

7. Tecknets medialitet

Sonya Petersson

Med hjälp av en bildsida ur den svenska 1800-talstidningen *Ny illustrerad tidning* (bild 7:1) är ambitionen i det följande att för bildanalytiska syften precisera Charles Sanders Peirces teckenbegrepp. Kapitlet demonstrerar hur den del av tecknet Peirce kallar representamen (även kallat uttryck och teckenbärare) kan förstås som ett *medialt element*. Peirces ”representamen” benämner tecknets form i relation till ett objekt (även kallat referent) och till en interpretant (även kallad betydelse eller mening) eller det nya tecken, ofta en idé, som relationen mellan representamen/det mediala elementet och objektet ger upphov till.¹ Avsikten med att rikta uppmärksamhet mot uttryckets mediala egenskaper är dels att studera bildsidan som en kombination av flera olika medialiteter, dels att studera de mediala egenskapernas roll i betydelsebildningen.

Ett skäl att behandla representamen som ett medialt element är helt enkelt att bildsidan ur *Ny illustrerad tidning* (fortsättningsvis *NIT*) består av mer än bara *bildelement*. ”Medialt” specificerar inte en viss typ av element utan lämnar öppet för undersökning. Förutom att bildsidan visar ett antal andra bilder i form av stadsvyer över Göteborg visar den även *textelement*, exempelvis i form av inskriptioner på bildytan. Vidare relaterar bildsidan enligt den illustrerade pressens genrekonventioner till bildtexten nedanför bildytan och till artikeln ”Göteborg och dess sommarutställningar” på de föregående sidorna.²

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Petersson, Sonya, ”Tecknets medialitet”, *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 3, Stockholm, Stockholm University Press, 2022, s. 149–172. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv.h>.
Licens: CC BY 4.0.

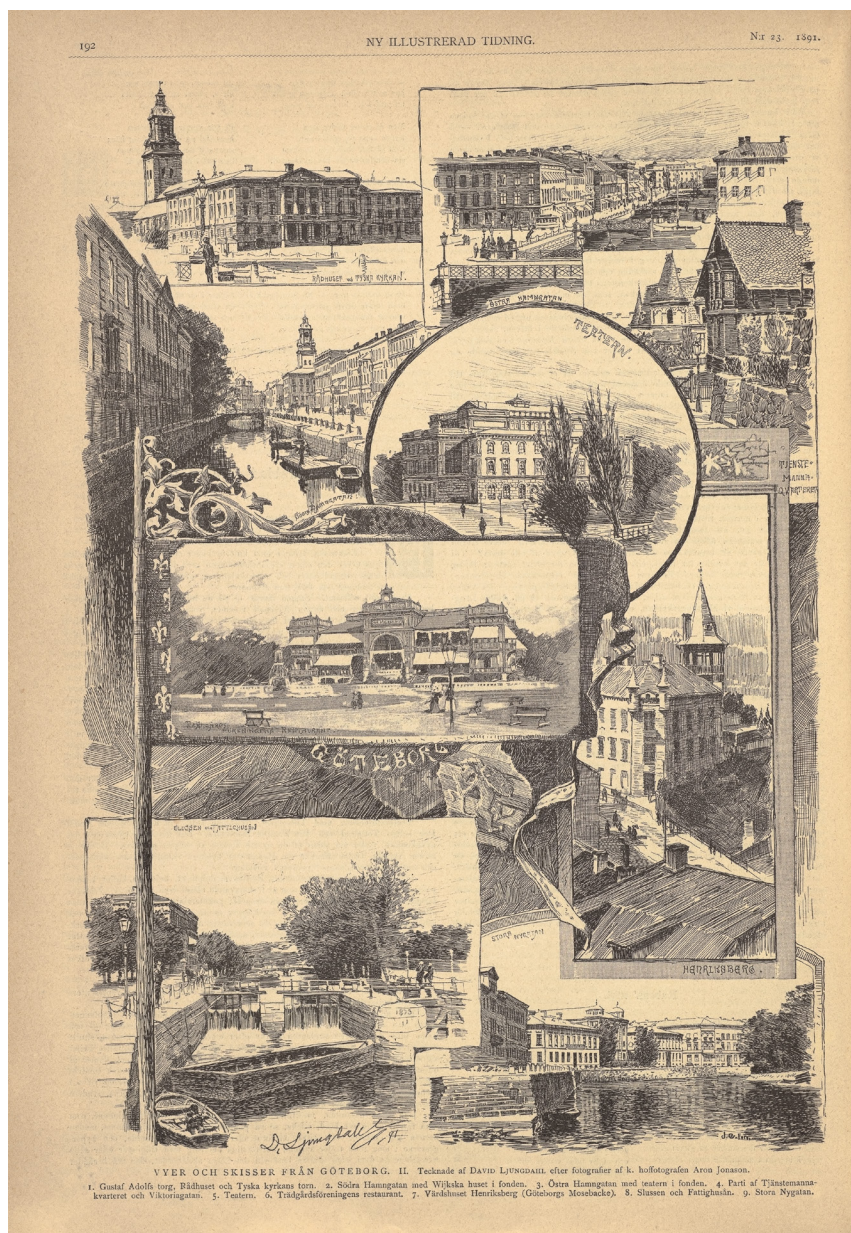


Bild 7:1. David Ljungdahl, *Vyer och skisser från Göteborg*, 1891. Sida ur *Ny illustrerad tidning*, 39,6 × 27,5 cm. Foto: Kungliga biblioteket, Stockholm. Licens: CC BY-NC-ND.

Därutöver visar bildsidan en annan typ av element som i snävare mening varken är textuella eller bildmässiga, men likafullt mediala. Dessa kan beskrivas som spår efter reproduktionsteknologier och utgörs bland annat av alla streck och skrafferingar som bygger upp vyerna. Som spår hänför sig strecken och skrafferingarna till de teckningsredskap som via en serie teknologiska medieringar har lämnat bildens avtryck: fotomekanisk överföring av teckningen till ett underlag, kemisk/manuell behandling av underlaget för att få en avbild i hög- eller djuptryck och slutligen bläckning och press mot pappret. Ett annat skäl att behandla representamen som ett medialt element är utgångspunkten att olika typer av medialiteter inverkar på hur uttrycket representerar sitt objekt och hur denna relation uppfattas av en interpretant. Uttrycktes medialitet gör alltså skillnad i den betydelsebildande processen.

Kapitlet behandlar två relaterade frågor. Den ena gäller alltså *bildsidans medialitet*. Bildsidan kan helt i enlighet med ett slags normalförståelse av den illustrerade pressen beskrivas som en bild som representerar samma objekt – platser i staden Göteborg – som den tillhörande artikelns text. Detta skulle dock vara att överbetona en snävt förstådd illustrativ relation mellan vissa aspekter av artikeln och bildsidan, som varken tar hänsyn till att bilden visar en fotografiskt reproducerad teckning eller till att bild och text även på andra sätt är nära sammanbundna, både i tidningen och i betydelsebildningen. Hur kan detta begripliggöras dels utifrån medieteoretiska och semiotiska kategorier, dels utifrån bildsidans historiskt bestämda relationer till det senare 1800-talets medielandskap? Den andra frågan gäller bildsidans *bild i bildstruktur* eller att den visar en samling andra bilder i form av stadsvyer över Göteborg. Intuitivt är det lätt att tala om en bild i bildstruktur, men varför? Vilka andra medialiteter är involverade och hur fungerar de som tecken? Vad innebär bild i bildstrukturen för vad bildsidan representerar?

Representamen som medialt element

I sina senare skrifter går Peirce från att tala om relationerna mellan tecknets tre relata som representerande till medierande.³ I förhållande till både kulturhistoriskt och semiotiskt baserad medieforskning kan detta visst vara rimligt när det handlar om ett uttryck som uppfattas vara en del av en bild och via ett objekt ger upphov till en begreppslig, textuell, interpretant. Men, som Göran Sonesson har påpekat, inkluderar ”mediering” i denna vida bemärkelse all meningsproduktion, även fall som rör direkt perception av världen.⁴ Här förutsätter jag en grundläggande skillnad mellan det man uppfattar som perception av världen och det man uppfattar som en representation av någonting via ett medium. Denna användning av *medium* ligger delvis nära allmänspråkets *kanaler* för förmedling av information och underhållning, eller en definition som hittas i de flesta uppslagsverk och vanligen förknippas med 1900-talets massmedier som press, radio och TV (ibland även som digitalt distribuerade). Kanal som mediebegrepp behöver dock både kompletteras och specificeras.

När det gäller bildsidan kan man säga att bild och text liksom teckning och reproduktionsfotografi har gemensamt att de är beteckningar på olika medier, men av olika abstraktionsgrad (teckning och reproduktionsfotografi ingår i den större kategorin bild). Som en hjälp att sortera bland dem kan man göra skillnad mellan mediala modaliteter och historiskt situerade mediala kanaler.⁵ *Modaliteter* handlar om bildens eller textens sätt att fungera. Den fixerade bilden uppfattas spatialt (rumsligt) medan den skrivna texten uppfattas temporalt eller lineärt och sekventiellt. Den fixerade bilden uppfattas som visuella konfigurationer i synkron kombination medan den skrivna texten uppfattas som en diakron kedja av bokstäver. Att ”bild” och ”text”, precis som ”medium” eller ”konst”, är abstrakta begrepp innebär att man aldrig kan stå inför en bild i allmänhet, utan det man möter är alltid en specifik bild medierad i en specifik medial *kanal* med ett specifikt materiellt *gränssnitt*.⁶ Detta innebär att ”bild”

och "text" är materialiserade, verksamma och närvarande, i sina historiskt situerade mediala kanaler: ett reproduktionsfotografi av en teckning i 1800-talspressen eller en JPEG av en målning på ett museums hemsida. Båda exemplen tillhör olika, historiskt specifika, mediekulturer med sina skiftande kommunikativa, estetiska och epistemiska förutsättningar och standarder, betingade av den omgivande mediekulturens konventioner och teknologier. I dessa exempel är dessutom två kanaler involverade: målning och teckning samt analogt och digital fotografi (gränssnitten är bläck på papper respektive skärmen till en digital enhet). När analogt eller digitalt fotografi medierar en annan bild brukar de betraktas som reproduktionsmedier, eller en mediering som traditionellt sett ska vara så osynlig som möjligt. Därför är det värt att betona att reproduktionsteknologier alltid lämnar synliga spår i medieproduktens materiella gränssnitt. Två exempel av olika slag är dels halvtonsfotografiets rasterpunkter som är en tekniskt nödvändig konsekvens av reproduktionsprocessen, dels den signaturen som kan ses i bildsidans högra hörn, "J. C. Foto". Den senare är inte en nödvändig konsekvens av reproduktionsprocessen, men fortfarande ett spår som inte fanns på teckningen. Rasterpunkter och fotofirmans signatur är exempel på skillnader som inträder i mediering. Det kan röra sig om mindre skillnader i fall med samma modalitet (t.ex. mediering från teckning till fotografi) eller stora skillnader i fall med olika modaliteter (t.ex. mediering av ett tema från en text till en bild).

Viktigt i detta sammanhang är att de senaste två decenniernas intermediala studier har visat att frågan om mediala modaliteter är mer komplex än det jag ovan renodlade som textens temporalitet kontra bildens spatialitet.⁷ I själva verket representerar renodlingen av medier och modaliteter ett tankeparadigm som också har en lång tradition av att sammanföras med vissa typer av tecken: bild-spatialitet-ikoniska tecken å ena sidan och text-temporalitet-symboliska tecken å den andra. Saussure exemplifierar denna tradition genom att ange

”uttryckets linearitet” och ”uttryckets godtycklighet (konventionsbundenhet)” som det språkliga tecknets två definierande principer,⁸ medan andra semiotiker – däribland Peirce – erkänner bildtecknets förmåga att ingå i ikoniska, indexikala och symboliska relationer till sina objekt.⁹ Senare har forskningen kring multimodala medieprodukter som film visat det nära och ömsesidigt modellerande samspelet mellan modaliteter som bild, rörlig bild, ljud, musik, tal och textremsor. Till skillnad från filmen är bildsidan här fixerad; den är inte temporal på samma sätt som filmens rörliga bilder. Samtidigt finns det andra skäl att tänka även den fixerade bilden som *både* spatial och temporal. Först är det lätt att konstatera att var och en av vyerna har *spatial* karaktär. Alla objekt i dem (byggnader, träd, vattendrag o.s.v.) relaterar till varandra på ett perspektivriktigt och rumsligt enhetligt sätt. Var och en av vyerna bildar en scen. Till skillnad från exempelvis det äldre historiemåleriet saknar vyerna tydliga narrativa (d.v.s. berättande och därmed temporala) inslag. Vid första anblick är vyerna rumsbildande och avbildande. Men när bildsidan studeras i relation till den åtföljande artikeln framträder särskilt placeringen av vyerna i relation till inskriptionernas korrespondens mot siffror i bildtexten som en *sekvens*. Artikeln relaterar sekvensen till ett narrativt förlopp. Den inbjuder ”sina läsare att göra en promenad i fantasien” genom staden Göteborg, och beskriver sedan rutten genom staden med begrepp och uttryck som i tiden var förknippade med modernitet: Mentaliteten i staden beskrivs med det kapitalistiska ”time is money”, gator och vyer karaktäriseras som ”storstads”-mässiga och själva handlingen att vara ”i tagen med att flanera” och att betrakta staden som förströelse beskrivs enligt den fragmentiserade perceptionslogik som bland andra Jonathan Crary har uppmärksammat som förknippad med idén om modernitet.¹⁰ Med utgångspunkt i artikeln tematiseras sekvensen av vyer som en rundvandring som handlar om den moderna staden, och den typ av seende den förknippades med. I sin tur skulle detta kunna vara ett skäl att analysera själva flertalet av de ”kringströdda”,

överlappande, vyerna som andra symboliska tecken för samma sak.

Förutom att både text och bild, och inte minst kombinationen av dem, kan bära narrativa strukturer är en annan aspekt av bildens spatiotemporalitet att den har konsekvenser för *bildanalysen*. Bilden är föremål för perceptuella och kognitiva akter som har både tidsliga och rumsliga dimensioner. Elementen i en bild uppfattas samtidigt synkront och diakront. När de blir föremål för analys medieras de (vanligen) i ett begreppsligt språk där sekventialitet dominerar. I förlängningen innebär detta att elementen måste presenteras i någon ordning och att ordningen kommer att ha betydelse för analysens resultat. Detta kan exemplifieras med hur flaggan på Trädgårdsföreningens restaurang i mittbilden ovanför inskriptionen "Göteborg" initialt kan identifieras genom sin typlikhhet med flaggor i allmänhet och därmed begreppsliggöras som just "flagga". Redan i denna närmast omedelbara och vardagsnära process finns ett antal steg. Och vidare, när denna förhållandevis enkla identifiering är gjord har det konstruerats ett underlag för att i ett nästa steg se en ikonisk relation mellan den lilla flaggan i bilden av byggnaden och en mindre lättidentifierad stor flagga, vars stolpe reser sig från bildsidans nedre vänstra hörn framför vyn över Slussen och pekar uppåt mot Södra hamngatans huslänga. Från stolpens övre ornament i form av ett bladverk "hänger" vyn över Trädgårdsföreningens restaurang, som en skylt. Bakom vyn och på dess högra sida veckas den stora flaggans tyg. Utpekandet av den lilla lättidentifierade flaggan har synliggjort den stora, mindre omedelbart identifierbara, flaggan bakom skylten. Här finner sig alltså en temporal sekvens: först pekades flaggan på den avbildade byggnaden ut, därefter flaggan som ramar in vyn över byggnaden. Det som först pekades ut och etablerades som tecken (flaggan över byggnaden) bildade grund för nästa utpekande och etablerande av ännu ett tecken (flaggan på bildsidan). Relationen mellan de båda flaggorna bildar slutligen bas för ytterligare ett tecken: nämligen att uppfatta relationen mellan dem som gripande

över två representationsordningar. Flaggan på byggnaden representeras *i* den stora flaggan. I relation till flaggan på byggnaden tillhör flaggan på bildsidan den första ordningens representation. Det nya tecknet kan beskrivas som själva distinktionen mellan första och andra ordningens representation. Det nya tecknet är avhängigt sekvensen av föregående tecken (inklusive den initiala och mer intuitiva uppfattningen om bildsidans bild i bildstruktur).

Sammanfattningsvis har detta avsnitt presenterat tanken att den enhet i en bild man etablerar som tecken har ett uttryck som också är ett medialt element, och som sådant en del av bildens kombination av modaliteter, kanaler och gränssnitt.

Bildsidans bild i bildstruktur

Vad är det egentligen som gör vyerna över Göteborg till andra bilder snarare än till representationer av platser? Initialt är tre tecken tydliga. För det första framhävs vyernas bildkaraktär av att de är avgränsade från sin omgivning antingen med inramande streck, ramar (Henriksberg, Stora nygatan) eller ramverket i form av den stora skylt-flaggan. För det andra överlappar vyerna på sidans över- och nederkanter varandra, vilket relaterar till en viss typ av bild: collaget. I bokstavlig mening är ett collage en sammansättning av till exempel tidningsklipp, vykort och delar av affischer och reklamblad på ett underlag. I bildsidans fall är det alltså frågan om ett collage i metaforisk mening; inget materiellt montage av klipp från andra håll föreligger och inte heller en reproduktion av något sådant. Bildsidan liknar ett collage genom att den översätter (idén om) collagets verkliga bildlager till två dimensioner. För det tredje pekar bildtexten ut vyerna som teckningar *efter* fotografier: "Vyer och skisser från Göteborg. II. Tecknade af David Ljungdahl efter fotografier af k. hoffotografen Aron Jonason". "Tecknade af" förstärker på ett explicit sätt effekten av ramarna och den metaforiska relationen till collaget. "[E]fter fotografier" ger därutöver ut en specifik medialitet åt de tecknade bildernas förlagor.

I och med bildtextens framhävande av fotografierna bakom teckningen ligger det nära till hands att relatera vyn över Henriksbergs takåsar, liksom fågelperspektivet och bildutsnittet i samma scen, till en typ av fotografi som kan exemplifieras av Nicéphore Niépces *Vy från fönstret i Le Gras* (ca 1826) och Louis Daguerres *Vy över Boulevard du Temple* (1838).¹¹ Samtliga har motivet (staden från ovan) och utsnittet gemensamt. Det senare handlar om att bilden upphör eller avgränsas mitt i en huskropp eller ett tak som antas ha fortsatt utanför bildytan. Tillsammans med bildtextens utpekande av fotografiska förlagor får likhetsrelationen mellan vyn över Henriksberg och en viss typ av fotografiska stadsvyer vyerna att framträda som bilder av ett historiskt definierat slag. Dessutom ligger samma relation till grund för att vidare tematisera det fotografiska mediet som en del av det bildsidan handlar om. I relation till modernitetstemat i artikeln adderar bildsidan referenserna till fotografiet och det "fotografiska" utsnittet som tecken för den nya tidens teknologier. Bildsidan adderar alltså representationen av en viss typ av fotografier till artikelns modernitetsbegrepp.

Den ikoniska relationen mellan vyn över Henriksberg och en viss typ av fotografier bygger på att utsnittet och staden från ovan identifieras som gemensamma. Sonesson kallar detta sekundär ikonicitet: relationen mellan det mediala elementet och objektet kan bara uppfattas perceptuellt och kognitivt om teckenfunktionen redan föreligger och är känd som sådan.¹² För att uppfatta att utsnittet via likhet står för en viss typ av fotografier behöver man först vara bekant med en hel uppsättning redan kända kategorier och praktiker, som det fotografiska mediet, en viss genre av fotografier som till skillnad från exempelvis studioporträtt visar utsnitt och att dessa utsnitt uppfattas vara både ett spår och en del av en större realitet. På samma sätt behöver man för att uppfatta att bildsidan står för – eller adderar till – någonting som sägs i den ackompanjerande artikeln vara bekant med kategorin illustration så som knuten till bildbruket i den illustrerade pressen. Givet att man förstår "illustration" på det snävare sättet

som en bild som representerar något som redan finns i en tillhörande text, eller ett illustrationsbegrepp som kan liknas vid Roland Barthes beskrivning av textens ”förankring” av vissa element i bilden, utgör bildsidans tillägg, att den adderar till artikelns modernitetstema, någonting som går bortom idén om illustrationen som passiv representation av en föregående text.¹³

I detta sammanhang är bildsidans dubbla signaturer, ”J. C. Foto” till höger och ”D. Ljungdahl-91” till vänster, av intresse för att de tillsammans aktualiserar det fotografiska mediet på ytterligare ett sätt: som en referens till det medium som *reproducerar* teckningen. Att det senare är just fotografiskt antyds av att namnet ”J. C. Foto” även fungerar som en uppenbar referens till fotografiet som medium. Att signaturerna tillsammans aktualiserar just denna ordning – teckningen först och sedan reproduktionsmediet – bygger, i likhet med den sekundära ikoniciteten ovan, på ett föregående antagande om att fotografiet reproducerar teckningen och inte tvärtom. Redan i den tidiga fotografilitteraturen framstår fotografiets bildreproduktionsfunktion som väsentlig. Den betonas till exempel av William Henry Fox Talbot i bildtexterna till planscher-na i *The Pencil of Nature* (1844).¹⁴

Samtidigt finns element på bildsidan som sätter fotografiets bildreproduktionsfunktion i annat perspektiv. I ljuset av bildtextens referens till teckning ”efter fotografier” och collaget av avbildade fotografier synliggörs en kedja som ser ut så här: fotografier–teckning–reproduktionsfotografi. Mer utförligt uttryckt: Bildtexten berättar om teckningen som föregången av fotografier, vilket är en utsaga om en indexikal relation och inte ett spår efter ett föregående fotografi.¹⁵ Informerad av denna utsaga representerar teckningen inte bara det fotografierna representerar (vyer över Göteborg) utan också fotografiet som medium, vilket förstärks av likheten med andra fotografiska stadsvyer. Oberoende av de föregående två punkterna, realiseras teckningen på bildsidan genom fotografisk överföring. Framhävandet av fotografierna bakom teckningen

synliggör ett omkastande av de både i tiden och senare givna positionerna att teckningen är ”originalet” – ibland tillskrivet konststatus – och att fotografiet är det idealt osynliga mediet som reproducerar ”originalet”. Här är det särskilt värt att notera att det medium som idealt inte ska synas (d.v.s. reproduktionsmediet) synliggörs, dels av foto-firmans signatur, dels av att reproduktionsmediets fotografiska medialitet ställs i samtidigt analogt och oppositionellt förhållande till ett fotografiskt original. Det analoga handlar om att samma fotografiska medialitet gäller det som traditionellt separeras som ”original” och reproduktion. Det oppositionella gäller skillnaden i värde som traditionellt förknippas med dikotomin original/reproduktion.

På bildsidan finns partier som visar parallella och korslagda kortare streck som växlar mellan olika teckenfunktioner. Dessa återfinns *mellan* vyerna: exempelvis rutmönstret längs ramen vid höger sida av vyn över Henriksberg och klustren av växelvis uppåt- och nedåtgående streck runt stadsvapnet (bild 7:2). Samma typ av streck återfinns också *i* vyerna, med det tydligaste exemplet i vyn över Henriksberg vid husgaveln till vänster halvt utanför bilden och i bakgrunden vid sidorna av kyrktornet. De återfinns även i mörkare ton (tätare skrafferingar) på den yta som utgör den stora flaggans hängande tygsjok. Tygsjoket tillhör den första ordningens representation medan vyerna tillhör den andra. Det gemensamma är att i vyerna och i den stora flaggan bygger strecken och skrafferingarna upp objekt som hus, himmel och tyg. I ytorna mellan bildrummen identifieras inte strecken omedelbart via sin ikonicitet eller referens till omedelbart igenkännliga objekt, vilka också omedelbart kan begreppsliggöras som ”hus”, ”himmel” och så vidare. Mellan bilderna har strecken status av spår efter redskap. Givet avsaknaden av omedelbar ikonisk identifikation är de frilagda som just streck och skrafferingar. Genom att vara frilagda från omedelbara ikoniska referenser utgör de tydliga exempel på det materiella gränssnittet bilden realiserar i: de fysiska egenskaper bilden har i sig själv, oavsett vad den representerar.¹⁶

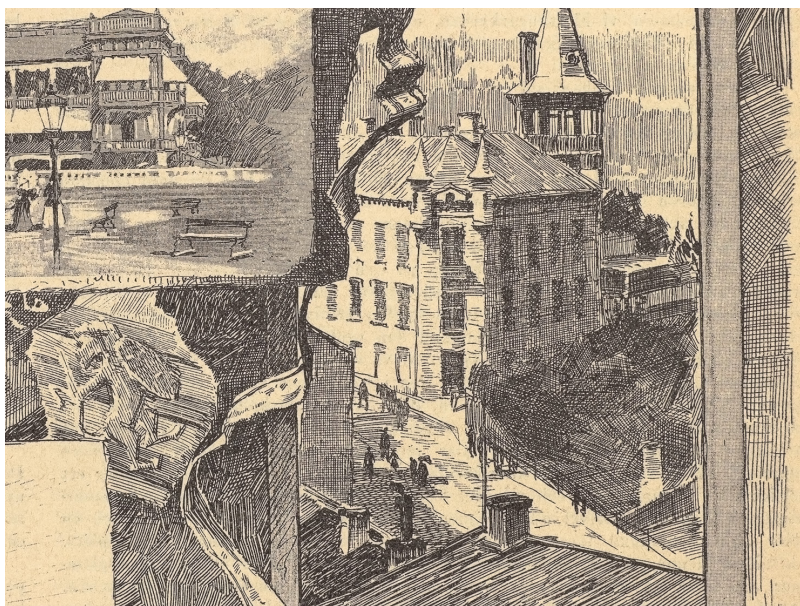


Bild 7:2. Detalj av *Vyer och skisser från Göteborg*. Licens: CC BY-NC-ND.

Samtidigt relaterar områdena med streck och skrafferingar utanför vyerna ikoniskt till strecken och skrafferingarna i vyerna. Strecken utanför vyerna riktar uppmärksamhet mot spåren efter de redskap som har producerat vyerna. Att se streck och skrafferingar som spår efter redskap *utanför* vyerna leder alltså över till att se och förstå strecken och skrafferingarna *i* vyerna – inte som hus o.s.v. – utan som den ikoniska representationens konstruktionselement. Det sistnämnda är avhängigt ordningen att områdena utanför vyerna via likhet i uttrycket hjälper till att i vyerna se något utöver den ”omedelbara” representationen. Väl identifierade som den ikoniska representationens konstruktionselement framstår strecken och skrafferingarna även som en specificerad del av den ikoniska representationens helhet. Därmed ingår de även en indexikal relation till den ikoniska representationens helhet. Del av helhetsrelationer (jfr även utsnittet ovan) skiljer sig från spårets indexikalitet. Spåret förutsätter en föregående fysisk kontakt mellan redskap och papper eller

mellan underlag (plåt) och papper. Del av helhetsrelationer förutsätter ett antagande om att tecknet är del av något större.¹⁷

Även om bildens materiella gränssnitt är analytiskt separerad från bildens ikonicitet är den analytiska gränsen varken fast eller absolut. Ovan har jag nämnt att sådant som avbildade hus och himmelspartier i vyerna är "omedelbart identifierbara" genom likhet. Frågan om vad som är ett ikoniskt element är emellertid inte uttömd genom det "omedelbart identifierbara". Strecken och skrafferingarna står via likhet för den ikoniska representationens konstruktionselement. Och samtidigt konstituerar de, återigen via likhet, en mediehistorisk referens till ett reproduktionsmedium som fotografiet vid 1800-talets slut var i färd med att konkurrera ut, nämligen xylografi (trästick eller gravyr på ändträ till skillnad från träsnitt eller arbete med kniv på längdträ).

Områdena med täta regelbundna streck och skrafferingar imiterar xylografins sätt att med regelbundna parallella och korslagda streck skapa form och ton eller något som går under benämningen "grafisk syntax". Grafikhistorikern William Ivins har lyft fram de grafiska teknikernas repeterbara syntaxer som deras distinkta kommunikationsmedel.¹⁸ I utpekandet av särskilda syntaxer för de grafiska bildmedierna skiljer Ivins sig inte från många 1800-talskritiker, vilka beskyllde xylografin i det så kallade "kopparsticksmanéret" (uppbyggt av svarta streck och skrafferingar mot vit botten) för att vara reproduktiv, kommersiell och typisk för den populära illustrerade pressen snarare än konstnärlig.¹⁹ Därmed förutsattes dels en skillnad mellan en viss typ av xylografisk syntax och andra grafiska syntaxer, dels en relation mellan den förra och vissa värden. Även i tidningar som *NIT* gjordes tydliga distinktioner mellan olika bildreproduktionsteknologier. Artiklar och bildtexter pekade ut xylografin som den teknik som gjorde bildtryck i samma press som bokstavstyper möjlig och skiljde den från äldre teknologier som kopparstick och etsning och nyare som zinkografi och autotypi.²⁰ Poängen är att xylografin i tiden framhölls

som ett reproduktionsmedium, som igenkännbart via sin syntax av regelbundna streck och skrafferingar och som förknippad med funktionen att reproducera bild i tryck vid sidan av text, med den illustrerade pressen som typexempel.

Likheten mellan teckningens streck och skrafferingar och xylografins syntax (som imiterar kopparsticket) förutsätter dels att strecken och skrafferingarna pekas ut, exempelvis genom att andra element i bilden gör dem till föremål för uppmärksamhet, dels att den xylografiska syntaxen är bekant för den som uppfattar likhet. Detta resonemang har flera historiska aspekter. För det första är det troligt att likheten var identifierbar för personer som tillhörde *NIT*:s samtida läsekrets. För det andra, och viktigare, är likheten intressant för att den är ett exempel på ett större mediehistoriskt fenomen som brukar kallas remediering och handlar om att nyare medier imiterar föregående medier och ibland tvärtom, som när teckning imiterar fotografi.²¹ För det tredje är likheten identifierbar nu genom en historiografisk konvention, etablerad inte minst genom att Ivins redan på 1950-talet gjorde skillnaden mellan grafiska syntaxer och deras kommunikationsfunktioner till föremål för undersökning.

Sammanfattningsvis har detta avsnitt, utifrån tre initiala tecken för bildsidans bild i bildstruktur, visat hur fotografiet som medium tematiseras i bilden och synliggörs som både "original"- och reproduktionsmedium. Avsnittet har också visat hur partier mellan vyerna utöver att relatera till en tidigare reproduktionsgrafisk syntax också synliggörs som konstruktionselement i den ikoniska representationen. När strecken och skrafferingarna refererar till konstruktionselementen i den ikoniska representationen inträder vad man kan kalla ett tematiserande av elementen på bildsidan som medierande och representerande. Någoting likande kan sägas om hur relationen mellan den lilla och den stora flaggan gjorde bildsidans bild i bildstruktur framträdande som gripande över två representationsordningar. Relationen mellan

flaggorna synliggjorde alltså en aspekt som har med bildsidans representation att göra, att den är strukturerad på ett visst sätt.

Bildsidans metareferentialitet

Med andra ord har föregående avsnitt visat hur vissa element på bildsidan *tematiserar* någonting (medialitet, mediering och representation) som bildsidan i sig själv *exemplifierar*. Ett semiotiskt och medieteoretiskt begrepp för tecken/medier som på ett eller annat sätt väcker frågor om det som tecknet/mediet självt är och gör är *metareferentialitet*.

I den semiotiska och intermediala forskningen om metareferentialitet förekommer skiftande definitioner.²² Här bygger jag på Winfried Nöths definition av metatecken eftersom den i likhet med Peirces teckenbegrepp är tredelad: i betydelsebildningens triad har metatecknet ett annat tecken som objekt.²³ Ett exempel på övergripande nivå är en bild som visar andra bilder, och i interpretantens led kan begreppsliggöras som (t.ex.) ”teckningar efter fotografier”. Ett annat exempel är när streck och skrafferingar via likhet uppfattas relatera till xylografiska tryck och kan begreppsliggöras som en typ av syntax eller ett grafiskt språk vars uppgift det alltså är att representera och mediera något annat. Nöths definition förutsätter en redan gjord skillnad mellan vad han kallar ett objektsspråk och ett metaspråk. Det förra är ett språk som konventionellt uppfattas referera till (abstrakta eller konkreta) objekt i världen och det senare är ett språk som konventionellt uppfattas referera till andra representationer (inklusive deras medialitet). Denna distinktion motsvarar alltså skillnaden mellan bildsidans första och andra representationsordning.

Artikeln som följer med bildsidan ger tydliga exempel på växlingar mellan objektsspråk och metaspråk på ett sätt som förstärker bildsidans metareferentialitet. Å ena sidan refererar artikeln *implicit* till vyerna genom att berätta om promenaden genom Göteborg och synintrycken av platserna.

Att vissa av de beskrivna scenerna korresponderar mot vyerna på bildsidan nämns inte. Å andra sidan görs *explicita* referenser till bildsidan som sådan: "I förbigående stanna vi och kasta en blick på det lilla vattenfallet i slussen vid *Fattighusån* (se vår plansch sid. 192)".²⁴ Orden utanför parentes exemplifierar objektsspråket medan orden i parentes exemplifierar metaspråket. Det senare relaterar till objektsspråket genom att det kursiverade namnet, enligt i artikeln etablerat mönster, kan ses i bild på en specifik, med paginering angiven, sida i tidningen. Orden i parentes ingår på detta sätt både en relation med objektsspråket genom att samspela med kursiveringen och pekar ut den illustrerade tidningen som medial produkt genom att sätta objektsspråkets beskrivning i samband med en "plansch" längre fram på en paginerad sida. Även användandet av det possessiva pronomenet "vår" blir i detta sammanhang, där tidningen pekas ut, redaktionellt syftande och därmed en referens till tidningen. Slutligen ingår parentes i en uppmärksamhetsriktande indexikal relation med bildsidan genom att uppmana till att fysiskt hantera tidningen och bläddra framåt. Viktigare här är dock att metaspråket i parentes pekar ut bildsidan som en bild i tidningen och tidningen som en medial produkt.

Ytterligare ett antal element riktar uppmärksamhet mot hur bildsidan både tematiserar och exemplifierar frågor om medialitet, mediering och representation. Till dessa hör inskriptionerna på bilytan, till exempel "Teatern", "Östra hamngatan" och "Tjenste-manna-qvarteret", där den sista överträder gränsen mellan ramen runt det tecknade fotografiet av vyn över Henriksberg och vyn över kvarteret som namnges. Inskriptionerna på bilytan är av annat slag än inskriptioner i bild. Inskriptionen av året "1873" på den högra stenkonstruktionen i vyn över Slussen och Fattighusån har till skillnad från inskriptionerna på bilytan ikonisk funktion och utgör en del av bildvärlden. Inskriptionerna på bilytan befinner sig så att säga utanför de enskilda vyernas illusionistiska rum. Genom att vara placerade just på bilden blir inskriptionerna

synliga som sådana – det vill säga som inskriptioner av text snarare än som ett stycke information om vad vyerna visar. ”Teatern”, exempelvis, svävar snedställt på himmelspartiet.

Att inskriptionerna framträder som text på bild involverar en annan aspekt som bidrar till deras synlighet som text: nämligen *kontrasten* mellan de sammanställda text- och bildelementen. Genom den konventionellt etablerade skillnaden mellan medierna betonas även vyernas bildkaraktär.

Samtidigt ger ett mer utvecklat resonemang skäl att förstå kontrasterna som förhöjer bildsidans medialitet som initiala eller tillfälliga. Text- och bildelementen medierar sina objekt på olika sätt. Inskriptionerna består av sekvenser av från varandra separerade bokstäver som sätts samman till ord, vilka i sin tur relaterar till begreppsliga kategorier (t.ex. ”teatern” som termens abstrakta innehåll – en typ av byggnad – till skillnad från idén om objektet i världen). Baserat på föregående kunskap och erfarenhet bildas med hjälp av begreppen föreställningar i vilka det kan ingå mentala bilder (t.ex. minnen). Bildsidans vyer är spatiala och kontinuerliga. Inte ens de minsta bildelementen, som streck och skrafferingar, är på samma sätt som inskriptioner av bokstäver klart åtskilda från varandra.²⁵ Bilderna relaterar, via likhet baserad på avbildande bildkonventioner, till föreställningar om eller mentala bilder associerade med objekten, vilka i sin tur kan artikuleras begreppsligt. Utvecklat på detta sätt framträder de initiala kontrasterna (sekventialitet/spatialitet; separerade/kontinuerliga tecken) mindre som en serie kontraster mellan text- och bildmedierna och mer som en fråga om samverkande modaliteter. Om inskriptionen ger upphov till en mental bild ligger den senare närmare bildens än textens medium. Om bilden ger upphov till ett begrepp är fallet det omvända.

Mot denna bakgrund framstår kontrasten även på uttryckets nivå som tillfällig. När inskriptionerna väl har framträtt som sådana, vilket initialt betingades av kontrasten mot bildelementen, framträder ambivalenta fall.

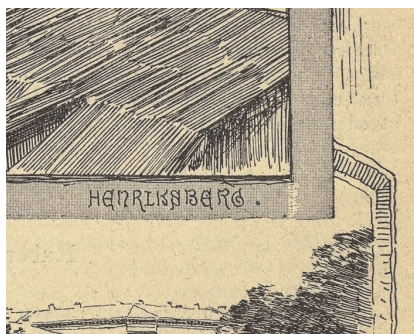


Bild 7:3. Detalj av *Vyer och skisser från Göteborg*. Licens: CC BY-NC-ND.

Först och främst är det stor typografisk skillnad mellan inskriptionerna, tryckbokstäverna i bildtexten och den reproducerade signaturen. Signaturen ligger nära med teckningen förknippade skissartade linjer och inskriptionernas utformning ligger på samma sätt nära mönster och ornament. Vidare återfinns även de med bildens uttrycksmedel förknippade ikoniska teckenfunktionerna i inskriptionerna. "G" i "Henriksberg" liknar en snäcka (bild 7:3). Utformningen av inskriptionerna är även på vissa ställen anpassad efter bildelement. "Södra hamngatan" följer kurvan som bildas av ornamentet och tyget ovanpå vyn över Trädgårdsföreningens restaurang.

Därmed aktualiseras den initiala mediala kontrasten mellan inskriptionernas textualitet och vyernas bildmässighet också som ett *överskridande av konventionella mediala gränser*.

Distinktionen mellan första och andra ordningens representation är väsentlig för hur det metareferentiella temat kommer in i bilden (metaforiskt och bokstavligt). Bildsidans bild i bildstruktur bygger på att vyerna är avgränsade från varandra genom inramande streck eller ramar och överlappande som ett collage. Inte desto mindre har även här kontrasten mellan första och andra ordningens *bildrum* effekten att göra ambivalenta fall framträdande. Ansamlingen av överlappande vyer

visar faktiskt flera "omöjliga" övergångar mellan första och andra ordningens representation. Vid vyn över Södra hamngatan skapas en djupeffekt mellan skyltens ornament (första ordningen) och vattendraget mellan husfasaderna (andra ordningen). Vid skyltens ornament förbinds därmed den första representationsordningens bildrum med stadsvyns. Denna brygga mellan bildrummen står således i kontrast mot andra vyers inramade och enhetliga bildrum. En annan typ av "omöjlig" övergång mellan representationsordningar gäller uttonade gränspartier. De vänstra husfasaderna vid Södra hamngatan flyter i nederkanten ut i en ej illusionistisk bildyta som tillhör den första ordningens representation. I samma vy skär husfasadernas takdelar in i vyn över Rådhuset ovanför. Därmed är Södra hamngatans vänstra husrad inte på samma sätt som vyerna över Henriksberg och Trädgårdsföreningens restaurang representerad som bild i bild med ett eget perspektivriktigt och enhetligt bildrum. Motsvarande "omöjliga" övergångarna återfinns även där taken på husen i "Tjenste-manna-qvarteret" sticker ut ur bildens ovkant samt där de två nedre vyerna tonar ut i sidans nederkant utan att vara avgränsade med något ramverk.

Det diffusa bildrummet vid skyltens ornament och de ur vyerna utskjutande taken fungerar som brott mot det enhetliga bildrummets konvention. På så sätt tematiseras bildsidan ytterligare som en konstruktion, som en artificiell produkt, en sammansättning av teckning, fotografi och text- och bildelement. Samtidigt vilar själva identifieringen av de "omöjliga" övergångarna på konventionen med det enhetliga bildrummet och inte minst på att konventionen finns representerad i vissa vyer. Det enhetliga och från omgivningen separerade (inramade) bildrummet bildar en fond mot vilken de "omöjliga" övergångarna kan framträda.

Bildsidan har nu kommit att handla om sådant som den själv demonstrerar: medialitet, mediering och representation, och om hur den knyter an till konventionsberoende kontraster som den vid närmare undersökning också överskrider.

Slutligen öppnar tematiseringen av bildsidans metareferentialitet både transhistoriska (till skillnad från ahistoriska) och transmediala perspektiv. Bildsidan är vald som representant för den svenska och internationella illustrerade 1800-talspressen, där just bild i bildstrukturer är ett återkommande inslag. När bild i bildstrukturen förstås som en metareferentiell teckenfunktion hör bildsidan inte bara ihop med flera motsvarande bildsidor i 1800-talets medielandskap utan även med en hel rad annars historiskt och medialt skilda artefakter.

Några korta och kända exempel: Diego Velázquez' *Las Meninas* (1656) är en målning som avbildar andra bilder av olika slag. Den visar ett rum behängt med tavlor, varav flera är identifierbara. Rummet innehåller också en spegel som reflekterar personer positionerade framför duken, i samma position som betraktaren. Dessutom visar målningen baksidan av en stor uppspänd och under arbete varande duk, vid vilken konstnären är infogad med de typiska attributen palett och penslar. På samma sätt som *Las Meninas* är en målning som refererar till andra bilder är David Lynchs *Mulholland Drive* (2001) en film som refererar till andra filmer. Till exempel har affischen för filmen *Gilda* (1946) med Rita Hayworth betydelse för det namn en av Lynchs karaktärer tar sig. Överhuvudtaget är ett tema i Lynchs film att den kretsar kring Hollywoodfilmen som genre. Sekvenserna kring provspelningar, titeln och de skildrade miljöerna har fått filmkritiker att notera att "Mulholland Drive is a twisting, turning road that tells a story of the history of Hollywood."²⁶ Även Laurence Sternes roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–67) följer detta mönster genom att vara en levnadsberättelse som också handlar om att skriva berättelsen. I en passage avbryter narratören Tristram Shandy berättelsen om sitt liv för att resonera om skillnaden mellan alla specifika omständigheter som ingår i ett liv och urvalet som kan ingå i berättelsen om livet.²⁷ Därutöver innehåller boken – eller, rättare sagt, vissa upplagor av den – ett antal inslag som tematiserar vad

man kan kalla bildens konventionella gränser. Däribland boksidan som dyker upp i berättelsen efter kyrkoherden Yoricks död, och visar en svart fyrkant innanför sidans marginaler.²⁸ Den svarta sidan är varken text eller bild i traditionell bemärkelse.

Tillsammans med min bildsida ur 1800-talspressen är detta exempel som både hänvisar till sina historiskt specifika medielandskap och bildar en ny – transhistorisk och transmedial – kategori av metareferentiellt fungerande medieprodukter. En av deras gemensamma nämnare är att de samtidigt exemplifierar och tematiserar öppna frågor om bildens möjligheter att mediera och representera.

Slutnoter

1. Kapitlet bygger på följande avsnitt hos Peirce: Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 2, red. Charles Hartshorne & Paul Weiss, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1932, 2.228, 2.230–231, 2.247, 2.274–281.

2. ”Göteborg och dess sommarutställningar”, *NIT*, nr 22, 1891, s. 186–187; forts. i nr 23, s. 190–191.

3. Denna förändring i Peirces begreppsbruk utreds i 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. 469–475. Idén om det triadiska tecknet som en form av mediering är inte ovanlig i semiotikens historia, se Winfried Nöth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1990 (1985), s. 41, 52, 60, 82, 89.

4. Göran Sonesson, ”What is Social Media and What Is Mediated in ’Social Media’? Further Considerations on the Cognitive Semiotics of Lifeworld Mediations”, *International Journal of Semiotics and Visual Rhetoric*, vol. 4, nr 2, 2020, s. 1–15, särsk. s. 2.

5. Två texter kring mediala modaliteter är Lars Elleström, ”The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”, *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, s. 11–48, särsk. s. 17–27; W. J. T. Mitchell, ”There Are No Visual Media” (2005), *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press, 2015,

s. 125–135. Mediala kanaler i detta kapitel ligger inte bara nära allmänspråkets mediebegrepp utan har också mediehistoriska utgångspunkter, vilka kan studeras t.ex. i Solveig Jülich et al. (red.), *Mediernas kulturhistoria*, Stockholm, Statens ljud och bildarkiv, 2008; Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree (red.), *New Media, 1740–1915*, Cambridge, MIT Press, 2003.

6. Jfr om "medium" Irina O. Rajewsky, "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality", *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, s. 51–68, särsk. s. 53–54. Jfr även om skillnaden mellan "image" och "picture" i W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, Chicago University Press, 2005, s. 84–85.

7. Följande antologier ger en introduktion till forskningsfältet intermediala studier: Bernd Herzogenrath (red.), *Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries*, Hanover, Dartmouth College Press, 2012; Gabriele Rippl (red.) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2015; Sonya Petersson et al. (red.), *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*, Stockholm, Stockholm University Press, 2018; Lars Elleström (red.), *Beyond Media Borders: Intermedial Relations among Multimodal Media*, 2 vol., Cham, Springer International Publishing, 2021.

8. Ferdinand de Saussure, *Kurs i allmän lingvistik*, övers. Anders Löfqvist, förord Göran Sonesson, Lund, Arkiv förlag, 2015 (1970, 1916), s. 97–100.

9. T.ex. Tony Jappy, *Introduction to Peircean Visual Semiotics*, London, Bloomsbury, 2013, s. 90–95.

10. "Göteborg och dess sommarutställningar", *NIT*, nr 22, 1891, citat från s. 186–187. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 1999, s. 11–79.

11. För reproduktioner, se Kaja Silvermann, *The Miracle of Analogy or the History of Photography, Part 1*, Stanford, Stanford University Press, 2015, s. 42, 46.

12. Göran Sonesson, "On Pictoriality: The Impact of the Perceptual Model in the Development of Pictorial Semiotics", *Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992–93*, red. Thomas A. Sebeok & Jean Umiker-Sebeok, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995, s. 81, 78. Motsatskategorin är primär ikonicitet, som innebär att den ikoniska relationen föreligger innan någon teckenrelation uppfattas.

13. Roland Barthes, *Image, Music, Text*, övers. Stephen Heath, London, Fontana Press, 1977, s. 38–39.

14. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London, Longman, Brown, Green & Longmans, 1844, se plansch IX, XI, XXIII.

15. Denna skillnad motsvarar Peirces ”degenererade” och ”genuina” indexikala relationer. Jfr Peirce, 2.283.

16. Här ligger ”materiella gränssnitt” nära Groupe μ :s ”plastiska skikt”, jfr Groupe μ , ”Iconism”, *Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992–93*, red. Thomas A. Sebeok & Jean Umiker-Sebeok, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995, s. 21–40.

17. Jfr ”kontiguitet” (närhetsrelationer) och ”faktoralitet” (del av helhetsrelationer) hos Göran Sonesson, *Bildbetydelser: Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Lund, Studentlitteratur, 1992, s. 171–176.

18. William M. Ivins Jr., *Prints and Visual Communication*, Cambridge, MIT Press, 1969 (1953), särsk. s. 60–61.

19. Se t.ex. John Ruskins uppsatser för tidskriften *The Art Journal* 1865 och 1866 i *The Works of John Ruskin*, vol. XIX, red. E.T. Cook & Alexander Wedderburn, London, Georg Allen, 1905, s. 77, 89–94, 100–106, 137–142, 149, 150–155; Philip Gilbert Hamerton, *The Graphic Arts: A Treatise on the Varieties of Drawing, Painting, and Engraving in Comparison with Each Other and with Nature*, Boston, Roberts Brothers, 1882, s. 398–429.

20. Se t.ex. ”Anmälan”, *NIT*, nr 1, 1865, s. 8; ”Träsnideriets historia”, *NIT*, nr 3, 1865, s. 22–23, forts. i nr 5, s. 39; ”Fotografiens Esthetik”, *NIT*, nr 13, 1865, s. 103; ”Boktryckarkonsten 1483–1883”, *NIT*, nr 27, s. 232–233; ”Om Zinketsning”, *NIT*, nr 27, 1883, s. 237; ”Illustrationen och dess betydelse”, *NIT*, nr 4, 1889, s. 36.

21. Jay David Bolter och Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, s. 21–62.

22. Se t.ex. Werner Wolf, ”Metareference Across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions”, *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, red. Werner Wolf, Amsterdam, Rodopi, 2009, s. 1–85; Werner Wolf, ”Is There a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained?”, *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*, red. Werner Wolf, Amsterdam, Rodopi, 2011, s. 1–47.

23. Winfried Nöth, ”Metareference from a Semiotic Perspective”, *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, red. Werner Wolf, Amsterdam, Rodopi, 2009, s. 89–120, definitionen återfinns på s. 91–92.

24. Kursiv i originalet. ”Göteborg och dess sommarutställningar”, *NIT*, nr 22, 1891, s. 187.

25. Detta har särskilt teoretiserats av Nelson Goodman i *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett, 1976, s. 127–221 som skillnaden mellan analoga och digitala tecken och grunden för bildens ”täthet (density)” eller förhållandet att varje tecken i en bild är potentiellt betydelsebärande eftersom det, till skillnad från bokstäver, saknar syntaktiska och semantiska regler för tecknets ”denotation”. Dessa aspekter av Goodmans denotationsteori är pedagogiskt presenterade och öppet tillgängliga här: Alessandro Giovannelli, ”Goodman’s Aesthetics”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. Edward N. Zalta, senast uppdaterad 2017, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/goodman-aesthetics/>, se rubrikerna 3.2 och 4.1 (hämtat 2021-12-11).

26. Filmkritiker intervjuade av Robyn Lewis, “Nice Film – If You Can Get It”, *The Guardian*, publicerat 2002-01-17, <https://www.theguardian.com/culture/2002/jan/17/artsfeatures.davidlynch> (hämtat 2020-05-11).

27. Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, vol. 1, London, 1760, s. 55–58 (kap. XIV).

28. Egentligen två sidor med svarta fyrkanter. Sterne, s. 51–52 (efter kap. XII).