, or Semiology, of which linguistics would form only one part. Semiology therefore aims to take in any system of signs, whatever their substance and limits; images, gestures, musical sounds, objects, and the complex associations of all these, which form the content of ritual, convention or public entertainment: these constitute, if not *languages*, at least systems of signification.<sup>12</sup>

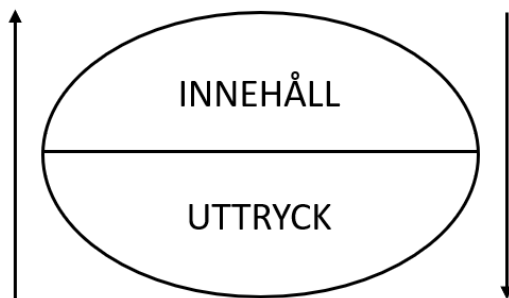
Samtidigt var den semiotiska modell som Barthes tillämpade i sina studier av bland annat mode och reklam lingvistiskt utmejslad. Visuella och kulturella objekt studerades som om de vore ett språk, med metoder utvecklade för språket och med ambitionen att säga något om det semiotiska system de enskilda objekten var en del av. Barthes förnekade att bilders och föremåls betydelse kan existera förutan språket och hävdade att i förlängningen är det "semiotologin" som är en del av lingvistikens och inte tvärtom, som Saussure hävdade.<sup>13</sup> Denna lingvistiska reduktionism förknippas just med 1950- och 1960-talens franska strukturalism. Kritiken mot den strukturalistiska semiotiken har senare varit massiv – inte minst från bildsemiotikens håll. Ändå är det relevant att förstå Saussures teckenbegrepp, både för att det har haft ett stort inflytande inom de humanistiska disciplinerna i allmänhet – blivit föremål för tillämpning, kritik och dekonstruktion – och för att det utgör en god grund för att förstå semiotiska frågor överlag, vilket är något helt annat än att betrakta alla möjliga kulturella objekt som texter.<sup>14</sup>

**Tablå 1:1.** Franska, engelska och svenska termer för uttryck och innehåll. Licens: CC BY 4.0.

Uttryck	Innehåll
Signifiant (franska)	Signifié (franska)
Signifier (engelska)	Signified (engelska)
Betecknande	Betecknat
Signifikant	Signifikat

Saussures teckenbegrepp är dyadiskt eller tvådelat (bild 1:2). Det är en sammansättning av två oskiljaktiga enheter: ett *uttryck* och ett *innehåll*. I mer allmänna ord kallas tecknets enheter ofta ”relata”, för att understryka att det är element som står i *relation* till varandra. ”Uttryck” och ”innehåll” är, liksom deras franska och engelska motsvarigheter (tablå 1:1), begrepp som inte specificerar någon medialitet eller materialitet.

Saussures exempel är dock specificerade: uttrycket är en ljudföreställning och innehållet ett begrepp. Ljudet av det uttalade ordet (alternativt synintrycket av skriften eller bilden på underlaget) är som uttryck i tecknets helhet en sensoriskt förmedlad ”psykologisk avbild” eller ”den bild vi får genom våra sinnen”. Uttrycket associeras med begreppsinhållet (som är mer abstrakt än den mentala bilden).<sup>15</sup> Kombinationen av ljudföreställningen och begreppet utgör tecknets helhet. Saussure jämför med ett pappersark: ”tanken [begreppet] är framsidan och ljudet [ljudföreställningen] baksidan, man kan inte skära i framsidan utan att samtidigt skära i baksidan”.<sup>16</sup> På samma sätt kan man inte isolera tanken från ljudet annat än genom en konstruerad skillnad. Därmed är Saussures teckenbegrepp mentalistiskt. Det utesluter det externa objekt som uttrycket i andra teckenmodeller ofta inkluderar. Teckenbegreppen hos till exempel lingvisten Roman Jakobson och Barthes har en uttrycksida som motsvarar den perceptuella och materiella delen av tecknet,<sup>17</sup> medan Saussures uttryck



**Bild 1:2.** Grafisk framställning av teckenbegreppet hos Saussure.

Licens: CC BY 4.0.

och innehåll förenar en mental ljudbild (ljudföreställningen) och en annan mental enhet, begreppet.

Att Saussures teckenbegrepp är mentalistiskt ska inte förväxlas med att det är individualistiskt, vilket grundar sig på Saussures idé om att förbindelsen mellan uttryck och innehåll är "godtycklig". I semiotiska sammanhang talas det ofta om "konventionella" tecken i motsats till "motiverade" tecken, där de senare har en likhetsbetingad eller fysisk relation mellan uttryck och innehåll. Detta var alltså inga termer Saussure introducerade, utan en motsvarande distinktion mellan "naturliga" och "arbiträra" tecken var väl etablerad redan i Gotthold Ephraim Lessings jämförelse mellan poesin och måleriet 1766.<sup>18</sup> Det nya i Saussures semiotik var däremot att han uteslöt motiverade tecken. Hos Saussure syftar "godtyckligt" på att relationen mellan uttryck och innehåll bygger på konventioner (inlärda vanor) grundade i språket (*langue*) till skillnad från i varje enskild instans av tal (*parole*).<sup>19</sup> Principen för Saussure är att innehållet inte har någon "naturlig" förbindelse med ljudföljden eller skriften: "bevis på detta är skillnader mellan språken och existensen av olika språk: innehållet 'oxe' har som uttryck *b-ö-f* på ena sidan om gränsen och *o-k-s* på den andra".<sup>20</sup> Givet socialt accepterade eller naturaliserade språkliga konventioner kan en ljudföljd beteckna vilket innehåll som helst, och samma innehåll kan betecknas av olika ljudföljder i olika språk. På samma sätt menar



Saussure att det förhåller sig med gester. Bugningar och handskakningar grundar sig på kollektiva och socialt reglerade vanor. De fungerar för att uttrycka artighet för att de bygger på ett socialt accepterat bruk.<sup>21</sup> Däremot skulle det vara svårare att hänföra ett fotografi eller en teckning av en oxe till samma typ av konventionalitet mellan uttryck och innehåll – vilket vi återkommer till nedan.

Skillnaden mellan språk (*langue*) och tal (*parole*) är sammanvävd med en annan dikotomi i Saussures semiotik, nämligen skillnaden mellan en *synkron* struktur och en *diakron* struktur. Det synkrona avser något som är samtidigt, till exempel när språket studeras som ett system och systemets logik och uppbyggnad är av intresse. Det diakrona avser studiet av systemets förändring över tid. Saussure erkänner att relationen mellan uttryck och innehåll grundas på kollektiva språkliga vanor som är trögrörliga. De förändras, men långsamt, och utan att den enskilda talaren kan ingripa i förändringen. Därför påminner Saussure om att ”godtyckligt” inte ska förstås som att relationen mellan uttryck och innehåll hängde på individens eget val, och inför som en alternativ benämning att den är ”omotiverad”.<sup>22</sup> När förskjutningar i relationen mellan uttryck och innehåll uppträder har man alltså inte att göra med individuella val, utan med en ny språklig konvention som kräver ett kollektivt sanktionerat bruk. Sådana förändringar sker endast i diakrona förlopp.<sup>23</sup>

För Saussure är det relationerna inom ett språkssystem – inte att enheterna inom språkssystemet refererar till en extern värld – som genererar mening. Tecknets betydelse betraktas därmed som grundad i synkrona (men diakront föränderliga) relationer mellan enheter i systemet. Tanken är att inga tecken kan existera isolerat utan alltid i just ett system av omkringliggande andra tecken. Det som blir viktigt här är att det alltid finns en utslagsgivande skillnad mellan tecknen. En enhet definieras hos Saussure av sin skillnad gentemot andra enheter, och skillnaderna kan vara av olika slag. ”Språket är ett system där alla termer ömsesidigt är beroende av varandra och där *värdet* hos en

bara beror på de andras samtidiga närvaro”.<sup>24</sup> Här inför Saussure en distinktion mellan betydelse, som är en mer lexikal skillnad, och värde, som rör termens relationer till andra enheter i det specifika systemet. Saussures exempel gäller återigen skillnaderna mellan olika språk:

Franskans *mouton* kan ha samma betydelse som eng. *sheep* men av olika orsaker kan de inte ha samma värde, framför allt av den anledningen att när en engelsman talar om ett stycke kött som serveras på bordet använder han *mutton* och inte *sheep*. Skillnaden i värde mellan *sheep* och *mouton* ligger i att det första vid sidan om sig har en annan term, vilket det franska ordet inte har.<sup>25</sup>

Att det är differentierande relationer inom språket som betingar betydelse och värde (i motsats till en referentiell relation till något externt) och att tecknet inte är ett ting i värden utan en mental enhet kan vara svårgripbart. Här får man minnas att Saussure inte på något sätt förnekade existensen av en yttervärld; hans teckenteori bygger tvärtom på idén om språket som en social institution. Flera semiotiker har dessutom frågat sig om inte Saussures modell även på andra sätt förutsätter ett antagande om en preexisterande verklighet, det vill säga att teckenmodellen trots allt är referentiell. Inte minst Saussures egna exempel om skillnaderna mellan språken förefaller ytterst vara bestämda av att det finns en gemensam nämnare i det externa objektet. När Saussure exemplifierar med att ”innehållet ’oxe’ har som uttryck *b-ö-f* på ena sidan om gränsen och *o-k-s* på den andra” handlar det ju inte om att uttrycken relaterar till samma innehåll, eftersom innehållet bestäms av olika värden inom de respektive språksystemen. Det gemensamma för dem tycks då vara erfarenheten av objektet i värden.<sup>26</sup>

För Saussure däremot var poängen att språket framför att spegla världen konstruerar den. Detta förklaras med att förutan tecken (språket) är tankarna ”bara en amorf och obestämd massa”, utan bestämda gränser mellan olika begrepp. På samma sätt är ”ljudsubstanten” lika

flytande: ”den är inte en form som tanken nödvändigtvis måste passa in i utan ett plastiskt ämne som i sin tur sönderfaller i skilda delar för att förse tanken med de uttryck som den behöver”.<sup>27</sup> Detta innebär att språket, den sociala institutionen, fungerar som en mediator, en mellanhand mellan tanken och ljudet. Konventioner genererar uppdelningar och korrelationer mellan tankarna och språkljuden.<sup>28</sup> Associationen mellan vissa ljud och vissa betydelser är produkten av kollektiva, inlärdade och naturaliserade vanor, som inte kan ändras av en person i en talakt utan av ett kollektiv över tid. De konventionellt grundade förbindelserna mellan uttryck och innehåll ligger bakom och möjliggör särskiljandet, kategoriserandet och uppbyggandet av erfarenheten och vetandet i det kollektiva medvetandet. Det senare varken motsvarar eller speglar den externa världen. Tvärtom betonas i Saussuretraditionen teckensystemens konstruerande funktion, inte minst eftersom språket används för att beskriva världen.

### Peircetraditionen

I likhet med Saussure publicerade inte Peirce under sin livstid någon bok med en genomgripande presentation av sitt semiotiska system. Standardkällan, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* i åtta volymer, är en postum (numera även digitalt tillgänglig) utgåva av ett urval av Peirces både ofärdiga och mer utarbetade efterlämnade manuskript.<sup>29</sup> *Collected Papers* är ett tematiskt organiserat, omfattande verk som innehåller mer än bara semiotik. I den andra volymen återfinns många för semiotiken viktiga passager, ofta reproducerade i antologier och andra sammanställningar.<sup>30</sup>

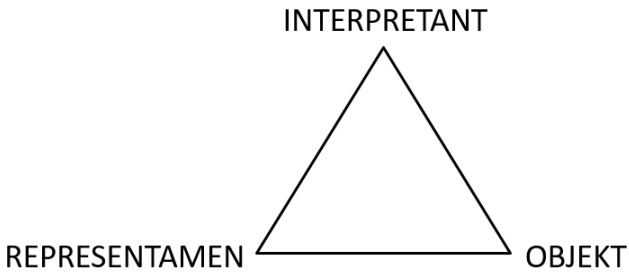
Till skillnad från Saussures dyadiska teckenbegrepp är Peirces triadiskt eller tredelat. Det har tre relata: *representamen* eller tecknets uttryck, som står för eller refererar till ett *objekt*. Tillsammans ger de upphov till den tredje enheten, *interpretanten* eller tecknets mening (bild 1:3). Den relation som Saussure förnekade men som

Peirce inkluderade i sitt system är alltså ”står för” eller ”refererar till”. Här är den oftast citerade av Peirces flera teckendefinitioner:

A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen.<sup>31</sup>

Representamen (som Peirce ibland bara kallar ”tecken” [”sign”]) utgör den form som tecknet antar.<sup>32</sup> Det kan vara både något materiellt förefintligt, som ett fotografi på papper framför betraktaren, eller något mentalt, som minnet av detsamma. Uttrycket står för eller refererar till ett eller flera objekt. Objektet kan vara ett föremål i världen, något abstrakt eller något fiktivt. Interpretanten ska inte förväxlas med en mottagare utan är en intersubjektiv mental enhet eller det ”nya” tecken som produceras på grundval av relationen mellan uttryck och objekt. Interpretanten utgör därmed ytterligare en representation (jfr ”an equivalent sign”), vilken refererar till samma objekt som uttrycket.<sup>33</sup> I bildanalytiska sammanhang är interpretanten ofta en översättning av ett bildelement till ett begrepp, det vill säga till en enhet i ett lingvistiskt teckensystem. I likhet med hos Saussure är det hos Peirce *helheten* som är tecknet. Tecknets tre relata hänger ihop med varandra; utan alla tre tillsammans finns det ingen betydelsebildning att tala om.

Saussures system brukar förutom mentalistiskt kallas idealistiskt och konventionalistiskt, medan Peirces semiotik brukar beskrivas som referentiell realism.<sup>34</sup> Samtliga benämningar har att göra med olika syn på möjligheterna till kännedom om den externa världen. Hos Peirce är det referentiella indirekt. Å ena sidan villkorar objektet betydelse. Å andra sidan är tecknet enligt Peirce något fundamentalt annat än objektet: ”The sign can only



**Bild 1:3.** Grafisk framställning av teckenbegreppet hos Peirce.  
Licens: CC BY 4.0.

represent the object and tell about it”.<sup>35</sup> Representationen, tecknets helhet, ger ingen direkt och oförmedlad tillgång till objektet. Redan i teckendefinitionen ovan noteras att tecknet *inte* står för sitt objekt i alla avseenden. Sådant som ofta brukar påpekas i förhållande till perceptionen av den visuella världen är att seendet alltid implicerar en synvinkel och ett bortfall: från en viss utsiktsplats kan man se en viss vy över ett vattendrag, men man kan inte utan hjälpmedel se vattenmolekylerna. Viktigare i förhållande till den referentiella relationen mellan uttrycket och objektet i Peirces semiotik är den analytiska distinktionen mellan det omedelbara och dynamiska objektet:

[...] we have to distinguish the Immediate Object, which is the Object as the Sign itself represents it, and whose Being is thus dependent upon the Representation of it in the Sign, from the Dynamical Object, which is the Reality which by some means contrives to determine the Sign to its Representation.<sup>36</sup>

Det omedelbara objektet är alltså det vi har tillgång till, det vill säga det objekt som är medierat av tecknet och som aldrig kan vara identiskt med det dynamiska objektet i världen. Till detta kommer även att Peirce erkände de sociala konventionernas betydelse för det sätt på vilket objektet framträder. I den sociala världen (Peirce använder ordet ”community”) finns konventionellt grundade tankemönster som överskrider vad Peirce – inte olik

Saussure – kallar ”the vagaries of me and you”.<sup>37</sup> Sådana tankemönster ligger bakom och informerar perceptionen av världen.

Begreppet ”grund” (”ground”) i teckendefinitionen ovan är relaterat till Peirces teckentypologi och den övergripande skillnaden mellan motiverade och konventionella tecken. Av de närapå 60 000 klasser av tecken Peirce urskilde har de tre huvudgrupperna av indexikala, ikoniska och symboliska tecken blivit ett stående inslag i den semiotiska traditionen.<sup>38</sup> Indelningen bygger på hur relationen mellan objektet och uttrycket uppfattas. Indexikala och ikoniska tecken är motiverade tecken medan symboliska tecken är konventionella. De sistnämnda ligger därmed till viss del nära Saussures teckenbegrepp. I Peirces beskrivning av de tre klasserna av tecken nedan framgår dels att de indexikala och ikoniska teckenrelationerna grundas i reella förhållanden, dels att de konventionella (d.v.s. symboliska i Peirces terminologi) enbart beror av teckenrelationen:

An *icon* is a sign which would possess the character which renders it significant, even though its object had no existence; such as a lead-pencil streak as representing a geometrical line. An *index* is a sign which would, at once, lose the character which makes it a sign if its object were removed, but would not lose that character if there were no interpretant. Such, for instance, is a piece of mould with a bullet-hole in it as a sign of a shot; for without the shot there would have been no hole; but there is a hole there, whether anybody has the sense to attribute it to a shot or not. A *symbol* is a sign which would lose the character which renders it a sign if there were no interpretant. Such is any utterance of speech which signifies what it does only by virtue of its being understood to have that signification.<sup>39</sup>

Det man får bära i minnet är att även de starkast motiverade, det vill säga de indexikala, teckenrelationerna, inkluderar en *uppfattad* fysisk närhet eller en kausal förbindelse mellan uttryck och objekt. Med andra ord är de inte åtkomliga utan interpretanten men *förstådda* som grundade i en reell förbindelse mellan uttryck och objekt.

Vanliga exempel är röken som indikerar eld, fotavtryck som indikerar att någon har passerat, ljud- eller videoinspelningar som reproducerar röster eller rörelser samt riktningsgivande gester och föremål som pekande händer och vissa vägmärken.

Den interpretant som kommer ur en ikonisk relation mellan uttryck och objekt grundas i likhet. Kraven här är att uttryck och objekt delar vissa, men inte alla, egenskaper och att uttrycket har dessa egenskaper oberoende av objektet. Peirce skiljer mellan tre former av ikonicitet, vilka vanligen tillsammans bildar likhetsfunktionen i bilder. Bildelement som uppfattas dela enkla kvaliteter, exempelvis färger, med sitt objekt är rent bildmässiga.<sup>40</sup> Bildelement som uppfattas dela strukturlikheterna eller relationerna mellan delar i sitt objekt kallas diagrammatiska. Bildelement som slutligen uppfattas representera sina objekt genom parallellism kallas metaforiska.<sup>41</sup> Varje gång man talar om en tvådimensionell avbild av ett tredimensionellt rum har en sådan parallellism upprättats.<sup>42</sup> Peirces ikonicitetsbegrepp är inte avgränsat till bilder utan kan inkludera likhetsrelationer mellan vilka föremål och företeelser som helst. När det gäller just bilder kommenteras dock särskilt att "[a]ny material image, as a painting, is largely conventional in its mode of representation".<sup>43</sup> Därmed sätts ett frågetecken efter det ikoniska bildtecknets motiverade natur. Detta, snarare än tanken om stark motivering, har intresserat många semiotiker, inte minst Umberto Eco och Barthes. I deras följd har bildens konventionalitet studerats som en *kod* betingad av bland annat gestaltningskonventioner förbundna med genrer.

Symboliska tecken har gemensamt att relationen mellan tecknets tre relata är helt konventionsberoende. Därmed saknar de grund. Deras tre relata förbinds enbart av teckenrelationen. Typexemplet på symboliska tecken är lingvistiska satser.<sup>44</sup> Sekvenser av bokstäver eller ljud relaterar till ord som är (konventionellt) förbundna med betydelser betingade av språkliga överenskommelser. Samtidigt finns, som ovan antytts, många exempel på konventionella

inslag i bilder. Till de vanliga exemplen hör skylten på en dörr i en offentlig miljö med en schematisk (diagrammatisk) bild av en kvinna eller en man eller både en kvinna och en man, i samtliga fall med den internationellt gångbara konventionella betydelsen WC. Den schematiska bilden av en man eller en kvinna alternativt en man och en kvinna är däremot ikonisk – betyder det att bilden, bortsett från betydelsen ”WC”, saknar konventionella inslag? Nej. Även i det ikoniska finns konventionalitet inblandad, fast av annat slag. Att den ena figurens trekantiga underkropp uppfattas som en kjol bygger på en i västvärlden konventionellt etablerad och könsspecifik klädkod. Ett annat vanligt exempel på konventionalitet i konstvetenskapliga studieobjekt är deras relation till abstrakta kategorier som ”-ismer”. En Jackson Pollock-målning liknar andra Pollock-målningar, men den är inte via likhet förbunden med kategorin ”abstrakt expressionism”. Dessa exempel illustrerar att det är svårt att föreställa sig en bild eller ett annat konstvetenskapligt studieobjekt som är renodlat indexikalt, ikoniskt eller symboliskt. Detta är teckenrelationer som är aktiva samtidigt i det vi avgränsar som ett studieobjekt.

Vad betyder det egentligen att ikoniska och indexikala relationer grundas i reella förhållanden men enbart är åtkomliga via interpretanten eller, rättare sagt, tecknets helhet? Svaret på den frågan hänger ihop med vad vi tidigare presenterade som Peirces syn på objektets funktion i betydelsebildningens process: De reella förhållandena medieras genom den av gemensamma tankemönster informerade perceptionen av världen och är begripliga och kommunicerbara via representationer och i representationer.<sup>45</sup> Särskilt Eco har lyft fram denna aspekt av Peirces teckenbegrepp som en potentiellt infinit *semios* av ”kulturella enheter” eller sammanlänkade tecken. Interpretanten är som sagt ett nytt tecken, genererat ur relationen mellan uttryck och objekt. Men för att tala om interpretanten måste den nämnas eller förklaras med exempelvis andra ord. I sin tur utgör de nya orden ytterligare andra tecken



med sina egna uttryck, objekt och interpretanter och så vidare.<sup>46</sup> Kommunikation, liksom kognition och förståelse, genereras ur de kulturella processer där begrepp översätts i förklaringar och gester, bilder översätts i ord och sociala företeelser som mode representeras i fotografi. När Peirce konstaterar att tänkandet sker i tecken<sup>47</sup> och att det bygger på redan internaliserad kunskap ligger det nära till hands att med Eco, som var en mer långtgående konventionalist än Peirce själv, betrakta denna kunskap som kulturellt genererad. Det är på basis av redan internaliserad och kulturellt genererad kunskap identifiering av likhet och fysisk inverkan och/eller kausalitet äger rum. Sedan finns det skillnader mellan olika typer av konventioner: vissa bygger på kollektivt (ibland vetenskapligt förankrat) vetande medan andra bygger på sociala praktiker, vissa är bestående medan andra är flyktiga, vissa är medvetna medan andra är misskända och/eller internaliserade.

### Bildsemiotikens kombinerade traditioner

Många semiotiker kombinerar begrepp från både Saussuretraditionen och Peircetraditionen. Det är vanligt att röra sig med ett tvådelat teckenbegrepp och samtidigt analysera indexikala, ikoniska och symboliska relationer mellan tecknets relata. Göran Sonesson's bildsemiotik eller "vetenskapen om representation medelst bilder" är en syntes av båda traditionerna, och presenteras i *Pictorial Concepts* (1989) och *Bildbetydelser* (1992).<sup>48</sup> Den senare fungerar som lärobok. Nedan sammanfattar vi hur Sonesson utformar sitt teckenbegrepp i relation till just bilden – ett slags analogi till hur Saussure utformade sitt teckenbegrepp i relation till det lingvistiska språket.

Grundläggande i Sonesson's bildsemiotik är att en typisk bild är en avbild eller har avbildningsfunktion.<sup>49</sup> Att vissa bildkonstverk inte tycks avbilda någonting alls eller frånga alla försök att återge tredimensionalitet hotar inte tanken om bilden som en avbild. Dessa verk, institutionaliserade som konstverk, står i en tradition av tidigare

avbildande bilder och artefakter. Därutöver utgör de en liten del av vad man i bredare bemärkelse kan kalla historiska och samtida bildkulturer – långt fler forskare än Sonesson har till exempel karaktäriserat det moderna informations-samhället som ett bildsamhälle där det digitala bildflödet är av tidigare okänd omfattning.<sup>50</sup> Sonessons tonvikt på bildens avbildningsfunktion ligger nära vardagsspråkets bildbegrepp. En typisk bild är en tvådimensionell sammanställning av färger och former på ett underlag. Sedan kommer en semiotisk specificering: Färgerna och formerna står som tecken för någonting i den tredimensionella världen utanför bilden. Bilden ger upphov till en upplevelse av likhet mellan det som avbildas och det som finns i världen utanför bilden. Bilden är nämligen också ett ikoniskt tecken, och är som tecken beroende av att någon varseblir det.<sup>51</sup> Således är bilden *både* en del av den varseblivna världen, det Sonesson kallar ”Livsvärlden”, där den existerar som färger och former på ett underlag *och* grundas som tecken i en upplevelse av likhet med någonting annat i livsvärlden. Att bilden står för något i livsvärlden och inte tvärtom bygger på tanken att livsvärlden är organiserad enligt en kulturellt förankrad ”prominensordning” mellan ting, material och företeelser. Logiken här är att tredimensionella kroppar och utförda handlingar äger större prominens än märken på tvådimensionella ytor. Vanligen fungerar mindre prominenta ting som uttryck för mer prominenta.<sup>52</sup>

Bildens likhet förutsätter även en redan gjord skillnad mellan bildtecknets två relata, mellan bilden och det den liknar:

Likhet är [...] *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.<sup>53</sup>

Här framgår att det teckenbegrepp Sonesson använder är Saussuretraditionens dyadiska. Men där upphör också

likheterna. Sonessons teckenbegrepp refererar till just de externa objekt Saussures mentalistiska teckenbegrepp lämnar utanför, genom att vara definierat som *dubbelt differentierat* från handlingar och händelser i livsvärlden. För att det ska vara relevant att tala om ett tecken krävs det att ett subjekt uppfattar den dubbla differentieringen mellan uttryck och innehåll. Med Sonessons eget exempel är handlingen att hugga ved kontinuerlig i tid; den ena rörelsen följer på den andra och det finns inget givet stopp i höjandet och sänkandet av armarna som håller yxan. Däremot skulle en bild av vedhuggandet sakna tidsmässig kontinuitet med det "indirekt närvarande" innehåll bilden tematiserar på grundval av uttrycket (vilket upplevs som "direkt närvarande" utan att vara tematiserat).<sup>54</sup> Bildens uttryck skulle vara statiskt eller fånga ett moment i en följd som annars är kontinuerlig. Dessutom skulle bilden som tecken uppfattas vara av annan "natur", ett föremål i världen, till skillnad från den fysiska handlingen i världen.<sup>55</sup>

Sammanfattningsvis har tre grundtankar från Saussure och Peirce präglat den moderna semiotiken. För det första, att tecknet inte är utan *blir*. Tecknet beror av att någon uppfattar det, vilket är explicit i både Saussures och Peirces teckendefinitioner. För det andra, att betydelsen som upprättas i uppfattningen av ett tecken är konventionsberoende. Jonathan Culler tillhör dem som särskilt har framhållit att tanken om konventionsberoende från olika utgångspunkter är en gemensam nämnare i traditionerna från Saussure och Peirce.<sup>56</sup> För det tredje, att teckenpotentialen är outtömlig. Typiska och lätt igenkännbara teckensystem som ord och bild, materialiserade i böcker och målningar, hindrar inte att till exempel molnformationer på himlen, som Ernst Gombrich intresserade sig för, också kan anta teckenfunktion.<sup>57</sup> Ett relaterat konst- och bildvetenskapligt område är undersökandet av helt andra bildelement än de traditionellt betydelsebärande. James Elkins har i ett kritiskt argument mot den semiotiska traditionen pekat ut vissa sådana element: exempelvis ytor mellan figurer och

streck som inte utgör konturer.<sup>58</sup> Elkins förnekar inte att vilket ”märke” som helst bortom bildens innehållsdefinierande konventioner har teckenpotential, men hävdar att dess betydelse ligger bortom raka lingvistiska analogier.<sup>59</sup>

## Om kapitlen

Gemensamt för de följande sex kapitlen är att de demonstrerar det faktum att teoretiska renodlingar, däribland begrepp som ikonicitet, indexikalitet och konventionalitet, i första hand tjänar som redskap för att studera mer komplexa och sammansatta fenomen. I flera kapitel betonas exempelvis det samtidiga och interrelaterade i det som teoretiskt kan renodlas som ikoniska och indexikala teckenfunktioner. Inte desto mindre bygger en analys av sammansättningar på att renodlingen redan är gjord. För att identifiera något som sammansatt av indexikala och ikoniska teckenfunktioner måste alltså ett föregående antagande om kategorierna var och en för sig finnas. Kategorierna måste gå att urskilja var och en för sig för att kunna sättas samman till en mångdimensionell helhet.

Andrea Kollnitz kapitel ”Mellan konst och kommers: Om modefotografiets retorik” analyserar två exempel på samtida modefotografi, en fristående redaktionell bild och ett tidningsomslag, båda av fotografen Magnus Magnusson. Kollnitz introducerar i dialog med Roland Barthes begreppen *denotation* (ett ”bokstavligt” tecken) och *konnotation* (ett sammansatt, vidare, tecken) som medel för att undersöka fotografiernas betydelselager. Undersökningen kretsar kring ”modefotografiets dubbla identiteter”. Kollnitz uppmärksammar ett samspel mellan betydelser på olika nivåer, eller betydelser genererade ur samma denotativa tecken fast kulturellt relaterade till två motstående, men samexisterande och sammanflätade, poler. Den ena polen gäller fotografiernas kommersiella, exploaterande och objektifierande konnotationer medan den andra gäller deras artistiska, attraktionsskapande och subjektifierande konnotationer.

Ludwig Qvarnströms kapitel "Tecknets historicitet: En möbeldetalj och dess meningsskapande variation" närstuderar möbler, närmare bestämt de sinkade fogarna på både pre- och postindustriella byråldor, med exempel från 1700-tal, 1900-tal och 2000-tal. Qvarnströms undersökning väver samman frågor om hur sinkningens grundläggande *kausala indexikalitet* (spåren efter tillverkningsprocessen) dels antar både *ikoniska* och *konventionella* teckenfunktioner, dels ingår i ett *spel av tecken* som förändras över tid. Betydelseförändringarna över tid relateras inte bara till förändringen från hantverk till industritillverkning utan också till vilka värden en viss typ av tillverkningsprocess betecknar i olika tidsutsnitt. Qvarnströms kapitel organiserar alltså spelet av teckenfunktioner längs en diakron axel.

Roussina Roussinovas kapitel "Ikono-plastisk meningspotential i Nicolas Poussins *De arkadiska herdarna*" undersöker en målning av Poussin som också är känd under titeln *Et in Arcadia Ego* (1638–40). Kapitlet introducerar Groupe μ:s bildsemiotiska distinktion mellan betydelser härledda ur bildens *ikoniska* respektive *plastiska* skikt. Det senare omfattar målningens reella egenskaper, som penseldrag, färgfläckar och textur. Roussinova visar hur plastiska tecken, vilka traditionellt har uppfattats som möjligen skillnadsskapande men sällan betydelsebärande, i ett "ikono-plastiskt" samspel ingår i målningens betydelsebildning. Därmed erbjuder Roussinova ett alternativ till de två tolkningstraditioner som har karaktäriserat målningens konstvetenskapliga reception: dels Erwin Panofskys ikonografiska identifikation av motivet med ämnet "Döden i Arkadien", dels Louis Marins semiotiskt influerade analys av målningens kommunikations- och representationsstrukturer.

Hans Haydens kapitel "Den omplacerade koden: Om Edgar Degas *Interiör*" tar sig an den nämnda målningen (1868–69), ett av Degas första realistiska verk, i kritisk relation till den konstvetenskapliga traditionen av ikonografiskt inriktade studier. Ambitionen i de senare har

varit att hitta litterära källor för att bestämma målningens motiv som ämne. Haydens undersökning visar däremot hur den i tiden etablerade narrativa (*bild*)*koden* är manipulerad i Degas målning. De utifrån konvention förväntade narrativa markörerna är frånvarande på ett sätt som anspelar på ett nytt och under 1900-talet alltmer framträdande estetiskt förhållningssätt med nya krav på mottagaren. Kapitlet förklarar, med utgångspunkt i Roman Jakobsons kommunikationsmodell, hur målningens teckenrepertoar går att förstå enligt konventionsburna koder för estetisk representation.

Malin Hedlin Haydens kapitel ”Konsten att spränga ett system” undersöker Tove Kjellmarks skulptur *Inside* (2017). Skulpturens betydelsebildning studeras via dess *ikonicitet* och *indexikalitet* lika mycket som via dess konventionella beroende av ett ”skulpturens semiotiska system”. I detta ingår både ett fält av teoretiska antaganden om skulpturkonsten och ett fält av föregående verk. Båda villkorar de betydelser som den enskilda skulpturen konventionellt tillförs. Med andra ord ingår inte bara *Inside*, utan också många andra skulpturer, i ett sådant system. Hedlin Hayden lyfter samtidigt fram något mer specifikt för *Inside*: dess egenskap att vara bokstavligen splittrad. Skulpturen föreställer en mänsklig kropp som är sammanfogad av delar. Hedlin Hayden tar sammanfogningarna som en språngbräda för att analysera hur Kjellmarks skulptur förhåller sig till en *diakron* tradition där *mimesis* (efterbildning, imitation) har varit det rådande skulpturparadigmet. Därmed erbjuder kapitlet en diskussion kring skillnaden mellan *Insides* ikonicitet och traditionens mimesis.

Sonya Peterssons kapitel ”Tecknets medialitet” tar en bildsida ur den svenska 1800-talstidningen *Ny illustrerad tidning* som utgångspunkt för att undersöka hur den del av tecknet Peirce kallar *representamen* förhåller sig till bildens *medialitet*. Det senare inkluderar tre aspekter: bildens modalitet, distributionskanal och materiella gränssnitt. Kapitlet uppehåller sig vid två frågor. Dels studeras

hur bildsidans kombination av olika medier – teckning, reproduktionsfotografi, bildtext och vidhängande artikel – ingår i bildsidans betydelsebildning. Dels tas bildsidans egenskap att avbilda andra bilder, att representera andra representationer, som utgångspunkt för vidare undersökning. Kapitlet visar hur detta kan förstås både i relation till mediala konventioner i det sena 1800-talet och i relation till en större, transhistorisk och transmedial, kategori av kulturprodukter som har gemensamt att de tematiserar och problematiserar frågor om medialitet och representation

## Slutnoter

1. Introduktionsböcker till semiotik: Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, London/New York, Routledge, 2017 (2002); Jørgen Dines Johansen & Svend Erik Larsen, *Signs in Use: An Introduction to Semiotics*, övers. Dinda L. Gorlée & John Irons, London, Routledge, 2002 (1994); Søren Kjørup, *Semiotik*, övers. Sven-Erik Torhell, Lund, Studentlitteratur, 2004 (innehåller ett kapitel om bilden i semiotisk teori); David Crow, *Visible Signs: Introduction to Semiotics in the Visual Arts*, London, Bloomsbury, 2016 (1988) (innehåller många exempel från visuell kultur-området och är rikt illustrerad). Två mer avancerade handböcker: Winfried Nöth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1990 (1985); Peter Pericles Trifonas (red.), *International Handbook of Semiotics*, Dordrecht, Springer, 2015. Uppslagsverk: Paul Bouissac, (red.), *Encyclopedia of Semiotics*, New York, Oxford University Press, 1998; Paul Cobley (red.), *The Routledge Companion to Semiotics*, London/New York, Routledge, 2010 (del ett är en bred översikt över semiotiken som vetenskap, del två är ett lexikon över semiotiska begrepp); Thomas A. Sebeok & Marcel Danesi (red.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Berlin, De Gruyter, 2010. Kommenterad utgåva av semiotiska nyckeltexter av Peirce, Saussure, Jakobson, Barthes m.fl.: Robert E. Innis (red.) *Semiotics: An Introductory Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

2. Se t.ex. Meyer Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Haag, De Gruyter Mouton, 1973; Louis Marin, *On Representation*, övers. Catherine Porter, Stanford, Stanford University Press, 2001 (en samling texter skrivna mellan 1970- och 1990-talet); Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, övers. Janet

Lloyd, Stanford, Stanford University Press, 2002 (1972); Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; Mieke Bal, *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

3. Lian Duan, *Semiotics for Art History: Reinterpreting the Development of Chinese Landscape Painting*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2019; John Bender & Michael Marrinan, *The Culture of Diagram*, Stanford, Stanford University Press, 2010; Michael Marrinan, "On the 'Thing-ness' of Diagrams", *Thinking with Diagrams: The Semiotic Basis of Human Cognition*, red. Sybille Krämer & Christina Ljungberg, Berlin, De Gruyter, 2016, s. 23–56.

4. Mieke Bal & Norman Bryson, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, vol. 73, nr 2, 1991, s. 174–208.

5. Jfr Kjørup, s. 10–12; Jan-Gunnar Sjölin (red.), "Inledning", *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, Lund, Studentlitteratur, 1998 (1993), s. 41–42; Göran Sonesson, *Bildbetydelser: Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Lund, Studentlitteratur, 1992, s. 63–65.

6. Groupe µ (huvudsakligen Jean-Marie Klinkenberg, Francis Edeline och Philippe Minguet) och Greimasskolan (huvudsakligen Jean-Marie Floch och Felix Thürleman) är framförallt förknippade med indelningen av bildtecknet i en plastisk och en ikonisk teckenfunktion. Groupe µ:s huvudtext, *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992 finns inte översatt. Däremot finns två engelska uppsatser i följande antologi: Groupe µ, "Iconism" resp. "Toward a General Rhetoric of Visual Statements: Interaction between Plastic and Iconic Signs", *Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992–93*, red. Thomas A. Sebeok & Jean Umiker-Sebeok, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1995, s. 21–46 resp. s. 581–599. En text som exemplifierar Greimasskolan finns översatt till svenska: Jean-Marie Floch, "Plastisk semiotik och reklamspår: Analys av en annons i kampanjen för att lansera cigarettmärket News" (1981), övers. o. termlexikon Göran Sonesson, *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, Lund, Studentlitteratur, 1998 (1993), s. 417–445; Sonesson, *Bildbetydelser*; Göran Sonesson, *Pictorial Concepts: Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World*, Lund, Lund University Press, 1989. En översikt över bildsemiotikens historia från Roland Barthes analys av pastareklam och Umberto Eco's ikonicitetskritik på 1960-talet och framåt finns i Göran Sonesson, "Pictorial



Semiotics”, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, red. Thomas A. Sebeok & Marcel Danesi, Berlin, De Gruyter, 2010.

7. Följande antologier ger en god överblick: Lars Ellerström, Olga Fisher & Christina Ljungberg (red.), *Iconic Investigations*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2013; Sybille Krämer och Christina Ljungberg (red.), *Thinking with Diagrams: The Semiotic Basis of Human Cognition*, Berlin, De Gruyter, 2016; John Bateman, Janina Wildfeuer & Tuomo Hiippala (red.), *Multimodality: Foundations, Research and Analysis: A Problem-Oriented Introduction*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2017.

8. Kursiv i originalet. Ferdinand de Saussure, *Kurs i allmän lingvistik*, övers. Anders Löfqvist, förord Göran Sonesson, Lund, Arkiv förlag, 2015 (1970, 1916), s. 39. Den franska standardeditionen är Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, utg. av Charles Bailly & Albert Séchehaye i samarbete med Albert Riedlinger, kritisk editering av Tullio de Mauro, efterskrift av Louis-Jean Calvet, Paris: Payot, 1996 (1967, 1916); för ett utdrag se Ferdinand de Saussure, ”The Linguistic Sign”, *Semiotics: An Introductory Anthology*, red. Robert E. Innis, Bloomington, Indiana University Press, 1985, s. 28–46.

9. Roland Barthes, *Elements of Semiology*, övers. Annette Lavers & Colin Smith, New York, Hill & Wang, 1967 (1964).

10. För en mer detaljerad översikt, se John Deely, ”Semiotics ’Today’: The Twentieth-Century Founding and Twenty-First-Century Prospects”, *International Handbook of Semiotics*, red. Peter Pericles Trifonas, Dordrecht, Springer, 2015, s. 29–111, särsk. s. 37.

11. Saussure, s. 39.

12. Kursiv i originalet. Barthes, s. 9.

13. Barthes, s. 10–11, jfr s. 64, 80, 97.

14. En av de mest kända dekonstruktionerna av Saussures teckenbegrepp är Jacques Derrida, *Of Grammatology*, övers. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997 (1967), särsk. s. 27–73.

15. Saussure, s. 96, jfr s. 35–36.

16. Saussure, s. 145.

17. Roman Jakobson, ”Parts and Wholes in Language” (1963), *On Language*, red. Linda R. Waugh & Monique Monville-Burston, Cambridge, Harvard University Press, 1990, s. 111, 110–114; Barthes, s. 43, 45, 47.

18. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi*, övers. och efterskrift Sven-Olov Wallenstein, Göteborg, Daidalos, 2011. Distinktionen mellan naturliga och arbiträra tecken hos Lessing handlar om ”figurer och färger i rummet” kontra ”artikulationer och toner i tiden”, citat s. 89. Lessing introducerar inte distinktionen på ett särskilt ställe utan den genomsyrar hela texten, se särsk. s. 45–103.

19. Om skillnaden mellan ”langue” och ”parole”, se Saussure, s. 37–38, 107.

20. Saussure, s. 98.

21. Saussure, s. 98.

22. Saussure, s. 99.

23. Saussure, s. 101–108.

24. Min kursiv. Saussure, s. 147.

25. Saussure, s. 148.

26. Nöth, *Handbook*, s. 91.

27. Saussure, s. 144.

28. Saussure, 145.

29. Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vol., red. vol. 1–6, Charles Hartshorne & Paul Weiss; vol. 7–8 Arthur W. Burks, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1931–1935; 1958. För en presentation av Peirces semiotik i förhållande till visuella aspekter och exempel, se Tony Jappy, *Introduction to Peircean Visual Semiotics*, London, Bloomsbury, 2013. Kap. 2 presenterar Peirces teckenbegrepp och kap. 4 indexikala, ikoniska och symboliska teckenrelationer.

30. T.ex. Charles Sanders Peirce, ”What is a Sign?” (1894), *The Essential Peirce, Volume 2: Selected Philosophical Writings (1893–1913)*, red. Christian J. W. Kloesel & Nathan Houser, Bloomington, Indiana University Press, 1998, s. 4–10; Charles Sanders Peirce, ”Logic as Semiotic: The Theory of Signs”, *Semiotics: An Introductory Anthology*, red. Robert E. Innis, Bloomington, Indiana University Press, 1985, s. 4–23.

31. Peirce, 2.228.

32. För en utredning om hur begreppen ”representation”, ”representamen”, ”tecken” och ”teckenbärare” (”sign vehicle”) förhåller sig till varandra och förändras i Peirces texter, se Winfried Nöth, ”From Representation to Thirdness and Representamen to Medium: Evolution of Peircean Key Terms and Topics”, *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 47, nr 4, 2011, s. 445–481, särsk. s. 446–462.

33. Jfr "semios" hos Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, s. 68, och se nedan.

34. Jfr Chandler, s. 33.

35. Peirce, 2.231.

36. Peirce, 4.536. Peirce inför även i samma paragraf distinktioner mellan tre typer av interpretanter. Se pedagogisk framställning hos Chandler, s. 32–33. Om två typer av objekt resp. tre typer av interpretanter se även Jappy, 14–18, 96–102.

37. Peirce, 5.311.

38. Om uppdelningen av tecken i ikoniska, indexikala och symboliska, se Peirce, 2.274–282, 2.304. För "grund", se Peirce, 1.551, 1.553 och framförallt Sonesson, *Bildbetydelser*, s. 127–128; Sonesson, *Pictorial Concepts*, s. 206–207.

39. Kursiv i originalet. Peirce, 2.304.

40. I Peirces terminologi "hypoicons" som "images", Peirce, 2.276–277. För en genomgång av "hypoicons" samt de därmed relaterade diagrammatiska och metaforiska relationerna mellan representamen och objekt, se Jappy, s. 111–127, särsk. 123–126 för bildexempel.

41. Peirce, 2.276–277.

42. Påpekande av Christer Johansson, *Mimetiskt syskonskap: En representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa-fiktionsfilm*, diss. Stockholms univ., 2008, s. 156, 165–166.

43. Peirce, 2.276.

44. Jfr Peirces exempel "man" ("människa"), Peirce, 2.292.

45. Jfr Kaja Silvermans karakterisering av Peirces kunskapsteoretiska position: "Peirce argues that we have *direct experience*, but *indirect knowledge* of reality. The former teaches that there is a world of things, but gives no intellectual access to them, while the latter supplies the only means of knowing those things, but no way of verifying our knowledge." Kursiv i originalet. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford University Press, 1983, s. 16.

46. Eco, 68–72.

47. Peirce, 2.230–231.

48. Citat ur Göran Sonesson, "Bildens yta och djup – Grunder för en bildsemiotik", *Signs: International Journal of Semiotics*, vol. 4, 2010, s. 115–162, en sammanfattning i artikelformat av Sonessons huvudarbeten som är fritt tillgänglig online: <https://tidsskrift.dk/signs/article/view/98023> (hämtat 2021-04-16). En annan text

i artikelformat som sammanfattar Sonessons bildtecken och förankrar det i den bildsemiotiska traditionen och i en analys av en Rothko-målning är Göran Sonesson, "The Cognitive Semiotics of the Picture Sign", *Visual Communication*, red. David Machin, Berlin, De Gruyter Mouton, 2014, s. 23–50.

49. Sonesson, *Bildbetydelser*, s. 79.

50. T.ex. John A. Bateman, *Text and Image: A Critical Introduction to the Visual/Verbal Divide*, London, New York, Routledge, 2014, s. 11 framför en variant av detta argument med betoning på att det är kombinationer av text och bild som multipliceras i den digitala eran.

51. Sonesson, "Bildens yta och djup", 122, 127.

52. Sonesson, *Bildbetydelser*, s. 138.

53. Kursiv i originalet. Sonesson, *Bildbetydelser*, s. 138. Om "fundamental skiljaktighet", se även s. 136.

54. Sonesson, *Bildbetydelser*, citat från s. 80; exemplet med vedhuggning s. 83–84. Sonesson sammanfattar i ett senare stycke, s. 86, sitt teckenbegrepp så här: "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." Sjölin's teckenbegrepp följer i allt väsentligt Sonesson, jfr Sjölin, s. 14–17.

55. Sonesson, *Bildbetydelser*, s. 84.

56. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London, New York, Routledge, 2001 (1981), s. 26–27.

57. Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Phaidon Press, 2002 (1959), s. 154–169, särsk. s. 155.

58. James Elkins, *On Pictures and the Words that Fail Them*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, särsk. s. 3–46, 213–240.

59. Elkins, s. 215.