

Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 3

Semiotik

Andrea Kollnitz

Mellan konst och kommers: Om mode-
fotografiets retorik

Hans Hayden

Den omplacerade koden:
Om Edgar Degas *Interiör*

Ludwig Qvarnström

Tecknets historicitet:
En möbeldetalj och
dess meningsskapande
variation

Malin Hedlin Hayden

Konsten att spränga ett
system

Roussina Roussinova

Ikono-plastisk
meningspotential
i Nicolas Poussins
De arkadiska herdarna

Sonya Petersson

Tecknets medialitet

Redaktörer

Sonya Petersson & Malin Hedlin Hayden



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

Semiotik

Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 3

Sonya Petersson & Malin Hedlin Hayden (red.)



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

Published by
Stockholm University Press
Stockholm University
SE-106 91 Stockholm, Sweden
www.stockholmuniversitypress.se

Text © The Author(s) 2022
License CC BY 4.0.

Supporting Agency (funding): Utgiven med stöd av Stiftelsen
Längmanska kulturfonden

First published 2022

Cover designed by Christina Lenz, Stockholm University Press
Cover image: Magnolia, The Laurel Tree of Carolina (p 60 in: Catesby,
Mark 1771. The natural history of Carolina, Florida, and the Bahama
Islands. London: printed for Benjamin White). License: Public Domain

Basic Readings in Culture and Aesthetics (BaRCA) (ISSN 2002-6463)

ISBN (Paperback): 978-91-7635-187-1

ISBN (PDF): 978-91-7635-184-0

ISBN (EPUB): 978-91-7635-185-7

ISBN (Mobi): 978-91-7635-186-4

DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv>

This work is licensed under the Creative Commons Attribution
4.0 Unported License. To view a copy of this license, visit
creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative
Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California,
94041, USA. This license allows for copying any part of the work for
personal and commercial use, providing author attribution is clearly
stated.

Suggested citation:

Petersson, Sonya & Hedlin Hayden, Malin (red.) 2022. *Semiotik:
Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 3. Stockholm: Stockholm
University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv>. License:
CC BY 4.0.



To read the free, open access version of this book
online, visit <https://doi.org/10.16993/bbv> or scan
this QR code with your mobile device.

Basic Readings in Culture and Aesthetics

Basic Readings in Culture and Aesthetics (BaRCA) (ISSN 2002-6463) is a peer-reviewed series of monographs and edited volumes published by Stockholm University Press. BaRCA provides a publishing platform for academic textbooks built on high-quality research mainly within the disciplines of Art History, Curatorial Studies, Heritage Studies, History of Ideas, Literary Studies, Musicology, and Performance and Dance Studies.

It is the ambition of BaRCA to place equally high demands on the academic quality of the manuscripts it accepts as those applied by international academic publishers of a similar orientation. BaRCA accepts manuscripts in English and Swedish.

The Editorial Advisory Board of the Department of Culture and Aesthetics

The Editorial Advisory Board of the Department of Culture and Aesthetics are responsible for the following Book Series: *Stockholm Studies in Culture and Aesthetics*, *Basic Readings in Culture and Aesthetics* (which includes the sub-series *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*), and *Critical Editions in Culture and Aesthetics*.

- Jaqueline Berndt, Professor of Japanese Language and Culture at the Department of Asian, Middle Eastern and Turkish Studies, Stockholm University
- Jørgen Bruhn, Professor of Comparative Literature at the Centre for Intermedial and Multimodal Studies, Linnaeus University in Växjö

- Anna Cullhed, Professor of Literature at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University
- Karin Dirke, Associate Professor of History of Ideas at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University
- Johanna Ethneresson Pontara, Associate Professor of Musicology at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University
- Jacob Lund, Associate Professor of Aesthetics and Culture at the School of Communication and Culture, Aarhus University
- Catharina Nolin, Associate Professor of Art History at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University
- Sonya Petersson (coordination and communication), PhD Art History, Research Officer at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University
- Meike Wagner (chairperson), Professor of Theatre Studies at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University

Titles in the series

1. Hedlin Hayden, Malin & Snickare, Mårten (red.) 2017. *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 1*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bal>. License: CC BY 4.0
2. Hayden, Hans (red.) 2019. *Kontextualisering: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 2*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/baw>. License: CC BY 4.0
3. Bergwik, Staffan, Holmberg, Linn & Dirke, Karin (red.) 2022. *Konsten att kontextualisera: Om historisk förståelse och meningsskapande*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbt>. License: CC BY 4.0

4. Petersson, Sonya & Hedlin Hayden, Malin (red.) 2022. *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konsvetenskap 3*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv>. License: CC BY 4.0

Inledning till bokserien *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*

Malin Hedlin Hayden (serieredaktör)

Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap är en lärobokserie som vänder sig till dig som studerar konstvetenskap eller andra närliggande vetenskaper. Seriens syfte är att visa hur teorier också är metoder för att förstå och tolka den mångfald av bildfunktioner och estetiska uttryck som studier i konstvetenskap inkluderar. Därför innehåller varje volym texter som lyfter fram *hur* man kan tillämpa teoretiska begrepp i konkreta tolkningssituationer. Medan inledningskapitlen presenterar det aktuella teoretiska fältet, tidigare forskning, nyckeltexter samt volymens syfte och innehåll, utgör sedan varje enskilt kapitel en kortare fallstudie av till exempel konstverk, byggnader, föremål och olika bildfunktioner. Därmed är det själva tillämpningen av de teorier och metoder som generellt ingår i konstvetenskapliga kunskapsprocesser som fokuseras. Därför spänner också valen av studieobjekt över olika historiska epoker och vitt skilda visuella uttryck. Med dessa kombinationer av analysobjekt och specifika begrepp vill vi tydliggöra hur teoretiska begrepp aktiveras som tolkningsverktyg. Serien syftar till att vara ett pedagogiskt komplement till teoretiska och metodologiska handböcker och originaltexter som introducerar de olika metoder och teoretiska fält som vi inom ämnet ofta använder oss av. Vi som skriver är alla forskare och lärare i konstvetenskap och våra fallstudier har sin utgångspunkt i vår egen forskning.

I serien (som är en underserie i bokserien *Basic Readings in Culture and Aesthetics*) har tidigare utkommit:

Malin Hedlin Hayden & Mårten Snickare (red.),
Performativitet: Teoretiska tillämpningar

i konstvetenskap 1, Stockholm, Stockholm University Press, 2017. DOI: <https://doi.org/10.16993/bal>. Licens: CC BY 4.0

Hans Hayden (red.), *Kontextualisering: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 2*, Stockholm, Stockholm University Press, 2019. DOI: <https://doi.org/10.16993/baw>. Licens: CC BY 4.0

Sonya Petersson & Malin Hedlin Hayden (red.), *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 3*, Stockholm, Stockholm University Press, 2022. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv>. Licens: CC BY 4.0

Riktlinjer för sakkunniggranskning

Alla böcker som är publiceras på förlaget Stockholm University Press är sakkunniggranskade. Varje bokförslag skickas till ett redaktionsråd av experter inom ämnesområdet för en första bedömning. Om redaktionsrådet och förlagskommittén anser att förslaget är av god kvalitet, accepteras det för vidare hantering. Det fullständiga bokmanuset granskas i sin helhet av minst två oberoende experter.

För att undvika intressekonflikter under granskningsprocessen har redaktörerna för denna antologi, Malin Hedlin Hayden och Sonya Petersson, inte varit delaktiga i några beslut eller rekommendationer i sina respektive roller som huvudredaktör för bokserien *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*, och som sammankallande för redaktionsrådet för *Basic Readings in Culture and Aesthetics* (BaRCA).

En utförlig beskrivning av förlagets riktlinjer för sakkunniggranskning finns på webbplatsen: <http://www.stockholmuniversitypress.se/site/peer-review-policies/>

Enkel och öppen sakkunniggranskning har tillämpats på manuskriptet för den här boken, det vill säga att den ena granskaren har varit anonym medan den andra varit känd för författarna efter granskningsprocessen.

Tack till granskare

Ett stort tack riktas till de två sakkunniggranskarna som bidragit med väsentliga synpunkter för manuset till den här boken.

Innehåll

Bildförteckning	xii
1 Inledning	1
<i>Sonya Petersson</i>	
2 Mellan konst och kommers: Om modetografiets retorik	29
<i>Andrea Kollnitz</i>	
3 Tecknets historicitet: En möbeldetalj och dess meningsskapande variation	55
<i>Ludwig Qvarnström</i>	
4 Ikono-plastisk meningspotential i Nicolas Poussins <i>De arkadiska herdarna</i>	83
<i>Roussina Roussinova</i>	
5 Den omplacerade koden: Om Edgar Degas <i>Interiör</i>	107
<i>Hans Hayden</i>	
6 Konsten att spränga ett system	129
<i>Malin Hedlin Hayden</i>	
7 Tecknets medialitet	149
<i>Sonya Petersson</i>	
Litteraturförteckning	173
Författarpresentationer	191

Bildförteckning

Tablå

- 1:1 Franska, engelska och svenska termer för uttryck och innehåll. Licens: CC BY 4.0. 7

Bild

- 1:2 Grafisk framställning av teckenbegreppet hos Saussure. Licens: CC BY 4.0. 8
- 1:3 Grafisk framställning av teckenbegreppet hos Peirce. Licens: CC BY 4.0. 13
- 2:1 Magnus Magnusson, *Taylor Warren, Marrakech*, 2008. Fotograf Magnus Magnusson, stylist Robert Rydberg, modell Taylor Warren. Copyright: Magnus Magnusson. Licens: CC BY-NC-ND. 33
- 2:2 Magnus Magnusson, Omslagsbilden till *Contributor* nr 12, "Nature as Culture", 2016. Fotograf Magnus Magnusson, stylist Robert Rydberg, modell Ola Rudnicka, @IMG Paris. Copyright: Magnus Magnusson. Licens: CC BY-NC-ND. 39
- 3:1 Detalj av byrålåda. Byrån är osignerad men troligen tillverkad av Niklas Korp på 1770-talet. Kulturen i Lund KM 26291. Foto: Kristoffer Lindblad. Licens: CC BY-NC-ND. 57
- 3:2 Principskiss för en halvförtäckt sinkning. Illustrationen är hämtad ur *Hantverkets bok* [2] *Snickeri*, red. Gregor Paulsson, Lindfors Bokförlag, Stockholm, 1934, s. 174. Licens: CC BY-NC-ND. 58
- 3:3 Detalj av lådsidan på bild 3:1. Licens: CC BY-NC-ND. 63

- 3:4 Illustration av hur en maskintillverkad sinkning ser ut innan den sammanfogats. Illustration tagen ur Gordon Logier, *Furniture from Machines*, George Allen & Unwin LTD, London 1947, s. 43. Licens: CC BY-NC-ND. 71
- 3:5 Exempel på en maskintillverkad halvförtäckt sinkning utförd med en Leigh sinkjig. Bilden kommer från Leighs marknadsföring av sinkjigen och är reproducerad med tillstånd från Leigh Industries Ltd. Licens: CC BY-NC-ND. 72
- 3:6 Låda i ett väggsåp tillverkat av James Krenov. Foto: James Krenov (The Krenov Archive, ref. a (35)). Licens: CC BY-NC-ND. 74
- 3:7 Lådor formgivna och tillverkade av Mike Pekovich på 2010-talet. Foto: Mike Pekovich. Licens: CC BY-NC-ND. 75
- 4:1 Nicolas Poussin, *De arkadiska herdarna (Et in Arcadia Ego)*, 1638–40. Olja på duk, 87 × 120 cm. Louvren, Paris. Källa: Wikimedia Commons. Licens: CC PD. 84
- 4:2 Nicolas Poussins målning på Louvren, hängning och förhållandet till en betraktare på ca 1,2 meters avstånd från bildytan, oktober 2019. Foto: Roussina Roussinova. Licens: CC BY-NC-ND. 90
- 4:3 Detalj av *De arkadiska herdarna*. Licens: CC PD. 95
- 5:1 Edgar Degas, *Interiör*, 1868–69. Olja på duk, 81 × 114 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Källa: Wikimedia Commons. Licens: CC PD. 109
- 5:2 Grafisk framställning av Roman Jakobsons kommunikationsmodell. Licens: CC BY 4.0. 114
- 5:3 Paul Gavarni, *Les Lorettes no. 5*, 1841. Litografi, 35 × 26,5 cm. Copyright: Haus der Stadtgeschichte, Offenbach. Ursprungligen publicerad i

- Le Charivari*, Paris, 2 oktober 1841. Licens:
CC BY-NC-ND. 119
- 5:4 Augustus Egg, *Past and Present No. 1*, 1858.
Olja på duk, 63,5 × 76 cm. Tate Britain, London.
Källa: Wikimedia Commons. Licens: CC PD. 121
- 6:1 Tove Kjellmark, *Inside*, 2017. Jesmonite,
Hoffmaninstrument, 45 delar, 120 × 150 × 250 cm.
Copyright: Tove Kjellmark. Licens:
CC BY-NC-ND. 132
- 6:2–3 Detalj av *Inside*. Licens: CC BY-NC-ND. 136
- 6:4 Michelangelo, *David*, 1501–1503. Marmor, ca
5,5 m. Galleria dell'Accademia, Florens. Källa:
Wikimedia Commons. Licens: CC BY 4.0. 141
- 6:5 Tove Kjellmark, *Inside*, 2017. Copyright: Tove
Kjellmark. Licens: CC BY-NC-ND. 141
- 6:6 Tove Kjellmark, *Inside*, 2017. Copyright: Tove
Kjellmark. Licens: CC BY-NC-ND. 142
- 6:7–8 Detalj av *Inside*. Licens: CC BY-NC-ND. 144
- 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. 150
- 7:2 Detalj av *Vyer och skisser från Göteborg*.
Licens: CC BY-NC-ND. 160
- 7:3 Detalj av *Vyer och skisser från Göteborg*.
Licens: CC BY-NC-ND. 166

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.¹ 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 modedefotografi 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, konstteoretiska 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, möbeln 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.² 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).³ 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” (sambefattad med Norman Bryson), är anspråket även att förnya en vid den tiden redan obsolet konsthistorisk analystradition.⁴ 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.⁵ 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.⁶ 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.⁷

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’)”.⁸ 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).⁹ 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.¹⁰

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.¹¹ 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.¹²

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 lingvistik och inte tvärtom, som Saussure hävdade.¹³ 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.¹⁴

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).¹⁵ 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”.¹⁶ 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,¹⁷ medan Saussures uttryck

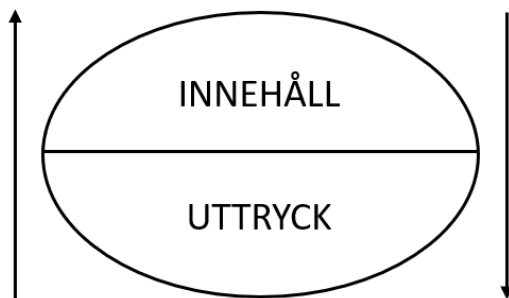


Bild 1:2. Grafisk framställning av teckenbegreppet hos Saussure.
Licens: CC BY 4.0.

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 1766.¹⁸ 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*).¹⁹ 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”.²⁰ 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.²¹ Däremot skulle det vara svårare att hänföra ett fotografi eller en teckning av en ox 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”.²² 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.²³

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”.²⁴ 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.²⁵

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.²⁶

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 ”ljuds substansen” 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”.²⁷ 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.²⁸ 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.²⁹ *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.³⁰

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.³¹

Representamen (som Peirce ibland bara kallar ”tecken” [”sign”]) utgör den form som tecknet antar.³² 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.³³ 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.³⁴ 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

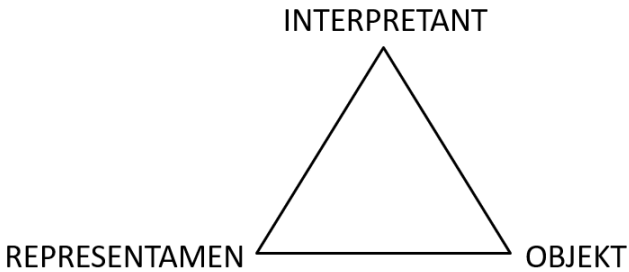


Bild 1:3. Grafisk framställning av teckenbegreppet hos Peirce.
Licens: CC BY 4.0.

represent the object and tell about it”.³⁵ 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.³⁶

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 olikt

Saussure – kallar ”the vagaries of me and you”.³⁷ 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.³⁸ 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.³⁹

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.⁴⁰ 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.⁴¹ Varje gång man talar om en tvådimensionell avbild av ett tredimensionellt rum har en sådan parallellism upprättats.⁴² 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".⁴³ 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 gener.

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.⁴⁴ 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.⁴⁵ 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.⁴⁶ 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 tecken⁴⁷ 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).⁴⁸ 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.⁴⁹ Att vissa bildkonstverk inte tycks avbilda någonting alls eller frångå 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.⁵⁰ 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 former-na 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.⁵¹ 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.⁵²

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 ljushets skala, så är det typiska bildinnehållet tredimensionellt och rörligt och med en mångfald valörer. Likhetsupplevelsen äger rum på grundval av medvetenheten om denna fundamentala kategoriskillnad.⁵³

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).⁵⁴ 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.⁵⁵

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 upp-rättas 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.⁵⁶ 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.⁵⁷ 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.⁵⁸ Elkins förnekar inte att vilket ”märke” som helst bortom bildens innehållsdefinierande konventioner har teckenpotential, men hävdar att dess betydelse ligger bortom raka lingvistiska analogier.⁵⁹

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 modedefotografiets retorik” analyserar två exempel på samtida modedefotografi, 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 ”modedefotografiets 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 byråådor, 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. Gorrée & John Irons, London, Routledge, 2002 (1994); Søren Kjörup, *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 Ironic 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 reklamspråk: 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 Ecos 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.

2. Mellan konst och kommers: Om modedefotografiets retorik

Andrea Kollnitz

Modedefotografiet har sedan sin uppkomst under sent 1800-tal spelat en ambivalent roll och debatterats i sin dubbla identitet som både ett konstnärligt, ofta avantgardistiskt, uttryck och ett kommersiellt medium inom en snabbt växande konsumtionsindustri. Dess syften, budskap och verkningskraft sträcker sig över många olika områden, från reklam och konsumentinriktade utbildningar av modeplagg, till estetiska objekt med innovativt formspråk och konstnärliga anspråk, och till identitets- och kroppspolitiskt performativa visuella medier med stor diskursiv makt.¹ Susan Sontag skriver: "Fashion photography is much more than the photography of fashion."² Och Roland Barthes menar i sin undersökning av modets representationssystem i *The Fashion System* (1983; *Système de la mode*, 1967) att modedefotografiet trots vissa likheter med exempelvis dokumentärfotografi eller snapshots har sina alldeles egna strukturer och regler, sitt eget språk med både godkända och förbjudna "fraseringar".³

Enligt Barthes handlar modedefotografiet inte om verkliga plagg utan det låter oss glömma klädernas praktiska, skyddande och dekorativa funktioner för att snarare bli symboliskt och meningsskapande.⁴ I *The Fashion System* förklarar Barthes modets retoriska system och tre representationsformer, det verkliga plagget (*real garment*), det skrivna plagget (*written clothing*) och det avbildade

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Kollnitz, Andrea, "Mellan konst och kommers: Om modedefotografiets retorik", *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 3, Stockholm, Stockholm University Press, 2022, s. 29–53.
DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv.b>. Licens: CC BY 4.0.

plagget (*image-clothing*). Relationen dem emellan kräver en översättning från ett språk till ett annat. Barthes skiljer mellan mode och kläder utifrån frågan om hur konsumenten ska attraheras och lyfter fram modeindustrins intrikata bildsystem, ”an image system constituted with desire as its goal”:

Why does Fashion utter clothing so abundantly? Why does it interpose, between the object and its use, such a luxury of words (not to mention images), such a network of meaning? The reason is, of course, an economic one. Calculating, industrial society is obliged to form consumers who don't calculate; if clothing's producers and consumers had the same consciousness, clothing would be bought (and produced) only at the very slow rate of its dilapidation; Fashion, like all fashions, depends on a disparity of two consciousnesses, each foreign to the other. In order to blunt the buyer's calculating consciousness, a veil must be drawn around the object – a veil of images, of reasons, of meanings; a mediate substance of an aperitive order must be elaborated; a simulacrum of the real object must be created [...].⁵

Transformationen från modeobjektets teknologiska till modebildens visuella och modetextens verbala strukturer är alltså enligt Barthes vad som driver på den ekonomiska och socio-kulturella cirkulationen av modet. En cirkulation som är beroende av ett ständigt konsumentbegär triggat genom de multimediala *simulacra* eller ”bländverk” som modeindustrins kapitalistiska logik skapar kring sina försäljningsobjekt. Modefotografiet har förmågan att lägga en drömlig slöja kring och skapa begär efter modeobjektet som ett estetiskt fenomen. Det har likaså förmågan att väcka fantasier och förhöja bärarens yttre och inre självbild. Dess budskap och verkningskraft bygger på både konstnärliga och kommersiella mekanismer.

Utifrån frågan om modefotografiets dubbelidentitet mellan konstobjekt och kommersiellt medium, presenterar och testar jag i detta kapitel semiotiska tolkningar av samtida svenskt modefotografi utifrån två valda exempel med olika syften, en redaktionell modebild och ett modemagasinsomslag av modefotografen Magnus Magnusson.

Utifrån Barthes tankar om å ena sidan modets språk och representationer i *The Fashion System* (1983) och å andra sidan hans semiotiska tolkning av reklambilder i "Bildens retorik" (1976, 1964) ska modedefotografiets betydelsebildningar och visuella retorik belysas.⁶ Barthes är i dessa (mer eller mindre kanoniska) texter intresserad av kommunikation och de olika språk som konsumenter appelleras igenom. I båda texterna figurerar fotografiet som en visuell huvudaktör vars "oskuld" som till synes omedelbar avbildning av verkligheten ska avslöjas genom att i stället förtydliga dess olika kommunikativa maktmedel. Hur styrs modedefotografiets mening beroende på dess syften och kontext, både gällande betraktarens upplevelser och förståelse och gällande fotografens konventionsbetingade val av uttrycksmedel och visuella koder? I en vidare frågeställning ska det slutligen undersökas hur modedefotografiets kontextbaserade budskap fungerar som på olika plan identitetsskapande. Analysen utvidgas således från en semiotiskt baserad frågeställning till, dels hur modebilder berör, bortom deras avläsbara betydelsebildning och budskap, dels hur deras kommersiella funktion inom modets mediala system kan tänkas samspela med deras konstnärliga karaktär och referensram. Detta står i samklang med den kritik som de senaste åren har riktats mot förståelser av modebilder i termer av enbart reklam, som lätt avläsbara kodade kommunikationsmedel.⁷ Läsningen av modedefotografier enbart utifrån frågan om vad de explicit kommunicerar, tenderar att förbise deras estetiska attraktionskraft, deras önskan att skapa njutning och utöva dragningskraft utifrån sensuella och haptiska egenskaper.⁸ Modedefotografiets (modedefotografens, modeindustrins) förmåga att förföra, att fångsla betraktarens känslor och sinnen, att skapa affektiva reaktioner och väcka fantasier och åtrå, hänger inte bara samman med konstnärliga eller kommersiella avsikter utan även med materialiteten i det som avbildas: kläder, tyger, former, färger, kroppar m.m., vilket ska förmedlas så estetiskt medvetet och närvarande som möjligt. Inom ett av dagens mest avancerade

modemedier, en vidareutveckling av modedefotografiet som stillbild, modefilmen, liksom inom själva modedesignerns skapandeprocess, betonas mode som känsla, stämning och sensuell upplevelse bortom tydliga innehåll och budskap.⁹ Samtidigt fortsätter Barthes teorier om mode och semiotiska tolkningar baserade på hans begreppsapparat att spela en viktig roll inom analys av modedefotografi och modemedier.¹⁰

Inom konstvetenskapen har Barthes bildsemiotiska modell i "Bildens retorik" visserligen ansetts grundläggande för bildsemiotikens utveckling, men samtidigt ifrågasatts.¹¹ Trots denna kritik och samtida uppdateringar förtjänar Barthes text och modell att lyftas fram och kan fortsatt testas i sin användbarhet – inte minst i samband med modedefotografi som ju var ett av hans särskilda intresseområden. Analysen kommer därmed att i ett första steg förklara Barthes denotations- och konnotationsbegrepp utifrån ett modedefotografi av fotografen Magnus Magnusson. I ett andra steg ägnar analysen sig åt ett modemagasinsomslag och därmed det mest reklamliknande elementet av en tidskrift som exempel i en reflektion kring Barthes text "Bildens retorik".

Mellan denotation och konnotation

En första analys enligt grundläggande semiotiska frågor, men med uppmärksamhet riktad mot bildens sensuella och i ordets bokstavliga mening "attraktiva" kvalitéer, ägnas en bild som kan rankas som redaktionellt modedefotografi (till skillnad från modereklam), det vill säga ett fotografi avsett för publicering i modemagasin (i det här fallet ett så kallat nischmagasin med konstnärliga anspråk). Vi kan därmed tänka oss bilden i en kontext av högkvalitativ estetik, möjligen även som del i en så kallad "fashion story", en serie av bilder som tillsammans berättar om "något" eller "någon" för sin visuella läsare och konsument.¹² Vilka tecken förmedlas då i detta modedefotografi och hur kan vi läsa och förstå dem?



Bild 2:1. Magnus Magnusson, *Taylor Warren, Marrakech*, 2008. Fotograf Magnus Magnusson, stylist Robert Rydberg, modell Taylor Warren. Copyright: Magnus Magnusson. Licens: CC BY-NC-ND.

I sin bok *Elements of Semiology* (1977; *Éléments de sémiologie* 1964) förklarar Barthes i Ferdinand de Saussures och Louis Hjelmslevs efterföljd att: ”The sign is [...] a compound of a signifier and a signified. The plane of the signifiers constitutes the *plane of expression* and that of the signifieds the *plane of content*.”¹³ Tecknet är alltså föreningen av ett *uttryck* eller en form som kan beskrivas och ett *innehåll* som innefattar emotionella, ideologiska och mentala föreställningar som är svårare att fånga. Barthes skiljer dessutom mellan *denotativa* och *konnotativa* tecken, vilka båda har en uttryckssida och en innehållssida, men där det konnotativa tecknet är mer extensivt. Ett konnotativt tecken förenar flera denotativa tecken. Som Barthes skriver: ”Several denoted signs can be grouped together to form a single connotator. [...] The units of the connoted system do not necessarily have the

same size as those of the denoted system.”¹⁴ I ”Bildens retorik” förknippas denotativa tecken med det definierande, bokstavliga, det uppenbart synliga eller den grundläggande, allmängiltiga betydelsen av ett tecken, till synes oberoende av kulturella kontexter och förståelseramar.¹⁵ Som semiotikern Daniel Chandler sammanfattar: ”In communication and representation denotative meaning is primarily associated with an informational function and connotative meaning with an aesthetic function.”¹⁶ Å andra sidan menar Barthes att ”Man stöter aldrig [...] på en bokstavlig bild i rent tillstånd.” Han talar om denotativa tecken så som enbart ”i utopisk mening” objektiva eller fria från konnotationer.¹⁷ Och som Chandler skriver och även följande reflektion visar:

While theorists find it analytically useful to distinguish denotation from connotation, in practice such meanings cannot be neatly separated. Most semioticians argue that no sign is purely denotative – lacking connotation.¹⁸

Hur ter sig då min första beskrivning av bildens denotation? I sina mest elementära tecken visar fotografiet en långhårig modell med cigarett som står på taket av en ljus, dammig och nedgången byggnad under en klarblå solbelyst himmel. Modellens silvergrå handskar, hennes klänning, grå päls och brosch i kombination med hennes mörka vågiga hår, de stora solglasögonen och de klarröda läpparna, skapar en slående kontrast till den råa omgivningen som förmedlar ett ”naturligt” scenario från Marrakech, där bilden är tagen. Hon poserar med huvudet lätt lutat åt sidan, ansiktet vänt uppåt mot solljuset och det långa håret fallande över höger axeln. Inget konstljus har använts, fotografiet har tagits som ett snapshot, där fotografen har utnyttjat det grälla dagsljuset. Bilden är full av dynamik, som uppstår genom modellens avslappade pose och ansiktsuttryck, rörelsen i hennes hår, highlight-effekterna som skapas av solljusets lek med tygnas yta.

Bildens denotativa, bokstavliga meddelande har nu förmedlats i beskrivningen av det som visas och kan identifieras

på en till synes universell nivå: kvinnan, hennes ansikte och kropp, hennes pose, hennes kläder, miljön, och hennes placering inom denna, färger, ljus, rörelser och kontraster. Samtidigt har det varit ögörligt att skilja den denotativa beskrivningen från de konnotationer varje denotativt tecken väcker. Konnotativa egenskaper, det vill säga egenskaper som förmedlar bildens underliggande kulturellt kopplade budskap, baseras bland annat på fotografens taktiska val och bildkomposition. Som kulturteoretikern John Fiske skriver i sin definition av skillnaden mellan denotation och konnotation hos fotografier, ”denotation is *what* is photographed, connotation is *how* it is photographed.”¹⁹ Frågan om *hur* bilden är fotograferad leder oss till det som kan ses som dess konstnärliga stildrag och egenskaper, och till Magnussons tillvägagångssätt som fotograf verksam i ett gränsland mellan konstfotografi och kommersiella modemedier. Användningen av direkt solljus och den till synes spontant valda ruffiga miljön konnoterar stilidealet av att använda nästan uteslutande dagsljus enligt devisen att ”våra ögon är den bästa kameran.”²⁰ Fotografierna tas sällan i ateljén utan på enkla, till synes obehandlade, vardagliga platser där ingen rekvisita behövs, samtidigt som filmiska effekter används för att visa upp spännande levande karaktärer.²¹ Konnotationer till konstfotografi kan därmed läsas in i det grälla dagsljuset och dess framkallande av starka kontraster i ytor och material – från den glansigt glamorösa klänningen till de grova och lätt smutsiga arkitektoniska elementen. Kontrasten förstärks av modellens lekfullt koketterande pose, som tagen ur ett *high-fashion* magasin från 1940- eller 50-talet och därmed högst inadekvat för ett hustak i nutida Nordafrika med dess TV-antennar. Modellens frigjorda pose och självmedvetna uppsyn konnoterar också en konstnärligt medveten inställning till modeller och människoskildringen i själv-reflexiva modebilder. Magnussons modeller uppmuntras till att känna sig avslappnade, vara ”sig själva”, agera naturligt och känna sig bekväma och jämställda, och avbildningar retuscheras bara i undantagsfall.

Fotografiernas konstnärliga bildspråk konnoterar kärlek till mode och modets estetiska egenskaper, men också till de levande människor som bär modet.

Undersökningen av den fotografiska stilen och praktiken har öppnat upp en konnotativ tolkning av bilden, dess element och deras samspel, det som Barthes liknar vid ett avslöjande av den bristande oskulden i den till synes direkta och spontana avbilden av verkligheten genom kamerans analoga sanningsenliga öga. Vad ser och upplever jag när jag går ännu djupare, bokstavligen ”under bildens yta”? Vid närmare betraktande börjar en dramatisk scen ta form. Den av fotografen spontant valda takterrassen visar sig bilda en ram för modellen i bildens mitt. Två antenner skapar vertikala markeringar som ökar betoningen av den tydligt centrerade kvinnan som med sin glamorösa look och pose lyfts fram som stjärna. Posen hon intar upprepar en av den kommersiella modefotografins mest använda retoriska troper: lätt lutande, med armbågen i midjan, det vågiga håret som väller ner i samspel med det snett uppåtvända ansiktet där de mörka solglasögonen glänser ikapp med tyget, läpparna och de bländande vita TV-satellitplattorna och övriga arkitektoniska detaljer – allt detta blir en anspelning på och ett spel med den mediala stereotypen av ikoniska fotomodeller, kändisen, en klassiskt konnoterad filmstjärna med drag av Rita Hayworth från Hollywoods ”Golden Age”-era.²² Kvinnan, vars mörka hår får sin visuella och materiella motsvarighet i fuskpälsen på motsatta axeln, förefaller plötsligt lekfullt utklädd, självmedvetet poserande. Hon verkar ägna sig åt en modemedveten och lekfull kvinnlig maskerad. Framställningen reflekterar den mediala dubbelhet som modebilden och modet i sig bärs av och leker med i sin funktion som å ena sidan attraktionsskapande kommersiell och å andra sidan konstnärligt suggestiv, självreflekterande och av högt kulturellt värde.

Bildens och modets visuella, sensuella och materiella egenskaper är inte bara betydelsefulla i sina konstnärligt estetiska effekter utan leder oss vidare in i konnotationer till skilda identiteter. Exemplet knyter inte bara an till

könsstereotyper utan också till etniska stereotyper och den inom modedefotografin etablerade användningen av exotiska platser och bakgrunder som förhöjande scenografi i så kallade "location-shoots". Som Sarah Cheang formulerar i sin kritik av orientalistiska mekanismer inom modedefotografiets produktions- och cirkulationssystem:

The products of the Vogue fashion world, although centred on the capitals of Paris, London, Milan and New York, are projected as free-floating, universal phenomenon in opposition to an explicitly geographically grounded ethnicity. Fashionable identities and ethnic identities emerge as conceptual opposites, encouraging majority/minority, centre/margin binary oppositions in the creative moment of fashion imaging – modernity versus tradition, the occident versus the orient, the pale versus the colourful, the everyday versus the rarely seen. In many instances, visual differences between some elements of the models' bodies and the bodies of the locals, normally termed "racial" difference, produces a further mode of separation between fashion and "the ethnic".²³

Medan fotografiet i fråga bara avbildar en enda (vit) kropp kan också platsen i sig och dess materialitet läsas som konnotation av en "annan" etnisk identitet skild från det västerländska modets sfärer. Den ruffiga, både minimalistiska och klotttiga miljön med sin ljusa, vit-beigea färgskala som på ett sätt knappt skiljer sig från färgerna i modellens kläder och kropp, utgör i sin motsatta materialitet med dammiga, torra och hårda ytor en talande kontrast mot de mjuka skimrande tygen och betonar "uppträdandet" ytterligare. Glamouren blir till "glamour" i markerad skillnad och retorisk antites mot (den primitiva) enkelheten och fattigdomen i den icke-västerländska omgivningen. Den västerländska (möjligen nordeuropeiska och "svala") modellen står under en österländsk (utomeuropeisk och het) sol. Skillnaden mellan tecken betonas som en av de mest utslagsgivande faktorerna inom språket av Ferdinand de Saussure, och kontrasten som ett oundvikligt kommunikativt maktmedel inom den klassiska retoriken. Många sammansatta tecken i kombination med varandra, en kedja av tecken, blir del av ett omfattande konnotationsplan som relaterar till både konst- och

modefotografins visuella kultur.²⁴ I Magnussons modefotografi förenas skillnader och kontraster. Ideologiska budskap kopplade till kön och etniska identiteter uppstår i samspel med estetikens behov av visuella skillnader i en harmonisk komposition som ska fångsla, fascinerar, attrahera betraktaren och modekonsumenten.

Tre meddelanden om ”natur som kultur”

Hur läser och upplever vi då ett modefotografi när det blir del av ett mer riktat budskap, synligt och aktiverat i en mer kommersiell kontext? För att närma oss ”(mode)bildens retorik” i tydligare dialog med Barthes klassiska reklamanalys riktas nu blicken mot omslagsbilden på tidskriften *Contributor* som Magnusson grundade 2008 tillsammans med stylisten Robert Rydberg. *Contributor* är ett så kallat nischmodemagasin där mode sammanförs med konstnärliga uttryck och texter författade av modevetenskapligt insatta skribenter och forskare.²⁵ Bortom den visuella och estetiska upplevelsen vill tidskriften presentera och på ett djupare plan reflektera det nyaste inom mode och modefotografi, uppmärksamma nya unga fotografer och tilltala en modemedveten publik med ett djupare kulturellt förankrat intresse av mode.

Medan det inledande exemplet visar en glamouröst klädd modell i rå miljö som en nästan ironisk referens till ”glossy” modeestetik förknippad med lyxmodemagasin så som *Vogue*, kommer nästa exempel från ett *Contributor*-nummer med titeln ”Nature as Culture”. Ett av de tre olika omslagen för den tryckta versionen november 2016 visar en modell som sitter i skräddarställning i vida röd-brunt tonade kläder på en grön äng täckt med vissna höstlöv och omgiven av kvistar med ljusgröna blad. Hon har fotograferats i motljus, som det ser ut i gryningen, solstrålarna belyser hennes blonda fjuniga hår som rör sig i den lätta brisen. Hon bär en blomsterkrans och hennes ansikte med sin naturliga make-up visar lugn och säkerhet när hon tyst och med rak och fast blick tittar på betraktaren. Hennes



Bild 2:2. Magnus Magnusson, Omslagsbilden till *Contributor* nr 12, "Nature as Culture", 2016. Fotograf Magnus Magnusson, stylist Robert Rydberg, modell Ola Rudnicka, @IMG Paris. Copyright: Magnus Magnusson. Licens: CC BY-NC-ND.

raka blick "försvagas" dock av den halvöppna munnen, en modefotografisk konvention grundad i porträttkonstens traditionella avbildningar av kvinnliga modeller (som jag återkommer till). Texten som ledsagar och är placerad under kvinnan till höger lyder "Ola Rudnicka", namnet på en polsk fotomodell.

Om vi rör oss från denna mer denotativa beskrivning till konnotativa aspekter, kan vi se hur den raket och inre balans modellen konnoterar blir förstärkta av den frontala symmetriska och centrerade position hon har fotograferats i. Den vida tröjan i nyanser av mörkrött och jordfärger, sammanhållen av ett midjebälte och buren över snäva tights och strumpor i andra nyanser av rött konnoterar fysisk frihet och uppfattas ha – trots att det är mode från 2016 använt under vad som liknar en yoga-övning – en tidlös karaktär. Utifrån modellens klädsel, positione-

ringen i den fria naturen, det ”naturligt” stylade håret och det ”naturligt” sminkade ansiktet kan bilden å ena sidan associeras till det sena 1960-talets hippierörelse, vilket förstärks av den följande redaktionella bildserien i tidskriften som visar unga avkopplade modeller i färgglada plagg på gräset och i parkmiljö. Å andra sidan förmedlar dessa tecken tillsammans mer klassiska konsthistoriskt förankrade konnotationer. Tillsammans med blomsterkransen refererar kvinnans kläder, styling, pose och ljussättning till figurer från svenskt nationalromantiskt måleri, såsom de mystiska skogsälvorna och sagokaraktärerna i Richard Berghs symbolistiska sekelskiftesmåleri. Vidare uppstår associationer till preraphaelitiska porträtt av Dante Gabriel Rosetti samt antimodestilen hos bohemiska konstnärer från samma period, såsom målaren och sagoillustratören Ivar Arosenius, känd för att i sina självporträtt (exempelvis 1906) iscensätta sig i asketiska, nästan minimalistiska, kläder kombinerade med en blomsterkrans.²⁶ En ytterligare svensk nationalromantisk referens finns i Carl Larssons akvareller vars ljusa, skickligt ritade och färglagda motiv är internationellt omtyckta inte minst för den ”naturlighet” och intima känsla med vilken han ansågs avbilda sin egen familj.

Även den fotografiska stilens användning av naturligt ljus och ”naturlig” posering i till synes oförställda urbana eller lantliga miljöer konnoterar konstnärliga referenter såsom idealen inom svenskt friluftsmåleri hos konstnärer som Bergh, Larsson eller Bruno Liljefors med kärleken till ”det nordiska ljuset” och naturalismen hos till exempel Larsson. Användningen av dagsljus och en naturalistisk för att inte säga rå fotografisk stil är också något som förknippas med svenskt konstnärlig modefotografi och porträttfotografi – se till exempel Christer Strömholms – över lag. Det fotografiska perspektivet påminner slutligen om Larssons sätt att porträttera sina modeller på ett ”naturligt” och intimt sätt, fånga dem i rörelse, i vardagen och överbygga distansen mellan målaren och modell genom den senares direkta blick. Talande nog har Larssons akvareller av familjelivet jämförts med fotografiska

snapshots och ett steg bort från de mer idealiserande och objektifierande framställningar som dominerade det sena 1800-talets borgerliga societetsporträttmåleriet.

På liknande sätt konnoterar och refererar Magnussons fotografier till porträttkonstens ideal och troper i sitt fokus på tecken för individualitet, naturligt uttryck och autenticitet, inte minst i modellernas ansikten. Liksom på omslaget ovan avbildas de ofta i frontala, centrerade och symmetriska, poser där känslan av direkt och jämlik ögonkontakt skapas. Detta kan tolkas som försök att undvika gängse objektifierande fotografiska kompositioner och konstruktioner inom modefotografiets konventionella kodsystém. I samma anda konnoterar bilderna Magnussons inspiration från den tyska skolans modefotografer såsom Wolfgang Tillmans och Jürgen Teller, den råa London-stilen hos Corinne Day och konstmodefotografer som Nan Goldin – fotografer som vill fånga verkligt liv i individuella ansikten och personligheter. Som redan nämnt uppstår det dock en intressant friktion mellan bildens konnotationer till nationalromantiskt måleri och konstnärliga fotografiska stilar och konnotativa detaljer som refererar till den kommersiella modebildens troper såsom modellens lättöppnade mun i kombination med den vid andra anblicken lätt frånvarande blicken. Utifrån min konstvetenskapliga kunskap om porträttkonstens liksom modemediernas konventioner att iscensätta kvinnor utifrån en objektifierade och ofta erotiserande blick, där skönhet och sensualitet samt ett generaliserat, neutraliserat, men behagfullt och inbjudande ansiktsuttryck blir till viktiga attribut i tecknet ”kvinna” – se till exempel Jean-Auguste Dominique Ingres *La Belle Zélie* (1806) – försvagas upplevelsen av modellen som självständigt subjekt.²⁷

Om vi nu återvänder till omslagsbilden och dess materiella och symboliska kontext, tidskriften *Contributor*, förankras och manifesteras betydelsen av den porträtterade modellen som individuell person ytterligare genom det hittills inte kommenterade språkliga meddelandet på omslaget. Som ett medvetet performativt avståndstagande från den exploaterande modellindustrins objektifierande

mekanismer porträtterar omslaget Ola Rudnicka inte bara genom att ge henne en central och stark position i bilden, utan även genom att visa och betona hennes tryckta namn, den enda tryckta texten på omslaget förutom tidskriftens och specialnumrets titlar. I detta sammanhang vill jag hävda att det är viktigt att komplettera Barthes identifikation av språkliga meddelanden som förankring eller avbyte i förhållande till bilder med performativitetsteoretikern John L. Austins analys av hur ord ”gör” och skapar verklighet.²⁸ Modellens namn på omslaget förankrar och kompletterar inte bara bildens budskap. Mot bakgrund av modemediers konventioner där fotomodellen sällan lyfts fram mer än i småstilla undertexter markeras modellen här som (”särskild”) individ och subjekt i betraktarens ögon. Namnet får funktionen av en namngivande titel till det porträtt omslaget visar. Återigen samverkar här en kedja av sammansatta tecken, både i bild och text, inom ett större konnotationsplan i en visuell kultur där konst- och modebild hämtar inspiration och innehåll från varandra.

Modebildens kontext

Samverkan mellan tecken sker inte bara inom själva omslagsbilden utan också inom den helhet som omslagsbilden är del av. Det individuella fotografiets budskap kan alltså karakteriseras bortom sin estetiska specificitet utifrån sitt samspel med och funktion inom modetidskriftens retoriska helhet.²⁹ Som ett unikt varumärke inom modemediernas ekonomiskt styrda marknad och de *simulacra* den producerar, differentierar sig tidskriften *Contributor* bland annat genom en uttalad social och demokratisk agenda. Redan tidskriftens namn är betecknande för dess mission, budskap och policy: tidskriften vill vara en plats där en mångfaldigt sammansatt grupp av begåvade kreatörer jämlikt bidrar (*contribute*) till ett gemensamt projekt: ett modemagasin som vill vara en plantskola för nya unga talanger inom modedesign, fotografi, styling och skrivande och som introducerar fördjupade perspektiv på

mode som ett essentiellt kulturellt fenomen. Namnet kan ses som metonymiskt, det vill säga en associativ bild som kan stå för hela tidskriftens profil som den beskrivs på hemsidan:

Exploring fashion through art and photography since 2008, Contributor invites the viewer into a three-dimensional world of inspiration and creativity. In bringing together some of the most interesting artists today, we highlight experimental approaches to photography. At its best, fashion imagery can be an agent for change and we want to arouse a more general interest in new ways of looking at everyday situations and the making of pictures.³⁰

Medan dess digitala plattform uppdateras dagligen och utgör en samlingspunkt för nya unga fotografer, främst kvinnliga, och visar upp ett rikt flöde av ny fotografi och nya *fashion stories*, produceras den också i tryckt form, som materiell artefakt, för att betraktas, hållas, beröras, kännas och användas i det att den bokstavligen kan tas isär och göras om till tryckta konstaffischer och vykort. Den exemplifierar vad modevetaren Ane Lyng-Jorlén klassificerar som hybridgenren konstmodemagasin där konst och modefotografi sammanstrålar med filosofiska essäer och intervjuer som reflekterar teoretiska aspekter av mode.³¹ Men, långt ifrån ett otillgängligt och exklusivt konstobjekt och dyrbart samlarföremål, kostar det bara åtta pund, kan köpas av ”alla” och öppnar således upp modefotografiets konst för en mindre bemedlad (yngre) publik med passion för mode/bild.

Om vi nu läser av både bilder och tidskriften som helhet utifrån deras marknadsförande och profilerande verkan blir det meningsfullt att återgå till Barthes grundläggande tankar om bildens retorik. Han skriver att:

[D]et är i reklamen som bildens betydelse utan all tvekan är avsiktlig: vissa egenskaper hos produkten bildar *apriori* reklammedelands signifikat, dess innehåll (*les signifiés*); och detta innehåll måste förmedlas så tydligt som möjligt. Om bilden rymmer tecken, kan man alltså vara säker på att dessa tecken på just detta område är formade med sikte på en optimal läsning: bildreklamen är uppriktig eller åtminstone emfatisk.³²

Jag vill i detta sammanhang tolka även modemagasinsomslaget som metonymiskt fungerande *reklam* för tidskriften *Contributor*, för dess skapare, för det specifika temanumret med titeln ”Nature as Culture” och för modellen som namnges som Ola Rudnicka.

Nu till frågan på vilket sätt tecknen som förmedlas i vår omslagsbild är ”formade med sikte på en optimal läsning”. Det språkliga meddelandet i tidskriftsnamnet *Contributor* bör läsas som förankrande. Produkten är en tidskrift vars titel kommunicerar deltagande, medverkande – något som kan anspela både på tidskriftens agens som bidrag till modets spridning, modets och modebildens förnyande, och på agensen hos dem som är involverade i produktionen – från fotografer och skribenter till stylisterna och den modell som avbildas. Hennes tryckta namn blir ytterligare en språklig förstärkning och förankring av tidskriftsnamnets betydelse i och med att modellen lyfts från en gängse generaliserande objektstatus till ett individualiserat subjekt. Vidare innebär det tredje språkliga meddelandet ”Nature as Culture” vad Barthes kallar en *förankring* och ett *avbyte* för bilden på omslaget men även för tidskriftens samlade visuella och textuella innehåll. Den förankrande texten ”dirigerar läsaren bland bildens olika betydelseinnehåll, ser till att han undviker vissa och öppnar sig för andra”.³³ Avbyte innebär däremot att bild och text står i ett komplementärt förhållande, båda behövs för att förstå helheten, och, som Barthes skriver, ”orden är då fragment av ett mer allmänt syntagm och äger samma rätt som bilderna”.³⁴ *Contributor* är både ett skriftligt bokstavligt namn och har konnotativ metaforisk betydelse i och med att namnet förbildligar idén om den medverkande, bidragande och jämställt engagerade kreatören och det konstruktiva kollektiva och demokratiska samarbetet som tidskriften är ett resultat av. Likaså konnoterar ”Nature as Culture” tidskriftsnumrets innehåll och intention att visa samhörigheten mellan natur och kultur och möjligen även fotografens och redaktörens marknadsföring och

profilerung av den egna stilen som ”naturlig”, ”autentisk”, ”mänsklig”.³⁵

Något som Barthes däremot inte benämner, som inte rymms inom hans läsning av bilden som text, men som jag ser som en viktig del av det språkliga meddelandets funktioner bortom dess verbala innehåll är dess grafiska gestaltning och visuella samspel med bilden som helhet. Här möts återigen kommersiella och visuellt estetiska konstnärliga mekanismer i modemediernas ”bländverk”: I omslagsbilden är titeln *Contributor* placerad överst i bilden i strålade gult som en fortsättning av den solbelysta gula färgen i kransen, som en gul solstrimma vilken avslutar bildens ljusnande från de mörka löven i botten mot himlen och morgonrodnaden i övre kanten. Den blir därmed en del av bilden, ett ytterligare visuellt tecken och en slags höjdpunkt i bildens varmt tonade färgskala där morgonljuset kan anses förmedla ett symboliskt budskap om hopp och framtidstro på en ny och bättre värld. Till sist förstärker modellens namn i nedre delen av bilden konnotationer till den klassiska porträttkonstens representativa praktiker.

Varje bild är enligt Barthes polysemisk eller mångtydig. Som underlag för sina signifikanter (d.v.s. de uttryck vi ser) har den en ”flytande kedja” av signifikat (d.v.s. olika innehåll), bland vilka läsaren/betraktaren kan välja ut några och negligera andra.³⁶ Vad väljer då jag i egenskap av konst- och modevetare ut som meningsbildande? Innehållet ”naturlighet” och ”personligt uttryck” förmedlas genom följande uttryck: en till synes osminkad vit ung kvinna med hår som fladdrar i vinden, i yogaställning på en äng i morgonljus, de vissna löven, den enkla blomsterkransen och motljuset. Tillsammans konnoterar dessa denotativa tecken avvikelse och avståndstagande från sina motsatser: konventionella idealiserande eller sexualiserande poser, artificiellt make-up, iögonfallande mode och strålkastarljus i tydligt iscensatta miljöer. Vidare tecken kan urskiljas beroende på betraktarens referensram och förkunskaper. Konsthistorikern som är förtrogen med den svenska nationalromantikens ljusmedvetna naturskildringar

och romantiserande om än naturalistiska personporträtt i fri natur, associerar kanske till Carl Larsson. Här är, som Barthes skriver, ”den nödvändiga kunskapen utpräglad kulturellt betingad”. En kulturell referensram och förtrogenhet med den svenska visuella kulturens koder leder till att ”den svenske” betraktaren kan avläsa konnotationer till nationalromantiskt präglad ”svenskhet” samtidigt som även internationella läsare kan beröras, i och med att den svenska kulturens internationella marknadsföring i hög grad är förknippad med nationalromantiska uttryck, en signatur av ljus, idyll och naturskönhet (se exempelvis Larssons akvarellers och familjeporträtts allmänna spridning i den europeiska och kanske även nordamerikanska visuella kulturen). Svenskhet och internationalitet sammanförs också genom kombinationen av engelska titlar, ett polskt namn på modellen och ett naturmotiv med svenska konnotationer. Ett mindre påtagligt tecken kan avläsas av den som har djupare kunskaper om mode och det senare 1800-talets konstnärliga antimode. Bilden av den sittande modellen i naturfärgade minimalistiska kläder och i nästan frusen symmetrisk ställning framkallar associationer till sekelskifteskonstens konstnärsporträtt och det ofta androgyna, könsneutrala antimode som till exempel uppvisas av outsidersn Ivar Arosenius, som tidigare beskrivits.

Som en vidare reflektion utifrån Barthes tolkning av bildens och annonsens retorik vill jag vända uppmärksamheten mot hans syn på det fotografiska mediet. I samband med diskussionen om denotation betonar han fotografiets analogiska natur som ett ”meddelande utan kod” vilket ger anledning att fundera kring modefotografiets särskilda villkor:

[...] ty av alla typer av bilder är det bara fotografiet som förmår överföra (den bokstavliga) informationen utan att gestalta den med hjälp av diskontinuerliga tecken och transformationsregler. Man bör alltså ställa fotot, som ett meddelande utan kod, i motsats till teckningen som också i sin denoterade form är ett kodat meddelande. [...] teckningen återger inte allt – ofta mycket litet – men upphör ändå inte att vara ett ”starkt” och

fulltonigt meddelande, medan fotot visserligen kan välja ämne, inramning, vinkel, men inte ingripa innanför föremålet (utom genom bildförfalskning). Med andra ord är teckningens denotation mindre ren än den fotografiska denotationen, ty det finns inget teckning utan stil.³⁷

Även om Barthes differentiering mellan teckning och fotografi tjänar en mer teoretisk reflektion i sammanhanget, förefaller den inte minst utifrån exemplet modefotografi förenklande och i viss mån oskuldsfull. Det är just fotografens *stil* med sitt fokus på naturlighet som i vårt exempel kan ses som en av de viktigaste konnotationerna för både tidskriften, dess temanummer och omslaget. Visserligen påpekar Barthes senare i texten att ”människans möjligheter att ingripa i den fotografiska återgivningen (inställning, avstånd, ljus, skärpa, etc.) hör i själva verket alla hemma på konnotationsplanet.” Detta förbiser emellertid stil och estetik. Jag menar att det är just Magnussons stil – avsedd att kommunicera naturlighet, mänsklighet och hälsosamt liv – som är det huvudsakliga innehållet och uttrycket i fotografiet av Ola Rudnicka och inte bara en del av ”konnotationsplanet”.

Modefotografiets retorik

Efter att i min semiotiska tolkning av två modefoton i sina olika lager och spänningsfält ha ”framkallat” olika denotativa, konnotativa och språkliga meddelanden i bilderna, är det nu på tiden att närma mig deras djupare kulturella betydelseskikt och diskursiva identitetspolitiska dimensioner. Med blick på Barthes avslutande argument om ”italieniteten” i den Panzani-annons han analyserar i ”Bildens retorik” vill jag reflektera över de nationella/kulturella myter som eventuellt konstrueras i Magnussons fotografier. Barthes beskriver hur ”italieniteten är belägen på en bestämd nationalitetsaxel” där olika nationella identiteter differentieras gentemot varandra. Denna innefattar olika ”konnotationssignifikat” (det vill säga innehåll som konnoteras) vars gemensamma fält är ”ideologin som måste vara unik för ett givet samhälle och en given historia, vilka

konnotationssignifikanter den än hänför sig till”. Dessa signifikanter utgör tillsammans en retorik och ”retoriken framstår följaktligen som ideologins uttryckssida.”³⁸ Om då enligt Barthes analys ”tomaten [i reklamannonsen av det franska matvarumärket Panzani] betecknar italieniten med hjälp av metonymi” kan vi läsa in att exempelvis modellerna i Magnussons bilder, den blonda flickan med blomsterkransen eller fotomodellen, i var sin ”naturliga” ljussättning och ”subjektifierande” iscensättning betecknar och blir metonymiska för fotografens naturalistiska stilideal och personliga konstnärprofil. I ett vidare steg kan dessa signifikanter länkas till den svensk-internationella modetidskriftens agendor och ännu längre till idén om ”svenskhet” och svenska socialdemokratiska ideologiska värderingar.

Genom både visuella och verbala strategier kommunicerar och differentierar Magnussons fotografier, liksom den modetidskrift han står för, strävandet efter ett mänskligt och etiskt sätt att avbilda och förmedla mode samtidigt som modefotografiet ska lyftas fram som konst. Dessa strategier kan, menar jag, inte bara relateras till liknande realistiska och vardagsnära inriktningar inom internationell modefotografi, utan även till andra fenomen inom samtida svenskt mode såsom de gränsöverskridande etiskt och genusmedvetna designidealerna och märkesidentiteten hos märken som Acne eller Weekday, vilka lanserar genusneutral, demokratisk och funktionell klädsel enligt ”naturliga” kroppsideal, men med avantgardistiska inslag.³⁹ Medan Magnusson inte explicit har samarbetat med märkena ovan visar hans arbete för exempelvis &Other stories, ett ganska ungt märke inom H&M-gruppen, hur hans fotografiska stil smälter samman med märkesvärderna som ”kreativitet och personlig stil för att skapa din egen historia”, ”ansvarsfull produktion av högkvalitativt prisvärt mode som hjälper dig att uttrycka din personlighet”. Märkets löfte att hjälpa kvinnor att vara ”precis så som de är” motsvarar inte bara Magnussons profil, hans eget varumärke, som naturalistisk, vardagsnära porträttör

av äkta mänsklig närvaro, individualism och subjektivitet inom modevärlden, utan fortsätter att profilera ett varumärke relaterat till svenskhet och ett *simulacrum* av svensk designidentitet som konsoliderades under tidigt 1900-tal.⁴⁰

Ser vi på Magnussons stilistiska och etiska val utifrån en internationell kontext kan de läsas i linje med en nationell svensk mode- och designdiskurs enligt modernistiskt funktionalistiska ideal och socialdemokratiskt förankrade begrepp såsom den feministiska författaren Ellen Keys ”skönhet för alla” (1908) eller konsthistorikern Gregor Paulssons proklamationer om ”vackrare vardagsvara” (1919) – det vill säga en svensk designideologi och visuell identitet byggda på estetiska tecken såsom ljus, enkelhet, funktionalitet i form av estetiskt högkvalitativa användbara föremål, tillgängliga för alla, i en väl avvägd kombination av konst och hantverk.⁴¹ Dessa ideal, i tydligt samspel med det politiska framväxandet av det svenska socialdemokratiska välfärdssystemet, kom att förenas med funktionalismens, och återspeglas fortfarande i den estetiska signatur och de värderingar som många nationella svenska design- och modemärken, från IKEA till H&M, identifierar sig med.⁴² Än idag baseras svensk design- och modeidentitet generellt sett på värden som modernitet, funktionalitet och demokrati, dock inspirerad av högkvalitativt (konst)hantverk och en naturlig, etiskt hållbar samt vacker stil för ett verkligen ”mänskligt” svenskt samhälle. Som arkitekten och historikern Kenneth Frampton hävdar: ”Indeed, the origin of today’s sustainable approach [in Swedish design] may be said to date back to the last half of the nineteenth century, when the bourgeois ideal of a total, all-encompassing artwork came to be given a broader, more inclusive social dimension.”⁴³ I denna anda vore det möjligt att läsa in en implicit politik och socialistiskt präglad etisk ideologi i både Magnussons bildspråk och *Contributor Magazine* med deras särskilda visuella och etiska koder som en både konstnärlig och politisk markering, en differentierande märkesmanifestation

i en alltmer obegränsad expansion av modemedier. Det övergripande konnotationsplanet med sina teckenkedjor, som jag ovan identifierade som en visuell kultur bestående av konst- och modebildens estetiska och innehållsliga värden, har nu utvidgats ytterligare till att även omfatta en nationell kultur och socialpolitisk ideologisk dimension där kreativa, kapitalistiska och identitetsskapande faktorer samverkar inom och genom modemedier.

Oavsett de kommersialiserade modebildskonventionerna som ovanstående analyser har lyft fram, kan Magnussons konstnärliga stilval och visuella programförklaring med icke-objektifierade, individualiserande och naturalistiska modeporträtt, få ytterligare betydelse i ljuset av sin kulturella kontext i en nordisk periferi vid sidan av modevärldens dominanta centra. Enligt Shinkle kan, eller som jag menar, *borde* modebilder tolkas inom en kulturpolitisk kontext: "Ephemeral yet underpinned by a shifting matrix of social and historical circumstances from which they draw, fashion images can, and do, comprise complex forms of ideological address."⁴⁴ De har därmed makten att förändra definitioner av identitet, normer och värderingar. Sedda från detta perspektiv exemplifierar Magnussons fotografier och *Contributor*, genom både sin visuella retorik och estetik, sina produktionsvillkor och sin sociala agenda, försöket att sätta och marknadsföra ett demokratiskt och frihetligt "märke" inom ett globalt modesystem med fortsatt djupt problematiska hierarkiska, objektifierande och exploaterande strukturer i ett samtidigt estetiskt avancerat och kreativt sökande efter medial uppmärksamhet. Modefotografi framstår som ett *simulacrum* vars verkningskraft förenar kommersiella och konstnärliga, ekonomiskt profilerande och estetiskt förförande, strategier och konnotationer i ett meningsskapande relaterat till både individuella och kollektiva identiteter.

Slutnoter

1. Eugénie Shinkle (red.), *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*, London/New York, I. B. Tauris, 2010, s. 1–14.

2. Susan Sontag, "The Avedon Eye", *British Vogue*, dec. 1978, s. 104–107.
3. Barthes citerad i Paul Jobling, *Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography since 1980*, Oxford/New York, Berg, 1999, s. 2.
4. Roland Barthes, *The Fashion System*, övers. Matthew Ward & Richard Howard, Berkeley, University of California Press, 1990 (1983).
5. Barthes, *The Fashion System*, s. xi–xii.
6. Barthes, *The Fashion System*; Roland Barthes, "Bildens retorik", övers. Kurt Aspelin, *Tecken och tydning: Till konsternas semiotik*, red. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg, Stockholm, PAN, 1976, s. 114–130.
7. Shinkle, s. 4.
8. Shinkle, s. 4.
9. Marketa Uhlírova, "The Fashion Film Effect", *Fashion Media: Past and Present*, red. Djurdja Bartlett, Shaun Cole & Agnès Rocamora, London/Bloomsbury, 2013.
10. Se t.ex. Jobling, där samspelet mellan text och bild i modemagasinuppslag betonas. Även Karen de Perthuis återkommer till Barthes i sina analyser om modefotografi, se t.ex. "Beyond Perfection: The Fashion Model in the Age of Digital Manipulation" i Shinkle eller "The Utopian 'No-Place' of the Fashion Photograph" i Andrea Kollnitz & Marco Pecorari (red.), *Fashion, Performance and Performativity: The Complex Spaces of Fashion*, London, Bloomsbury, 2021. Vidare tillägnas Barthes ett kapitel som viktig mode/modebild-teoretiker i Agnès Rocamora & Anneke Smelik (red.), *Thinking through Fashion: A Guide to Key Theorists*, London/New York, I.B. Tauris, 2016, se Paul Jobling "Roland Barthes: Semiology and the Rhetorical Codes of Fashion".
11. Se exempelvis Göran Sonesson, *Bildbetydelser: Inledning till bildsemiotik som vetenskap*, Lund, Sudentlitteratur, 1992. Sonesson betonar vikten av Barthes insats, men ställer sig också kritiskt, han sammanfattar kritiken mot Barthes text och kartlägger de efterföljande bildsemiotiker som avviker från Barthes modell. s. 69 f.
12. Om nischmodemagasin se Ane Lynge-Jorlén, *Niche Fashion Magazines: Changing the Face of Fashion*, London, I. B. Tauris, 2015.
13. Roland Barthes, *The Elements of Semiology*, New York, Hill & Wang, 1977, s. 39 f.
14. Barthes, *Elements of Semiology*, s. 91.
15. Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, New York, London, Routledge, 2017 (2002), s. 162.

16. Chandler, s. 162.
17. Barthes, "Bildens retorik", s. 123.
18. Chandler, s. 164 f.
19. Fiske citerad i Chandler, s. 163.
20. Intervju Magnus Magnusson, 2016.
21. Intervju Magnus Magnusson, 2016.
22. Se Bärbel Sill, "Stardom and Fashion: On the Representation of Female Movie Stars and their Fashion (Able) Image in Magazines and Advertising Campaigns", *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*, red. Eugénie Shinkle, London/NewYork, I. B. Tauris, 2010, s. 127-140.
23. Sarah Cheang, "To the Ends of the World: Fashion and Ethnicity in the Vogue Fashion Shoot", *Fashion Media: Past and Present*, red. Djurdja Bartlett, Shaun Cole & Agnès Rocamora, London, Bloomsbury, 2013, s. 37.
24. Barthes, *Elements of Semiology*, s. 91.
25. Lynge-Jorlén.
26. Om teorier kring och modernistiska konstnärers skapande av antimode se Radu Stern, *Against Fashion: Clothing as Art*, Cambridge, MIT Press, 2003 (1992).
27. Om porträttkonventioner kopplade till idealiserad framställning av kvinnor se exempelvis Shearer West, *Portraiture*, Oxford, Oxford University Press, 2004, s. 145-161; om den manliga, objektifierande blicken se Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, nr 3, Autumn 1975, s. 6-18; Anna Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm, Norstedt, 1995.
28. John L. Austin, *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, red. J. O. Urmson & Marina Sbisa, Oxford, Oxford University Press, 1975.
29. Se även Paul Joblings semiotiska analys av bildserier i form av redaktionella modedefoton i så kallade "fashion stories" i modemagasin.
30. *Contributor Magazine*, hemsida, <https://contributormagazine.com/profile/> (hämtat 2020-08-29).
31. Se Lynge-Jorlén.
32. Barthes, "Bildens retorik", s. 114 ff.
33. Barthes, "Bildens retorik", s. 121.

34. Barthes, "Bildens retorik", s. 122.
35. Numret innehåller förutom valda *fashion stories*, texter relaterade till hållbarhet inom modeindustrin, naturfotografi, intervjuer med fotografer som Anders Ekström och deras naturalistiska fotografiska ideal m.m.
36. Barthes, "Bildens retorik", s. 120.
37. Barthes, "Bildens retorik", s. 124.
38. Barthes, "Bildens retorik", s. 128 f.
39. Om realism som stil inom modefotografi se Kate Rhodes, "The Elegance of the Everyday: Nobodies in Contemporary Fashion Photography", *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*, red. Eugénie Shinkle, London/New York, I. B. Tauris, 2010, s. 200–213.
40. Medan Barthes i det inledande citatet talar om modemediernas *simulacra* har begreppet *simulacrum* fokuserats ännu tydligare hos Jean Baudrillard, exempelvis i *Simulacra and Simulation*, övers. Paul Foss et al., New York, Semiotext(e), 1983 (1981).
41. Ellen Key, *Skönhet för alla: Fyra uppsatser*, Stockholm: Studentföreningens Verdandis skrifter, 1899; Gregor Paulsson *Vackrare vardagsvara*, Stockholm, 1919.
42. Se även min undersökning av diskursen och nationalistiska värderingar kring Stockholmsutställningen 1930, Andrea Kollnitz "For Our Own Time: Negotiating Tradition, Modernity and the Avant-Garde at the Stockholm Exhibition 1930", *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925–1950*, red. Benedict Hjartarson et al., Leiden/Boston, Brill Rodopi, 2019, s. 102–120.
43. Kenneth Frampton, "The Untimely Timeliness of Swedish Modernism", *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, red. Lucy Creagh et al., New York, Museum of Modern Art, 2008, s. 15–17.
44. Shinkle, s. 13.

3. Tecknets historicitet: En möbeldetalj och dess meningsskapande variation

Ludwig Qvarnström

Tingens semiotik

En möbel tycks på ett otvunget och omedelbart sätt kommunicera något mycket konkret till sin betraktare eller brukare. En stol *är* en stol och bjuder vanligtvis in brukaren att sätta sig ner. I många sammanhang tycks funktionen utgöra grunden för möbelns mening. Detta sammanfaller med hur exempelvis Umberto Eco uppfattar en byggnads och även olika byggnadsdelars bruk som ett tecken.¹ Han menar exempelvis att trappan betyder en möjlighet att gå upp och fönstret möjligheten att se igenom (även i de fall då du i praktiken inte kan gå upp för trappan eller se genom fönstret). Detta är dess primära funktion och mening, precis som stolen betyder en möjlighet att sitta ner. Samtidigt är det uppenbart att möbler och en mängd andra ting vi omger oss med fylls med en mängd andra betydelser, vilket Eco kallar dess sekundära funktioner. Ofta uppfattas den primära funktionen som given, trots att den som Eco beskriver bygger på ett ”*system av förväntningar och förvärvade vanor*”.² När det kommer till de sekundära funktionerna framträder en än mer komplex bild av inte bara förväntningar och vanor utan även kontext och historisk situation. Eftersom vi här talar om möbler handlar det om objekt som inte bara är intimt kopplade till en

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Qvarnström, Ludwig, ”Tecknets historicitet: En möbeldetalj och dess meningsskapande variation”, *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konvetenskap* 3, Stockholm, Stockholm University Press, 2022, s. 55–81. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv.c>. Licens: CC BY 4.0.

viss tids stil utan även till sådant som rör material, teknik och teknologi. I dessa sammanhang kan en liten teknisk detalj säga oss en hel del om exempelvis objektets produktionsvillkor. Då jag även är intresserad av tecknets historicitet kommer jag här inte bara att visa på potentialen i en semiotisk analys av en detalj i ett vardagligt objekt långt från den konsthistoriska kanon, utan även betydelsen av den historiska situation vi tolkar objekten i. Med andra ord, hur ett teckens mening kan förändras över tid. Så låt oss börja med något särdeles vardagligt.

Att dra ut en låda

De flesta av oss har säkert otaliga gånger dragit ut och skjutit tillbaka lådor av alla möjliga slag. Vi har lådor i köksskåp, byråer, skrivbord o.s.v. – ja listan kan göras ganska lång. En del av oss har kanske även monterat ihop en låda någon gång. Troligen har det då handlat om en IKEA-möbel, eller liknande, där olika typer av beslag skruvats fast i någon form av skivmaterial (vanligtvis MDF eller spånskiva). En närmare kontakt än så med en möbels produktion är idag få förunnat. Låt oss istället dra ut en låda i en möbel som inte är massproducerad, och begrunda hur lådfronten sitter ihop med resten av lådan. Är det en lite äldre möbel är det troligt att lådan är tillverkad i trä och att lådsidorna på ett intrikat sätt försänkts in i lådfronten från sidan utan att det syns framifrån (bild 3:1). Finns det något här som kan säga oss mer än att en möbelsnickare en gång i tiden valde att bygga lådan på detta vis? Vad kan ett närgånget studium av denna lådsida säga oss? Detta är den empiriska utgångspunkten för detta kapitel, där fokus kommer att läggas på en teknik, hur en lådsida är sammanfogad med lådfronten och inte minst vad denna detalj kan säga oss i ett historiskt perspektiv. Det innebär att jag kommer att göra en komparation mellan detta första exempel och flera andra från helt andra tider. Låt oss återgå till den nu utdragna lådan.

Lådsidorna har passats in i v-formade tappar som är smalare mot lådans framsida och tjockare bakåt. Den mer



Bild 3:1. Detalj av byrålåda. Byrån är osignerad men troligen tillverkad av Niklas Korp på 1770-talet. Kulturen i Lund KM 26291. Foto: Kristoffer Lindblad. Licens: CC BY-NC-ND.

tekniska beskrivningen av denna sammanfogning är *halvförtäckt sinkning* eller en halvförtäckt laxstjärt. Laxstjärt låter lite lustigt men är en bra metafor eftersom dessa sinkningar i hög grad liknar stjärtfenan på en lax (nu tänker jag på en vild lax och inte de runda stjärtfenorna på odlad lax som vi ofta ser idag). Sinkning heter ”dovetail” på engelska, vilket ju även det är en väl beskrivande metafor hämtad från djurriket. Vad som gör denna sammanfogning så väl lämpad för just lådfronter är att det är en fog där lådsidorna låses mekaniskt i flera riktningar. Lådsidorna kan endast sammanfogas med lådfronten genom att tryckas in från sidan och kan således endast komma loss genom att dra ut dem i motsatt riktning (bild 3:2). När man drar ut en låda så belastar man således fogen vinkelrätt mot den riktning som lådsidorna tryckts in. I princip skulle en välgjord sinkning inte behöva limmas för att hålla ihop eftersom lådsidorna i princip aldrig trycks ut åt sidorna. Sinkningar kan även göras som en genomgående fog så att den även syns framifrån, då kallas det för en öppen

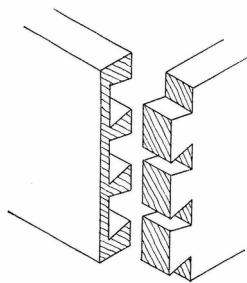


Bild 3:2. Principskiss för en halvförtäckt sinkning. Illustrationen är hämtad ur *Hantverkets bok* [2] *Snickeri*, red. Gregor Paulsson, Lindfors Bokförlag, Stockholm, 1934, s. 174. Licens: CC BY-NC-ND.

sinkning. Om vi drar ut lådan helt är det ganska troligt att vi finner en sådan sinkning i lådans två bakre hörn.

Såhär långt har jag enbart talat om teknik och funktion med fokus på en liten detalj. Jag har ännu inte ens tagit ett steg tillbaka för att konstatera om lådan på bild 3:1 tillhör ett bord, en byrå eller någon annan möbel. Lådan kommer från en byrå som ingår i Kulturens samlingar i Lund och tillverkades troligen på 1770-talet. Stilmässigt handlar det om en tidig Gustaviansk möbel. Jag kommer dock inte att gå närmare in på möbelen i dess helhet utan hålla mig till denna detalj eftersom jag är intresserad av vad ett mer närgånget studium av sinkningen som teknik kan säga oss.

Utifrån Ecos resonemang ovan så kan vi tala om lådans primära funktion som att den betyder *möjligheten att förvara saker*. Sinkningens primära funktion är dock inte lika entydig. Utifrån vår erfarenhet av att dra ut lådor, men även utifrån sinkningens form som visuellt tydligt redovisar hur den ena delen är låst i den andra åt alla håll utom ett, kan vi tala om att dess primära funktion betyder *möjligheten att hålla ihop*. Detta säger oss däremot relativt lite om denna lådsida, vilket ger oss anledning att fortsättningsvis huvudsakligen lägga fokus på dess sekundära funktioner. Nu behöver sekundära funktioner inte nödvändigtvis handla om praktiska funktioner utan kan peka i helt andra riktningar. När Eco förklarar vad han menar med *primär* respektive *sekundär* funktion så introducerar

han även två andra mer välkända begrepp, nämligen *denotation* (primär funktion) och *konnotation* (sekundär funktion).³ Som exempel använder sig Eco av en grotta som han menar för stenåldersmänniskan, utifrån förväntade och förvärvade vanor, denoterar en skyddsfunktion, men att den med tiden även kom att konnotera exempelvis "familj, samhällskärna, trygghet".⁴ Han tar även upp en tronstol som exempel, vilken han menar denoterar möjligheten att sitta på den, medan dess konnotationer för "kunglighet" bygger på "kompletterande tecken", såsom "örnar på armstöden, högt ryggstöd med krona etc."⁵ Ecos definition av konnotationer är således mycket vid och kan både handla om kontextuella implikationer och skillnader i uttrycket som inte förändrar denotationen men väl konnotationerna.⁶ Även om Eco kan och har kritiserats för sitt yviga konnotationsbegrepp, vilket skiljer sig från exempelvis Roland Barthes, så föredrar jag det i detta sammanhang eftersom det med dess kontextuella implikationer öppnar för en historisk analys.⁷ Jag kommer i fortsättningen använda mig av denotation och konnotation istället för primär och sekundär funktion och för att närmare bryta ner de "kompletterande tecknens" funktioner kommer jag att föra in Charles Sander Peirce tre teckentyper *ikon*, *index* och *symbol*.⁸ Detta kräver dock en betydligt mer närgående analys av den sinkade lådan, men eftersom jag även vill göra en historisk komparation och påvisa betydelsen av kontexten för förståelsen av konnotationerna så behöver vi först en historisk bakgrund. Anledningen till den relativt detaljerade historiska bakgrunden nedan är att jag menar att industrialismen i hög grad har inverkat på hur vi förhåller oss till och tolkar tekniska detaljer som en sinkning.

Sinkning ur ett historiskt och teknologiskt perspektiv

Hur en möbel är sammanfogad kan säga mycket om när och var möbelen tillverkades. Identifieringen av dessa tekniker utgör således viktiga ledtrådar för exempelvis

konservatorer, möbelhistoriker eller konsthistoriker för att kunna datera möbler. Av alla tänkbara sammanfogningar utgör sinkningen den kanske mest välkända, även utanför den snäva kretsen av experter, inte minst för att det är en synlig och ofta visuellt tilltalande sammanfogningsteknik. Andra tekniker som exempelvis tappning och pluggning behöver inte gå rakt igenom ett material och syns inte efter montering och förblir därmed dold för betraktaren och brukaren av möbeln (det finns även helt dolda sinkningar, men det lämnar vi därhän eftersom det är en relativt ovanlig och dessutom osynlig fog).⁹ Bladning och slitsning syns i allmänhet men är inte på samma sätt iögonfallande som en sinkning.¹⁰ Sinkningen kan spåras tillbaka till åtminstone 3000 år f.Kr. i exempelvis egyptiska boxar och sarkofager.¹¹ När det specifikt kommer till sammanfogningen av lådfronten med lådsidorna är tekniken vanligt förekommande i en västerländsk kontext från ungefär 1680-talet (även om det förekommer tidigare).¹² Innan dess sammanfogades vanligtvis lådfronter och lådsidor med en fals i lådfronten där lådsidorna passas in och spikas fast.¹³ När denna teknik ersätts av sinkningar är det den öppna sinkningen som först används, men ganska snart, redan på 1690-talet, övergår de flesta till den halvförtäckta sinkningen, vilken lämpar sig bättre om lådfronten exempelvis täcks med ett faner som då får bättre yta att limmas ner mot. Tidiga exempel är relativt grova med ett fåtal sinkningar, och ofta är vinkeln ganska brant innan sinkningarna under 1700-talet successivt bli flertaligare, tunnare och med flackare vinkel. Ofta pekas 1700-talet ut som höjdpunkten när det gäller tunna och tekniskt skickligt utförda sinkningar för att återigen bli lite grövre under 1800-talet. Variationen är dock relativt stor mellan regioner och tillverkare, vilket gör alla försök till generalisering problematisk. Denna typ av sammanfogning finner vi således i de flesta lådor tillverkade från sent 1600-tal och långt in på 1900-talet för att vara relativt ovanligt idag. Sinkning som sammanfogningsteknik av lådor kan således i likhet med andra tekniker som införandet av oljefärg

eller utvecklingen av det litografiska trycket användas för att grovt datera föremål.

Tillverkningsmetoderna skiljer sig däremot åt från att ursprungligen helt ha gjorts för hand till att helt kunna utföras med en maskin. De första exemplen på maskiner för att göra sinkningar dyker upp under tidigt 1800-tal, varefter vi kan se en strid ström av patent på såväl sinkningsmaskiner som en mängd andra typer av träbearbetningsmaskiner, särskilt i USA.¹⁴ Detta intresse för att utveckla sinkmaskiner liksom många andra typer av träbearbetningsmaskiner under 1800-talet ledde dock inte till att möbelproduktionen egentligen förändrades särskilt mycket. Den snabba utveckling vi kan se inom transport och kommunikation, materialvetenskap och ingenjörskonst och framväxten av exempelvis textila industrier m.m. förekommer alltså inte inom möbelproduktionen. Under stora delar av 1800-talet och på många håll långt in på 1900-talet begränsas effekterna av industrialismen till en mekanisering av uppsågningen av timmer och grovdimensioneringen av virket till hanterbara delar för vidare bearbetning i verkstäder dominerade av ett traditionellt handarbete. Övergången från huvudsakligen ett traditionellt hantverk till en industriell produktion kan man skönja först under perioden 1870 till 1919 och det stora skiftet sker först efter första världskriget.¹⁵ Det var främst utvecklingen inom flygplansindustrin under första och andra världskriget som fick direkta konsekvenser för möbelproduktionen och ledde till en fullt utvecklad möbelindustri i mitten av seklet.¹⁶

Vad kan en sinkning säga oss?

Vad en sinkning kan säga oss handlar i hög grad om vem det är som betraktar sinkningen. Jag kommer här i ett första led analysera sinkningen på bild 3:1 utifrån en position vi kan beskriva som den allmänne lekmannens utan några djupare historiska eller tekniska kunskaper. Om vi närmare undersöker sinkningen i bild 3:1 finns det flera detaljer

av betydelse för att avgöra såväl ålder på möbeln som hur denna sinkning utförts. Om vi bortser från det allmänna skicket med slitage som konnoterar lång tid av användning så kan vi notera att avståndet mellan sinkningarna är lite ojämnt. Den mittersta av de fem laxstjärtarna är bredare än den andra och fjärde medan de yttersta två (första och femte) är smalast. Även sinkningarnas vinkel varierar något liksom tapparnas bredd där den första tappen räknat ovanifrån är nästan dubbelt så bred som den andra. Det säger oss att dessa sinkningar knappast gjorts med en maskin utan för hand. Vi behöver således inte känna till något om sinkmaskiners historia för att konstatera detta.

Vi kan också notera att det finns en svagt ritsad linje som går parallellt med lådfronten och som löper precis längs med bakkanten på sinkningen, vilket överensstämmer med lådfrontens baksida (bild 3:3). Detta spår i lådsidorna är knappt urskiljbart men vid närmare betraktande är det en klart medvetet utförd och distinkt ritsning i träet. Denna tunna linje kan uppfattas som en vertikal markering som på ena sidan ramar in sinkningarna och som på andra sidan möter den linje som skapas av den tunna bit trä i lådfronten som överlappar sinkningen. Visuellt är linjen svagt markerad. En tydligare linje som även kan ses utan att man behöver luta sig fram och titta noga hade jag lättare kunnat uppfatta som del av möbelns eventuella ornamentala inslag. Här har vi istället inte bara en tunt ritsad linje utan även en linje som inte är helt jämn, träfibrerna har rivits upp aningen på ett par ställen (detta framträder exempelvis på den tredje laxstjärten räknat uppifrån på bild 3:3). Vi kan även se att denna linje på ett par ställen bryts. Exempelvis bildas små glipor på ömse sidor om den översta laxstjärten, precis där denna tunna linje möter sinkningarnas snedställda utskärningar. Om vi närmare undersöker ändträet på lådfronten kan vi även notera att där tycks framträda små kryssformade spår framför varje tapp.

Den ritsade linjen, gliporna och avståndet mellan tapparna, ja allt som vi hittills identifierat utgör spår av



Bild 3:3. Detalj av lådsidan på bild 3:1. Licens: CC BY-NC-ND.

tillverkningsprocessen, vad Pierce skulle kalla *index*. Det handlar således om tecken som bygger på en direkt koppling mellan uttryck och innehåll i form av en fysisk närhets- eller delrelation eller en kausal förbindelse. I det här fallet handlar det dels om spår efter de verktyg som använts, dels om hantverkarens handlag, vilka båda utgör en kausal förbindelse. En del av dessa index kan hänföras till ett medvetet handlag och den specifika teknik som använts, medan andra tycks snarare utgöra spår av misstag. Ska den tunt ritsade linjen brytas av med dess små jack? Varför finns där en tunn ritsad linje? Vad gör de ojämnt fördelade kryssen där? Oavsett intention så visar dessa tecken oss att någon hållit verktygen med händerna och bearbetat träbitarna. De små avvikelserna, eller möjligen missarna i utförandet, visar tydligt att vi har att göra med spåren av en arbetande mänsklig hand. De flesta betraktare och brukare av möbler lägger troligen inte märke till

dessa detaljer, och för många av oss som trots allt lägger märke till spåren stannar troligen tolkningen vid att det handlar om något som är medvetet gjort och intimt kopplat till möbelns konstruktion. Spåren utgör indexikala tecken för tillverkningsprocessen, vilka i sig konnoterar ett handarbete. Här finns med andra ord en stark närvaro av hantverket och vi tycks inte behöva veta exakt hur detta har utförts för att kunna identifiera den mänskliga handen i arbete. Denna indexikalitet bygger således på våra erfarenheter från andra sammanhang. Asymmetrier och vad som upplevs som små misstag känner vi igen från andra handgjorda föremål, även om vi inte kan avgöra hur dessa tillverkats. Detta härledande ur erfarenheter från tidigare fall är vad Peirce kallar *abduktion*, ett härledande baserat på regelbundenheter.¹⁷ Eftersom våra antaganden om indexikala förhållanden här bygger på tidigare erfarenheter så träder såväl ett historiskt som socialt perspektiv in i bilden. Vår första tolkning, baserad på en vardaglig typ av erfarenhet, kanske kan fördjupas. För att kunna göra det behöver jag dock föra in en djupare kontextuell förståelse baserad på ett tekniskt och historiskt kunnande – en specifik form av visuell läskunnighet.

Sinkningen ur specialistens perspektiv

För en liten grupp av specialister såsom antikhandlare, möbelkonservatorer, möbelhistoriker och möbelsnickare med ett intresse för traditionella tekniker säger de ovan beskrivna detaljerna något mer än att det handlar om ett hantverk. Här går vi bortom den för de flesta ganska omedelbara indexikala identifieringen inom ett vidare kulturellt system och mot en betydligt mer detaljerad kunskap inom vad vi kan kalla ett konnässörskap. Detta innebär inte på något vis att vi lämnar den semiotiska läsningen då konnässörskapet i grunden bygger på en analys av indexikala detaljer utifrån en specifik kunskap om empirin. Giovanni Morelli (1816–91) brukar ofta anses som den som lägger grunden för det moderna konnässörskapet med den

artikelserie som han publicerade under pseudonymen Ivan Lermolieff mellan åren 1874–76. Där presenterade han en metod för att säkert kunna attribuera konst. Istället för att koncentrera sig på det mest iögonfallande tog Morelli fasta på detaljerna. Likt Sherlock Holmes härledde Morelli identiteten på konstnärer genom en *deduktion* av till synes osammanhängande ledtrådar funna i detaljer som andra förbisett.¹⁸ Nu tänker jag mig inte att vi via detaljer i en sinkning ska kunna identifiera hantverkaren eller verkstaden, även om en sådan studie jämte andra iakttagelser i möblen eventuellt skulle kunna leda oss dit. Däremot kan vi utifrån dessa detaljer härleda tillverkningsprocessen, det faktiska kausala förlopp som ligger bakom dessa tecken. Sinkningen på bild 3:1 är utförd på 1770-talet, vilket innebär att vi nu behöver återvända till förindustriell tid för att få en inblick i hur detta hantverk utfördes då.

Det finns ytterst få exempel på vittnesbörd om hur hantverkare praktiskt utförde sina hantverk innan industrialismen.¹⁹ En av de tidigaste västerländska beskrivningarna av verksamheten i en snickarverkstad skrevs av engelsmannen Joseph Moxon (1627–91) som en del i en serie av pamfletter från sent 1600-tal där han beskrev sex olika hantverksyrken. Texterna samlades senare i boken *The Mechanick Exercisses: Or, The Doctrine of Handy-Works* (1703). I avsnittet om snickeri beskrivs de verktyg som användes vid olika typer av fogningstekniker och även i viss mån hur dessa verktyg användes.²⁰ Moxon var dock inte utövande hantverkare själv och vi får inget riktigt grepp om hur exempelvis en sinkning utfördes på den tiden. Vi blir inte heller klokare av att läsa fransmannen André Roubos (1739–91) massiva publikation *L'Art du Menuisier* (publicerad i fyra volymer 1769–75) som beskriver verktyg, tekniker, material och design inom alla tänkbara områden av trähantverk. Trots publikationens encyklopediska ambition så beskrivs där inte hur dessa för yrket grundläggande tekniker utfördes. Anledningen är att detta bara är en av många tekniker som alla snickare tidigt fick lära sig av sin mästare eller mer troligt av en av

gesällerna. Det handlar således om en kunskap som sällan, eller aldrig, skrevs ner. Det är först efter att skråväsendet avskaffades, följt av inrättandet av de första yrkesutbildningarna, som denna typ av kunskap mer systematiskt börjar dokumenteras i skrift. Detta sker dock parallellt med industrialiseringen av hantverksyrkena vilket i grunden kom att förändra yrket. Den traditionella hantverkskunskapen tycks således från vår historiska position vara svåråtkomlig.

Vad vi har att förhålla oss till är dock de bevarade objekten med dess indexikala tecknen för tillverkningsprocessen vilka vi kan sätta i förbindelse med de något senare beskrivningarna av sinkningar. Detta får dock göras utifrån dels antagandet att vi har att göra med en obruten muntlig tradition, dels att vi har en relativt god bild av vilka verktyg som fanns tillgängliga på 1700-talet (inte minst via exempelvis Moxons och Roubos repektive texter). På 1800-talet växer det fram en litteratur som dels tycks vända sig till en läsekrets av personer som inte själva är yrkesutövare, dels tycks vända sig till ungdomar som står inför valet av yrkesinriktning. 1839 publicerade förlaget Charles Knight & Co en bok med titeln *The Joiner and Cabinet Maker* som del i bokserien *The Guide to Trade*. I denna bok, vars författare är okänd, får vi följa lärlingen Thomas från när han börjar på ett möbelsnickeri i trakterna utanför London tills han senare blir en fullärd gesäll. Det intressanta är att vi får följa honom i arbetet med att bygga några enkla lådor och sedan en byrå. Vi får även relativt detaljerad insikt i hur han utför de olika arbetsmomenten. När han ska bygga en liten låda med lock så sinkar han lådans hörn:

”And now for dovetailing the corners,” says Thomas, half afraid to attempt so large a joint, for as yet he has practised only on smaller pieces [...] The gauge was set before to the exact thickness of the pieces for the sides and ends of the box; with this, Thomas in the first place makes a clear but faint mark all across each end of his four pieces, both inside and out. He then begins to dovetail one corner of the box.²¹

Thomas gör här en öppen sinkning vilket skiljer sig från den halvförtäckta sinkningen i bild 3:1–3. Den markering Thomas gör runtom på alla delar behöver inte göras på lådfrontens framsida, däremot görs en markering på lådfrontens ändträ för att markera hur mycket material som inte ska tas bort och som därmed täcker lådsidornas ändträ. Lite längre fram i berättelsen gör Thomas även halvförtäckta sinkningar i en byrå. Beskrivningen blir dock inte mer utförlig annat än att han måste lämna en bit trä som täcker sinkningen på ena sidan och därför inte kan såga helt igenom på lådfronterna.²² De markeringar som i *The Joiner and Cabinet Maker* beskrivs som "clear but faint" kan vi tydligt se på bild 3:1 och 3:3. Dessa linjer är alltså ritsade med ett strykmått i vilket det sitter ett metallstift (ett annat namn för detta verktyg är passande nog ritsmått). Senare tids strykmått utrustade med en blyertspenna fanns inte på 1700- och 1800-talen och fyller heller inte samma funktion eftersom den grunt ritsade linjen inte bara är synlig utan även kan kännas som en tunn fördjupning i träet.²³ Efter att ha markerat med ett strykmått går Thomas vidare genom att först såga och sedan med stämjärn hugga ut sinkningarna i ena sidan för att sedan använda den som mall för att markera vad som ska sågas och med stämjärn huggas bort i den mötande delen. Den fördjupning i träet som strykmåttet lämnat efter sig är tillräckligt för att hantverkaren ska kunna känna hur stämjärnet lägger sig exakt rätt i den ritsade linjen.

I beskrivningen av hur Thomas gör sina sinkningar noteras att han först sågar i en vinkel tills sågen precis möter den ritsade linjen. I bild 3:3 kan vi notera att hantverkaren som sågat ut för tapphål i lådsidan nästan helt lyckats undvika att såga över linjen. De små glipor vi tidigare noterade på ömse sidor om den översta laxstjärten pekar på att hantverkaren sågat lite för långt (vilket troligen hänt på laxstjärtens ovansida), alternativt huggit bort lite för mycket med stämjärnet i momentet efter (vilket troligen hänt på laxstjärtens undersida). Dessa index för tillverkningsprocessen tycks således inte kunna härledas till en

intention; snarare handlar det om en ouppfylld intention eftersom det troligen inte var meningen att såga över linjen. När hantverkaren sågat ut för tapparna i lådfrontens ändträ har han (traditionellt har detta varit ett manligt yrke) däremot gått långt över linjen, vilket bildat de små kryss vi tidigare noterade. Om det inte vore för att dessa kryss återkommer konsekvent i alla lådor i den aktuella byrån hade man lätt kunnat tro att det handlade om att hantverkaren helt enkelt stod och drömde och råkade såga för långt just här. Jag har däremot noterat på ett stort antal äldre halvförtäckta sinkningar att hantverkaren har sågat förbi markeringen (ofta har detta dock gjorts så att det endast syns på insidan av lådfronten och inte från utsidan som här). Alternativet hade varit att stanna vid markeringen från strykmåttet och då endast kunna såga halvvägs ner till botten av det urtag som sedan ska huggas ut med stämjärn. Vad vi har att göra med är alltså en fullt medveten och praktisk lösning på att såga så djupt det går och därmed underlätta för det följande arbetet med stämjärn – en rationalisering av arbetet.

I beskrivningen av hur Thomas gör sina sinkningar nämns det att dessa bör fördelas jämnt samt ungefär vilken vinkel de bör ha. Det framgår även att Thomas gör detta på ögonmått. Eftersom den första biten används som mall för den andra mötande delen har detta ingen betydelse så länge man inte blandar ihop delarna och försöker trycka ihop delar som inte hör ihop. Om man jämför sinkningen på bild 3:1 med övriga i samma byrå kan man snabbt konstatera att där föreligger en relativt stor variation beträffande avstånd och vinklar vilket tydligt talar för att hantverkaren arbetat utifrån ögonmått och således utan någon form av mall. Om vi jämför sinkningarna i den aktuella byrån med arbeten utförda av den i samtiden kanske främste möbelsnickaren i Sverige, Georg Haupt (1741–84), så är de relativt likartade. Sinkningar i en Haupt-möbel håller dock generellt sett högre kvalitet med avseende på små missar som sågsnitt som gått för långt eller liknande.²⁴ Utifrån en lite bredare jämförelse

av sinkningar från 1700-talet så kan det konstateras att det finns en svag tendens till att de mer exklusiva möblerna har mer välgjorda sammanfogningar. Välgjorda sinkningar kan dock förekomma bland mer provinsiella verk och det är inte ovanligt att även de mest exklusiva möblerna har sinkningar som tycks ha utförts snabbt och relativt slarvigt.²⁵ Vad som är genomgående är däremot att hantverket är påtagligt närvarande – indexikalt markerat med såväl avsiktliga som oavsiktliga spår från tillverkningsprocessen.

För många idag framstår troligen sinkning som något hantverksmässigt utmanande, och det är lätt att få för sig att det krävs år av träning för att kunna utföra en sinkning. För den som har lite övning i att utföra denna typ av hantverk kan man dock snabbt konstatera att det inte alls är särskilt svårt att göra en sinkning utan att såga över linjen och andra små missar, åtminstone så länge som man kan tillåta sig att ta den tid det krävs.²⁶ 1700-talets hantverkare tycks dock inte tagit sig denna tid, eller haft möjlighet att ta sig den tiden, utan troligen arbetat mycket snabbt.²⁷

Eftersom det är relativt ovanligt med sinkningar från 1700-talet som helt saknar spår av små missar och skevheter framträder således detta inte som tydliga tecken på kvalitet eller något hantverkare under förindustriell tid lägger särskild omsorg om. Detta blir ännu tydligare om vi skulle dra ut en 1700-tals byrå och titta på baksidan eller vända på lådorna och titta på undersidan. Alla dessa vid normal hantering av byrån osynliga ytor är grovt bearbetade, där exempelvis märkena efter skrubbyveln fortfarande finns kvar. En skrubbyvel är en hyvel som används för att snabbt ta bort mycket material vilket lämnar efter sig tydliga konkava märken som bildar ett svagt vågmönster över hela ytan. En och samma möbel, och det gäller även den möbel på Kulturen som vi här har fokuserat på, kan alltså innehålla en stor variation i hur ytorna behandlats. Här handlar det om en rationalitet i produktionen, men som inte öppet kommuniceras annat än möjligen i

sinkningarna som ju syns. Det innebär att sinkningen ger oss en särskilt god inblick i hur 1700-talets hantverkare inte bara arbetade utan även resonerade.²⁸

Från vår nutida blickpunkt är det svårt att inte uppfatta dessa små missar och asymmetrier som att de konnoterar *handarbete*. Om vi däremot försöker se dessa detaljer i ett 1700-talssammanhang så blir tolkningen något annorlunda. För dåtidens hantverkare innebar det naturligtvis tydliga tecken på hur och med vilken omsorg hantverket utförts. Jag menar dock att varken hantverkaren eller brukaren under 1700-talet konnoterade sinkningar till handarbete. Anledningen är enkel. Ett tecken är bara ett tecken i system av tecken. På 1700-talet fanns det inga andra former av sinkningar än den hantverksmässiga. Det leder till att hantverket eller handarbetet knappast kan ha betytt samma sak för 1700-talets hantverkare eller brukare som det gör för oss idag. Eftersom allt vid den tiden var gjort för hand och därmed inte kontrasterar mot något annat blir handarbetet som sådant helt enkelt inte meningsbärande på 1700-talet, i skarp kontrast till hur handarbete uppfattas idag. Däremot konnoterade troligen dessa snabbt och effektivt utförda sinkningarna *rationalitet*, vilket en nutida betraktare kanske inte tänker på i första hand. Denna skillnad i hur 1700-talets betraktare troligen förstod dessa detaljer och en betraktare idag har således att göra med den historiska kontexten. Vad som historiskt skiljer oss från 1700-talets betraktare är industrialismen och den massproducerade möbeln.

Den massproducerade möbeln

Som redan har konstaterats utvecklades olika maskiner för att tillverka sinkningar redan under 1800-talet, även om det stora genomslaget sker först under 1900-talet i samband med att möbeltillverkningen industrialiseras. Det är framförallt olika typer av fräsar tillsammans med speciella jigggar som används vid maskinsinkning.²⁹ En maskinjord halvföräckt sinkning skiljer sig tydligt från en handgjord sinkning

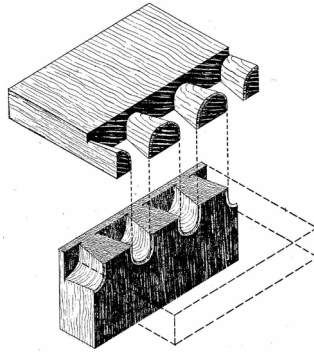


Bild 3:4. Illustration av hur en maskintillverkad sinkning ser ut innan den sammanfogats. Vi ska här tänka oss att den övre delen ska vridas 180 grader innan den trycks ihop med den nedre delen. Illustration tagen ur Gordon Logier, *Furniture from Machines*, George Allen & Unwin LTD, London 1947, s. 43. Licens: CC BY-NC-ND.

med avseende på hur fogningen ser ut inuti. När den väl är sammanfogad är skillnaderna dock mindre (bild 3:4).

En jämförelse mellan den handgjorda sinkningen på bild 3:1 och en senare maskingjord sinkning (bild 3:5), visar dock på några påtagliga skillnader. Den maskingjorda sinkningen är inte bara helt regelbunden i vinklarna utan även helt jämnt fördelade över lådsidorna. Här finns inga avvikelser varken i avstånd och vinkel eller små missar i passformen. Här saknas således hela det register av index för tillverkningsprocessen som vi observerade i 1700-talsexemplet. Laxstjärtarna och tapparna är precis lika breda och likformiga. Även om vi inte med säkerhet kan se det, ger sinkningen intryck av att vara så exakt producerad att man kunde blanda ihop delar från två likadana lådor utan att det hade gjort någon skillnad (vilket ju är poängen med en serietillverkad möbel).

Frånsett den höga precisionen i passning så ger den strikt regelbundna fördelningen av sinkningarna ett helt annat visuellt intryck än den handgjorda sinkningen på bild 3:1. Vad som främst träder fram är en avsaknad av



Bild 3:5. Exempel på en maskintillverkad halvförtäckt sinkning utförd med en Leigh sinkjig. Bilden kommer från Leighs marknadsföring av sinkjiggen och är reproducerad med tillstånd från Leigh Industries Ltd. Licens: CC BY-NC-ND.

detaljer, såsom den med ett strykmått ritsade linjen som utgjorde ett viktigt index för oss i sökandet efter att förstå tillverkningsprocessen i 1700-talsexemplet. En sinkning som utförs med en fräs behöver inte denna ritsade linje som istället ersatts med en inställning i maskinen eller jiggen. Även om det i grunden fortfarande handlar om en traditionell sammanfogningsteknik så har denna teknik här förenats med maskinestetikens precision och regelbundenhet. Mellan de två exemplen har vi inte bara industrialiseringen i form av en mekanisering av hantverksyrkena utan även i form av en estetisk förskjutning där de industriella produktionsformerna bejakas. Via vår vardagliga erfarenhet av denna maskinestetik, upprättar vi här ett kausalt förhållande mellan sinkningen och maskinen. Sinkningen blir således till ett index för maskinen. Maskinen som här står för *modernitet* och *rationalitet*

förenas med den traditionella sinkningen i en tid då den handgjorda sinkningen fortfarande finns kvar, men då inte sällan uppfattas som ett uttryck för en borttynande hantverkstradition i ett allmogesammanhang.³⁰ Det upprättas således en meningsbärande relation mellan vad som är maskingjort och vad som är handgjort. Sinkningen i bild 3:5 konnoterar således *maskingjord*, men hamnar i ett ambivalent förhållande till maskinens *modernitet* och *rationalitet*. I relation till handgjorda sinkningar konnoterar den modernitet och rationalitet samtidigt som sinkningen i sig konnoterar *tradition*. Efterkrigstiden är helt dominerad av massproducerade möbler, vilket även gäller de idag mest prisade designklassikerna.

Under 1960- och 1970-talen växer dock en motreaktion fram som inte bara handlar om ett nostalgiskt bevarande av borttynande hantverkstraditioner utan även utgör en stark kritik av maskinen och serieproduktionens begränsningar, såväl materiellt som visuellt. En av de främsta representanterna för denna reaktion i Sverige och senare i USA är James Krenov (1920–2009).³¹ Krenov inte bara tydligt markerade hantverket i sina möbler utan skrev även ett flertal böcker i ämnet som publicerades på engelska under 1970-talet och början av 1980-talet.³² Han gjorde sina sinkningar helt för hand och lät dem ofta utgöra tydliga blickfång i möblerna.³³ Inte sällan gjorde han detta genom en ojämn fördelning av sinkningarna, där de ofta är lite tätare ut mot kanterna, och genom att ibland använda öppna sinkningar i lådorna så att tekniken även framträder när lådan är stängd (bild 3:6).

Vid ungefär samma tid formulerade den engelske designteoretikern David Pye (1914–93) sina idéer kring skillnaden mellan *workmanship of risk* och *workmanship of certainty*. Pye menade att industrialiseringen har lett till att vi har utvecklat system för produktion där slutresultatet blir predestinerat, vad han kallar *workmanship of certainty*. Maskinen och automatiseringen är avgörande i sammanhanget, men det viktiga för Pye är den likformighet han identifierar i de massproducerade



Bild 3:6. Låda i ett väggskåp tillverkat av James Krenov. Foto: James Krenov (The Krenov Archive, ref. a (35)). Licens: CC BY-NC-ND.

tingen, eller som han såg det – avsaknaden av en meningsfull variation. Med *workmanship of risk* menade han ett hantverk:

[...] in which the quality of the result is not predetermined, but depends of the judgement, dexterity and care which the maker exercises as he works. The essential idea is that the quality of the result is continually at risk during the process of making [...].³⁴

Det centrala för Pye här är egentligen inte att hantverkaren uteslutande har använt handverktyg istället för maskiner utan att slutresultatet tydligt visar spår av att ha bearbetats av en mänsklig hand, en meningsfull variation. Pye presenterade sin designteori i en tid då han oroade sig över hantverkets överlevnad och att vi i framtiden skulle leva i en värld där allting är massproducerat. I bakgrunden har vi inte bara att göra med en strävan efter autenticitet utan även att denna autenticitet tydligt framträder i slutprodukterna. Krenov och Pye representerar således en motreaktion mot den industriella framgångssagan och blir viktiga för den förskjutning

i hantverkets mening som jag tänker mig att vi nu ska närmare undersöka i relation till ett senare exempel.

Ett index blir till en symbol

Den sinkning vi studerat på bild 3:1 kommer från en byrålåda tillverkad på 1770-talet. Om vi jämför denna med en betydligt senare möbel så kanske det första som kan konstateras är skillnaden i skick på möbeln. Sinkningarna i bild 3:7 är även de från lådor men tillverkade på 2010-talet av den amerikanska möbelsnickaren och författaren Mike Pekovich.³⁵ Frånsett att detta senare exemplet är i nyskick så är likheterna slående. Lådfronterna är sammanfogad med lådsidorna med halvförtäckta sinkningar. Vinkeln på sinkningarna är likartade även om Pekovichs sinkningar har en flackare vinkel och tycks, likt en maskintillverkad sinkning, inte variera alls. Avståndet mellan sinkningarna är



Bild 3:7. Lådor formgivna och tillverkade av Mike Pekovich på 2010-talet. Foto: Mike Pekovich. Licens: CC BY-NC-ND.

dock, liksom såväl 1700-talsexemplet som Krenovs arbete, ojämnt fördelade. Den mittersta laxstjärten i den nedre lådan är något bredare än de yttre, även det i likhet med 1700-talslådan där den mittersta sinkningen är bredast. I den övre lådan i Pekovichs möbel är förhållandet däremot det motsatta så att sinkningen i mitten är smalast.

Även den tunna linjen, gjord med ett strykmått, som går parallellt med lådfronterna längs sinkningens bakkant finns med. I Pekovich-exemplet är dock denna linje i båda lådorna betydligt tydligare och skarpt markerad. Vid närmare studie av linjen så har den inte samma fransighet som vi såg i möbeln från 1770-talet utan har troligen gjorts med ett strykmått utrustat med ett knivblad. Här har således linjen medvetet gjorts tydligare och lämnats kvar för att synas. Den ojämna fördelningen av sinkningarna jämte den tydliga linjen efter strykmåttet utgör med andra ord inte bara index för tillverkningsprocessen utan tycks även vara medvetet framhävd med tydliga likheter med 1700-talsexemplet. Här kan vi således tala om inte bara index för tillverkningsprocessen utan även en ikonisk likhet med 1700-talsexemplet. Pekovich har naturligtvis inte sett byrån som står på Kulturen i Lund, utan här får vi istället tänka oss 1700-talsexemplet som representerande ett förindustriellt hantverk eller mer generellt ett handarbete. Samtidigt saknas de små missarna och asymmetrin i Pekovichs möbel som gör att sammanfogningen även liknar en maskinsinkning. Trots perfektionen i Pekovichs sinkning så menar jag att den främst konnoterar ett *handarbete* och därmed får en särskild betydelse i relation till den maskinsinkade möbeln. Pekovichs möbel hör till en kategori av exklusiva möbler som knappast kan jämföras med en massproducerad möbel. Samtidigt finns få rationella skäl till att inte göra sinkningen helt med maskin. Funktionellt är slutresultatet detsamma och idag finns gott om sinkjuggar för maskiner utvecklade just för att ge ett handgjort intryck.³⁶ Med tanke på den betydelse som exempelvis David Pye lade vid den meningsfulla variation som den mänskliga handen kunde skapa, det han kallade

“workmanship of risk”, blir detta centralt för hur vi ska förstå Pekovichs sinkning idag. De detaljer som utgör index för tillverkningsprocessen blir här även ikoner för ett traditionellt handarbete som i detta sammanhang fylls med en rad positiva konnotationer. Möjligen har vi idag, via sociala konventioner i ett postindustriellt samhälle, nått till en punkt där dessa index för en traditionell tillverkningsprocess har förvandlats till en symbol för hög kvalitet. Och, med tanke på att detta inte är en möbel tillgänglig för alla symboliserar dessa tecken även rikedom och klass.³⁷ Den betydelseförskjutning som vi här har kunnat följa är således intimt kopplad till den historiska situationen, före respektive efter den industriella revolutionen, och hur vi i det västerländska samhället över tid värderat handarbete.

Slutnoter

1. Umberto Eco, *Den frånvarande strukturen: Introduktion till den semiotiska forskningen*, övers. Estrid Tenggren, Staffanstorp, Bo Cavefors Bokförlag, 1971, s. 281–297. Eco har även följt upp detta resonemang med en djuplodande analys av en kolonn som tecken i ”A Componential Analysis of the Architectural Sign /Column/”, *Semiotica*, vol. 5, nr 2, 1972, s. 97–117.
2. Eco, *Den frånvarande strukturen*, s. 294. Kursivering i originaltexten.
3. Eco, *Den frånvarande strukturen*, s. 298.
4. Eco, *Den frånvarande strukturen*, s. 296.
5. Eco, *Den frånvarande strukturen*, s. 296.
6. Göran Sonesson beskriver Ecos konnotationsbegrepp som helt baserat på kontextuella implikationer, vilket jag håller med om, men med tillägget att han även tar upp exempel som ligger nära Louis Hjelmslevs definition där konnotationen bygger på skillnader i *substansen* men med bibehållen *form*. Göran Sonesson, *Bildbetydelser: Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Lund, Studentlitteratur, 1992, s. 195–196.
7. Eco diskuterar denna historiska dimension i kapitlet ”Den arkitektoniska kommunikationen och historien”, Eco, *Den frånvarande strukturen*, s. 298–310. För kritiken mot Eco se Sonesson, *Bildbetydelser*, s. 195–196, en lite mer utförlig kritik

finner vi i Göran Sonesson, *Pictorial Concepts: Inquiries into the Semiotic Heritage and Its Relevance for the Analysis of the Visual World*, Lund, Lund University Press, 1989, s. 122–123.

8. Charles Sanders Peirce formulerade flera typologiseringar av tecken. Den mest använda och citerade utgör en typologisering av tre olika typer av tecken (ikon, index och symbol). Peirce teckenmodell är även den tredelad och består av representamen, objekt och interpretant. I detta sammanhang ser jag dock inga direkta fördelar med Pierces modell utan har istället, för enkelhetens skull, valt att använda mig av Ferdinand Saussures tvådelade teckenmodell bestående av uttryck och innehåll som hans termer ofta översätts till på svenska.

9. Tappning är en sammanfogning där änden på en del (ofta rund eller fyrkantig) förs in i ett passande hål i en annan del så att de vanligtvis (inte nödvändigtvis) bildar en rät vinkel. Om tappen inte går helt igenom den mötande delen blir det en osynlig fog. Pluggning (vilket ibland kallas centrumtappning) innebär att två delar sammanfogas med lösa pluggar som passas in i runda hål, en teknik som är vanligt förekommande i möbler från IKEA, särskilt i de lite äldre modellerna. I förindustriella möbler förekommer inte dolda pluggar, däremot är det vanligt att tappningar förstärks med synliga pluggar som förs in i rät vinkel mot de redan sammanfogade delarna och därmed låser tappen i dess läge.

10. Bladning är en sammanfogning där hälften av materialet i en del tas bort och hälften i den andra delen tas bort så att de två delarna passar ihop (kan göras både så att det bildar ett kors och i änden på två delar). Slitsning är när änden på två delar sammanfogas (oftast i rät vinkel) genom att material tas bort på två sidor om den enda delen (så det i princip bildar en tapp) medan material tas bort i mitten av den andra delen så att det bildar en skåra där den första delen kan passas in.

11. Alfred Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries*, 4:e utgåvan reviderad av J. R. Harris, London, Edward Arnold Publishers, 1962, s. 453.

12. För en historik över användningen av sinkningar i möbler i en västerländsk kontext se Clive Edwards, ”Through, Lapped or Blind: The Dovetail Joint in Furniture History”, paper från *10th International Symposium for Wood and Furniture Conservation: Reproduction and Reconstruction in Furniture Conservation*, Amsterdam, nov. 2010. Publicerad online 2012: https://repository.lboro.ac.uk/articles/Through_lapped_or_blind_the_dovetail_joint_in_furniture_history/9332213 (hämtat 2020-05-04).

13. En fals är ett urtag som i detta fallet löper parallellt med änden på lådfrontens insida så att det bildar ett innerhörn mot vilket lådsidan kan passas in och spikas fast.

14. Edwards, "Through, Lapped or Blind", s. 5.

15. Clive Edwards, *Victorian Furniture: Technology and Design*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1993, s. 4–7, 17, 22. Edwards utgår från förhållandena i Storbritannien och noterar att utvecklingen gick snabbare i exempelvis USA. I Sverige kan vi dock förvänta oss en något senare industrialisering. För resonemanget i denna text är dock inte de exakta årtalen viktiga mer än att industrialiseringen av möbelproduktionen generellt sett kommer relativt sent.

16. Clive Edwards, *Twentieth-Century Furniture: Materials, Manufacture and Markets*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1994, s. 57–62.

17. Sonesson, *Pictorial Concepts*, s. 40; se även Sonesson, *Bildbetydelse*, s. 175.

18. För en analys av Giovanni Morellis metod i ett bredare kulturhistoriskt och idéhistoriskt sammanhang se Carlo Ginzburg, "Ledtrådar: Det teckentydande paradigmet rötter", *Ledtrådar: Essäer om konst, förbjuden kunskap och dold historia*, övers. Göran Fredriksson & Ingvar Lindblom, Stockholm, Häften för kritiska studier, 1989.

19. Mina exempel här är engelska och franska. Jag ser det inte som något problem att föra över dem till ett svenskt sammanhang. Det förekommer nationella och även regionala skillnader i hur verktyg ser ut och även beträffande hur olika tekniker utfördes. Dessa skillnader är dock marginella. Även om vi skulle jämföra med exempelvis japanska verktyg och tekniker så är de i grunden desamma. Trots att en japanska såg och hyvel sågar och hyvlar i dragriktning mot hantverkaren till skillnad från en västerländsk såg och hyvel som sågar och hyvlar genom att de trycks bort från hantverkaren så fyller de i grunden samma funktioner.

20. Moxon talar här om "joinery". En "joiner" är den snickare som utför de mer komplexa arbeten såsom fönster, dörrar och enklare möbler till skillnad från en "carpenter" som bygger hus eller en "cabinetmaker" som bygger de lite finare möblerna.

21. *The Joiner and Cabinet Maker*, med kommentarer av Joel Moskowitz & Christopher Schwartz, Fort Mitchell, Lost Art Press, 2009 (1839), s. 88.

22. *The Joiner and Cabinet Maker*, s. 114.

23. Det finns gott om bevarade stryk- eller ritsmått från 1700- och 1800-talen. De har nästan alltid en metallspets som rits, men det förekommer även strykmått som är utrustade med ett litet knivblad som snarare skär av fibrerna än ritsar i träet. I den troligen bäst bevarade samlingen av verktyg tillhörande en

möbelsnickare (cabinetmaker) verksam kring sekelskiftet 1800 är den vi finner i Benjamin Seaton's verktygslåda i Guildhall Museum, Rochester. Lådan innehåller ett flertal strykmått varav samtliga har metallrits eller ett litet knivblad. Jane Rees (red.), *The Tool Chest of Benjamin Seaton 1797*, 2:a uppl., Wakefield, The Tools and Trades History Society, 2012, s. 71–72.

24. Jämför med bild i Lars Ljungström (red.), *Georg Haupt: Gustav III:s hovschattullmakare*, Stockholm, Atlantis, 2006, s. 73.

25. Detta är något som finns dokumenterat i en mängd spridda källor. Jag har däremot inte funnit någon större dokumentation och klassificering av sinkningar från förindustriell tid annat än Joshua A. Kleins dokumentation av sinkningarna i lådor från 18 byråer från sent 1600-tal till tidigt 1800-tal utfört vid Yale University Art Gallery Furniture Study. Joshua A. Klein, "An Unjustified Mystique: Period Dovetails Up-Close", *Mortise & Tenon Magazine*, nr 2, 2016, s. 110–119.

26. Detta grundar jag på min egen erfarenhet som amatörsnickare och fleråriga försök att lära mig att återskapa förindustriella möbeltekniker. Jag har således praktiskt utfört och jämfört ett flertal olika metoder för att utföra sinkningar på. I grunden handlar detta om vad filosofen Tore Nordenstam kallar "färdighetskunskap" och "förtrogenhetskunskap" som jag här för över till en "påståendekunskap". Tore Nordenstam, "Ett pragmatiskt perspektiv på datautvecklingen", *Datautvecklingens filosofi: Tyst kunskap och ny teknik*, red. Bo Göranson, Stockholm, Carlsson & Jönsson Bokförlag, 1984, s. 17–27. Jag vill tacka Hans Hayden för denna referens.

27. Som exempel på hur snabbt man troligen arbetade kan man jämföra med hur den ungerskamerikanske finsnickaren Frank Klausz gör en sinkning på 3 minuter, se video på Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=YFqY73lelq8> (hämtat 2020-05-04).

28. För ett liknande resonemang men som utgår från ett betydligt bredare material och inte bara sinkningar se Johan Knutsson, *Hantverkarens val: Material, teknik och form genom möbelhistorien*, Stockholm, Nordiska museets förlag, 2019. Knutsson diskuterar sinkningar på sid 133–136.

29. En fräs är en maskin med ett ofta profilerat skärande stål på en spindel som roterar med mycket hög hastighet. En jigg är en typ av mall som den bit som ska bearbetas spänns fast i och som gör att man kan producera identiska delar.

30. Här tänker jag på hur det sedan slutet av 1800-talet vuxit fram ett flertal såväl institutioner som föreningar för bevarandet av traditionella hantverk och tekniker som i sig samtidigt identifierar dessa hantverk och tekniker som just tillhörande det förflutna.

I Sverige har vi exempelvis Skansen i Stockholm och Kulturen i Lund jämte ett stort antal hemslöjdsföreningar över hela landet.

31. James Krenov föddes i Ryssland men växte upp i USA. Han flyttade till Sverige 1947 och studerade vid Carl Malmstens verkstadsskola 1957–59 innan han startade en egen möbelverkstad. 1981 fick han möjlighet att bygga upp The Fine Woodworking Program vid College of the Redwoods i Fort Bragg, Kalifornien (en skola som fortfarande följer Krenovs utbildningsprogram). För en detaljerad biografi över Krenov se Brendan Bernhardt Gaffney, *James Krenov: Leave Fingerprints*, Covington, Lost Art Press, 2020.

32. James Krenov, *A Cabinetmaker's Notebook* (1976), *The Fine Art of Cabinetmaking* (1977), *The Impractical Cabinetmaker* (1979) och *Worker in Wood* (1981).

33. Som ett tydligt uttryck för sinkningens betydelse i sammanhanget och att kunskapen tycks behöva bevaras är att Krenov utförligt beskriver hur han gör en sinkning i en av sina böcker. James Krenov, *The Fine Art of Cabinetmaking*, Fresno, Linden Publishing Inc., 1992 (1977), s. 140–166.

34. David Pye, *The Nature and Art of Workmanship*, New York/London, Bloomsbury, 2015 (1968), s. 20.

35. Mike Pekovich är creative director för tidskriften *Fine Woodworking*, finsnickare och författare till boken *The Why & How of Woodworking*, Newtown, Taunton Press, 2018.

36. Ett tydligt uttryck för att handgjorda sinkningar i senare tid laddats med positiva konnotationer är att producenter av sinkmaskiner och sinkjigger har börjat marknadsföra sina produkter med hänvisning till att deras maskiner och jigger kan skapa sinkningar som ser handgjorda ut. Exempelvis så marknadsför Leigh sina sinkjigger med slogan ”The Classic Look of Hand-Cut Dovetails”. Se exempelvis Leighs reklam i tidskriften *Fine Woodworking*, nr 253, March/April, 2016 och *Furniture & Cabinetmaking*, nr 250, November, 2016. Utan att ha genomfört en systematisk undersökning av denna typ av reklam, vilket skulle kunna utgöra en studie i sig, så finns det gott om äldre exempel där sinkmaskiner och sinkjigger istället marknadsförs för dess precision och effektivitet.

37. Detta kan jämföras med hur Jonathan Culler argumenterar för att en Rolls-Royce inte bara kan ses som ett index för rikedom eftersom man behöver vara rik för att kunna köpa bilen, utan att bilmärket även blivit en symbol för rikedom via sociala konventioner. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, s. 17.

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

Roussina Roussinova

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

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

Hur du kan referera till det här kapitlet:

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Bildens betydelseskikt

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

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

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

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

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

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

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

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

Samspel mellan betydelseskikten

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

och ställer samtidigt deras komplementaritet inom ett motsatsförhållande.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Tilltalet i det materiella

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

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

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

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

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

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

betydelsebärande som uttryck för upphovspersonens inventionsförmåga.

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

Bildens yta som meningsskapande spår

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

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

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

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

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

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

Slutnoter

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

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

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

4. Marin, "Towards", s. 293–294, 296.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24. Cropper & Dempsey, s. 202.

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

26. Marin, ”Towards”, s. 305–306.

27. Marin, ”Towards”, s. 309–310.

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

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

30. Mitchell, s. 4.

5. Den omplacerade koden: Om Edgar Degas *Interiör*

Hans Hayden

När en bilds innebörd djupnar för oss är det ingenting som händer under dukytan, bakom dukytan. Det är hos oss något händer, det är vi som kommit på någonting. [...] Sedan är det en annan sak att fantasin inte är någon helt fri fågel. All bildtydning vilar på bestämda spelregler. Och utan sådana grepp och chiffernycklar skulle vi ingenting se.¹ (Ulf Linde)

A code is not only a rule which closes but also a rule which opens. It not only says "you must" but says also "you may" or "it would also be possibly to do that". If it is a matrix, it is a matrix allowing for infinite occurrences, some of them still unpredictable, the source of a game.² (Umberto Eco)

En bilds betydelse regleras alltid av den kontext den uppträder i. Ingen kontext är absolut och kontexter förändras över tid: sammanhang tillkommer, ny kunskap ger nya infallsvinklar, kunskap förskingras eller glöms bort. Konstvärlden i vår tid är en kontext där bilders mångtydighet och betydelsers föränderlighet utgör en viktig del av dess särart, själva dess *raison d'être*. En konstvetenskaplig tolkning innebär ofta ett försök att förstå bilden i dess historiska sammanhang, men det kan också handla om att spåra ett motiv genom historien eller att förstå bilden i ett nutida sammanhang. Oavsett vilket perspektiv man intar så bidrar nya frågeställningar och teoretiska perspektiv till att ny kunskap genereras.

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Hayden, Hans, "Den omplacerade koden: Om Edgar Degas *Interiör*", *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 3, Stockholm, Stockholm University Press, 2022, s. 107–128. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv.e>. Licens: CC BY 4.0.

Med historisk kunskap är det oftast möjligt att peka ut motiv och attribuera personer och symboler i äldre konst därför att det finns en överenskommelse – *en kod* – som klargör vad som betyder vad. Koden är det system som reglerar vad varje tecken betyder. Frågan hur man sedan kan tolka bilden och dess tecken varierar beroende på vilka teoretiska perspektiv konstvetaren har och vilka historiska källor hon eller han har tillgång till.

Det finns vissa bilder i konsthistorien vars motiv har förblivit gäckande, där man gång på gång har framkastat och avvisat olika försök att förstå deras motiv och betydelse. Edgar Degas genremålning *Interiör* är onekligen ett exempel på ett sådant verk (bild 5:1). Frågan är om det alls finns en bestämd betydelse, om det går att fixera ett specifikt innehåll som en gång för alla löser dess gåta – och om svaret ligger i att undersöka konstnärens avsikter? Givetvis är det alltid viktigt att ta in olika typer av fakta och kunskap i en tolkning. Man kan exempelvis söka efter konstnärens intentioner i den mån de finns dokumenterade – men då måste man samtidigt vara källkritisk och fråga i vad mån konstnärens berättelse om verkets tillkomst och betydelse verkligen utgör nycklar till dess betydelse. För varje tolkning ger konstnärens utsaga möjlig information, men definitivt inget absolut svar.

Man skulle här kunna citera en av konstvetenskapens mest inflytelserika företrädare, Erwin Panofsky, som in sin tur refererar till en av den moderna semiotikens grundare, Charles Sanders Peirce:

Content, as opposed to subject matter, may be described in the words of Peirce as that which a work betrays but does not parade. It is the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion – all this unconsciously qualified by one personality, and condensed into one work.³

Huruvida det går att utröna *den* grundläggande attityden hos vare sig en nation, en period, en klass eller en religiös eller filosofisk övertygelse kan definitivt ifrågasättas. Varje grupp av människor kan, oavsett hur och varför de befinner sig i en social förbindelse med varandra, rymma



Bild 5:1. Edgar Degas, *Interiör*, 1868–69. Olja på duk, 81 × 114 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Källa: Wikimedia Commons. Licens: CC PD.

flera olika grundläggande attityder. Vad Panofsky med hjälp av Peirce vill säga är att vissa betydelser är sådana som konstnären avsett, medan andra är sådana som verket avslöjar oavsett konstnärens intentioner – som vi, kanske långt senare, kan uttyda och förstå med hjälp av våra teoretiska perspektiv. Därmed inte sagt att Panofsky var en semiotiker i strikt mening, snarare ingick han i det sammanhang som den italienske historikern Carlo Ginzburg i övergripande termer har beskrivit som ett teckentydande paradigm inom västerländsk vetenskap från och med slutet av 1800-talet.⁴ Men vad skildrar Degas målning?

Motivet är i sig inte särskilt komplicerat. Två gestalter, en kvinna och en man, befinner sig i ett rum där det finns ett bord med en öppen väska, en säng, blommiga tapeter, tre tavlor, en spegel ovanför en öppen spis och en matta på golvet. Mannen står lutad mot en dörr medan kvinnan sitter på en stol och lutar sig framåt mot ryggstödet. Det är, som titeln anger, en realistisk skildring av en interiör.

Men det är något som inte stämmer, den stilla interiören tycks ruva på något svårförklarligt och kanske obehagligt. Om bilden gestaltar en stämning eller ett psykologiskt innehåll, så bygger det på relationen mellan olika typer av tecken: relationen mellan mannen och kvinnan, saker som finns utspridda i rummet, rummets uppbyggnad och spelet med ljus och skugga.

Ur ett semiotiskt perspektiv utgör Degas målning en ansamling av tecken vars olika delar bildar en meningsbärande helhet. Man kan utifrån Peirce tala om tre typer av tecken: *symboliska* (godtyckliga tecken som relaterar till referenten genom det skrivna eller talade språket), *ikoniska* (tecken som relaterar till sin referent via strukturell överensstämmelse) och *indexikala* (tecken som pekar ut en relation till referenten genom fysisk eller metaforisk närhet).⁵ Hur kan vi utifrån detta förstå bildens olika tecknen? Hatten är ett ikoniskt tecken som denoterar hatt. Men har den också andra betydelser och konnotationer? Kläderna på golvet, väskan på bordet, sängen: vad betyder dessa ting och varför finns de alls där? Utgör relationen mellan gestalterna, rummets uppbyggnad och alla spridda föremål indexikala tecken som pekar mot en utanför bilden existerande berättelse? Eller är det frågan om någon form av allegori där hatten också utgör ett symboliskt tecken? Alla delar i bilden – det vill säga alla är tecken – tycks signalera att någonting har hänt. Och frågan är vad?

Bild och berättelse

I essän *Bildens retorik* (2016; ”Rhétorique de l’image”, 1964) gör Roland Barthes en distinktion mellan bildens analoga kod och det verbala språkets digitala (enskilda, diskreta enheter som regleras av en grammatik).⁶ Där skriftspråket etablerar en linjär serie av tecken som ska läsas i en bestämd ordning, består bilden av diskontinuerliga tecken som kan uppfattas och därmed ”läsas” i vilken ordning som helst. Och där själva läsakten innebär en rörelse från vänster till höger genom texten, där läsakstens

temporal rörelse motsvaras av berättelsens, medför betraktandet av en målad bild ett helt annat rörelse- och tidsmoment. För Barthes innebar denna skillnad en distinktion mellan två olika språkliga former, och genom att acceptera bildens strukturella särart som ett språkssystem lades själva grunden för det vi idag kallar bildsemiotik.

Barthes hämtade en del av sitt förhållningssätt från antropologen Claude Lévi-Strauss, och menade att bildens teckenstruktur var *polysemisk* (mångtydig) och måste förstås och läsas i termer av ”en ’flytande kedja’ av signifikat”.⁷ Bilden består av överlagringar av olika betydelser (ikoniska och plastiska) där titeln tillför ytterligare ett betydelseskikt (det symboliska) och betraktaren kan välja att fokusera vilken del av bilden som helst.

Fyller den neutrala titeln *Interiör* någon funktion? Det har förvisso gjorts en hel del försök att knyta motivet till mer specifika innehåll. Vissa har hävdat att målningen i själva verket har titeln *Våldtäkten*, något Degas själv aldrig tycks ha velat kännas vid.⁸ Andra har försökt hitta litterära förlagor till motivet, vilket har varit en återkommande aspekt hos de tolkningar som gjorts under 1900-talet.⁹

Ett mer sentida exempel på detta är då Theodore Reff slog fast att den litterära förlagan är en scen ur Émile Zolas roman *Thérèse Raquin* från 1867. I korthet handlar romanen om Thérèses olyckliga äktenskap med Camille – en relation som sedermera Laurent kommer in i. Detta leder sedan vidare till ett passionerat otrohetsdrama där Camille står i vägen och måste undanröjas. Med tiden iscensätter Laurent en olycka i en roddbåt varvid Camille drunknar. Thérèse och Laurent är nu fria att inleda ett förhållande och de gifter sig därefter. Men ångestladda skuldkänslor skapar en klyfta mellan dem och på själva bröllopsnatten inser de att deras relation förgiftats på ett sätt som aldrig går att övervinna.¹⁰ Och det är detta moment och denna insikt som Reff menar att Degas målning skildrar. Denna tolkning har vunnit omfattande acceptans och onekligen finns det likheter mellan Zolas berättelse och Degas bild. Men också många frågetecken.

Hur kommer det sig att den äktenskapliga sängen är så oerhört smal? Varför sitter kvinnan halvklädd, med enbart korsett, och kläder spridda på golvet och hängande över sänggaveln, vänd bort mannen? Varför får en öppen väska en så framskjuten plats i bilden? Som illustration till Zolas berättelse framstår *Interiör* inte bara som tafatt utan även som direkt missvisande.

Konstvetaren Susan Sidlauskas har övertygande argumenterat för avsaknaden av någon bestämd berättelse och menar att målningen snarare kan ses som en kritik mot det vid tiden så vanliga förekommande moraliserande eller anekdotiska genremåleriet:

Interior is singular in its period for simultaneously inviting and deflecting the expectation that a narrative solution is forthcoming. In terms of the kind of reception it inspires, the painting could be said to be "anti-narrative" for the work does not simply depart from narrative expectations, it defies them.¹¹

Man skulle kunna säga att Degas har gillrat en hermeneutisk fälla som lockar betraktaren att söka efter svaret på frågan vad som har hänt, men där bilden undflyr varje försök att specificera ett svar.

Hos Reff aktiveras en vanlig tankefigur inom konstvetenskapen: genom att härleda ett motiv bakåt, mot en ursprunglig källa (visuell eller litterär), så anser man sig ha förklarat det. Här aktiveras också en i grunden ikonografisk tolkningsmodell som kan förstås på följande sätt. Saker och ting är inte vad de synes vara ($a \neq a$), det finns en dold betydelse ($a = x$). Genom att identifiera x så besvaras frågan *vad* bilden betyder. Sätter man x i ett historiskt sammanhang så ges ett möjligt svar på frågan varför bilden är utförd på detta sätt. Här har man så att säga knäckt den kod som relaterar a till x . Och Reff och alla andra som försökt härleda motivet i *Interiör* till olika litterära och visuella källor har utfört precis detta och därigenom trott sig ha hittat lösningen på motivets innebörd.

Här kommer i så fall bildens tecken att få en dubbel funktion: de är *både* ikoniska tecken som representerar föremål, gestalter, ljus och rum *och* indexikala tecken som

pekar mot en specifik berättelse som finns bortom bilden. Det är förstås omöjligt att bevisa att en sådan relation inte finns. Men att tro att *Interiör* bara är en illustration till en litterär förlaga vore att missa en central aspekt av bildens innebörd. För x kan i själva verket vara någonting helt annat än en (dold) litterär källa: x kan i själva verket relatera till bildens språkliga och kommunikativa funktion, där frågan *vad* bilden betyder måste relateras till *hur* den betyder.

Kommunikation och kod

I vardagstal förstås kod förmodligen som en kombination av siffror och bokstäver som gör att man kommer in genom ytterdörren eller får tillgång till en mobiltelefon eller en app. En annan betydelse utgör det som kallas chiffer, en medveten förvrängning av språket som det behövs en nyckel för att återställa. Samma princip gäller även i vardaglig kommunikation; för att delta i ett samtal måste man kunna den gemensamma koden, det vill säga förstå det språk som samtalet förs i. I ett semiotiskt sammanhang innebär *kod* det språkssystem inom vilken mening kommuniceras. Språk betyder här inte enbart tal och skrift utan kan omfatta alla former av kommunikation, exempelvis bildkonst. Den rysk-amerikanska lingvisten Roman Jakobson har beskrivit den poetiska texten utifrån en grundläggande kommunikationsmodell, som här kan tjäna som en principiell modell för att förstå konstverkets kommunikativa funktion (bild 5:2).¹²

Avsändaren skickar ett *meddelande* till *mottagaren*. För att vara begripligt måste meddelandet referera till ett sammanhang, det vill säga det måste finnas i en *kontext*. För att meddelandet ska nå fram behöver *kontakt* upprättas i någon form av fysisk och psykologisk förbindelse mellan avsändare och mottagare. Och, slutligen, för att meddelandet ska vara avläsbart och begripligt behöver avsändare och mottagare ha tillgång till ett gemensamt språkssystem: en *kod*. Som grundläggande princip i alla kommunikativa system – oavsett genre, bildkonvention, språknivå eller

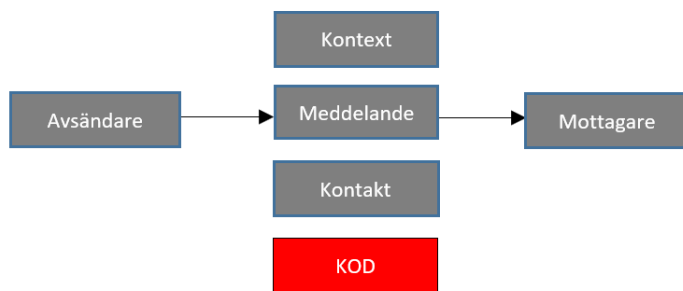


Bild 5:2. Grafisk framställning av Roman Jakobsons kommunikationsmodell. Licens: CC BY 4.0.

medialitet – är det själva koden som möjliggör förbindelsen mellan avsändare och mottagare och som därmed utgör nyckeln för att förstå hur mening kommuniceras.¹³

Inom det konstvetenskapliga fältet finns en rad olika företeelser som bygger på existensen av en gemensam kod. Ett exempel är ikonografi, där den visuella gestaltningen får en specifik mening bortom den mimetiska avbildningen. Detta kan man inte minst se i allegoriska framställningar, där bildens olika delar ska bidra till att framställa ett abstrakt eller idémässigt innehåll. Det mest berömda exemplet på detta är Cecare Ripas *Iconologia* från 1593. Det var ett slags mönsterbok både för konstnärer och betraktare, som till en början publicerades med enbart text men i senare utgåvor också med åskådliga illustrationer som visade *hur* olika abstrakta begrepp skulle gestaltas. Här kommer bildens element alltså både att fungera som *ikoniska* och *symboliska* tecken; bilden kan läsas både som en visuell representation och som text. För att kunna läsa bilden och förstå dess innehåll måste det alltså finnas en överenskommelse mellan konstnär och betraktare om hur de visuella koderna ska tolkas.

Koder kan också, som semiotikern Daniel Chandler visat, verka på olika nivåer. Han skiljer mellan tre typer av koder, som visserligen överlappar varandra men som alla kan studeras: *koder för tolkning av omvärlden* (perception,

ideologi), *sociala koder* (verbalt språk, kroppsspråk, beteenden, varor) och *koder för representation* (vetenskap, estetik, stilar, genrer, mediala former).¹⁴ På varierande sätt finns dessa olika koder för att etablera sammanhang som skapar mening. Om vi tar klädkoder som ett exempel, så tydliggör de vad som är passande i en viss situation, de kan skapa tecken för samhörighet (vi i gruppen) såväl som skillnad (vi gentemot de andra). Det är i synnerhet Degas *representationskoder* som är intressanta här, just för att sådana koder inkluderar estetiska förhållningssätt.

Interiör betraktas som ett av Degas första *realistiska* verk. Som konstnärlig och litterär strömning uppstod den franska realismen i efterdyningarna av 1848 års revolution i opposition mot Akademiens idealiserade klassicism och mot de narrativa strukturer som hade dominerat både inom klassicistiskt historiemåleri och moraliserande genremåleri. I stället ville man sakligt skildra vardagens liv utan att väja för det fula, obehagliga eller banala. Konstvetaren Griselda Pollock har beskrivit realisternas motivvärld som en slags kartläggning av de platser som konstnärerna rörde sig mellan: hemmet, arbetsplatser, boulevarder, barer, caféer, balkonger, teatrar och Parisoperan, bordeller, parker, utflyktsorter utanför staden och så vidare.¹⁵ Konstvetaren Linda Nochlin har framhållit att realismen inte ska förstås som en stil utan som ett krav på att konsten enbart skulle behandla den iakttagbara samtiden, vilket var något som skilde realismen både från klassicismen och romantiken.¹⁶ Men som vi kommer att se innebar detta inte någon entydig materialism, utan det kunde även innefatta social interaktion, psykologi, optiska fenomen och andra mer eller mindre svärfångade företeelser.

Realismen var också en del av en mycket omfattande och omvälvande förändring vid 1800-talets mitt. Charles Baudelaire definierade *modernitet* som ”det förgängliga, det flyktiga, det tillfälliga, den del av konsten vars andra hälft är det eviga och beständiga”.¹⁷ Här fanns ett krav på att konsten skulle vara ett uttryck för sin egen tid (”il faut être de son temps”) snarare än att reproducera (och

möjligan vitalisera) förflutna tiders ideal.¹⁸ Att ”vara med sin tid” innebar också en förändrad syn på konstverket: från att såsom den klassicistiska och akademiska traditionen förstå verket som reflexionen av ett metafysiskt ideal (en bortomliggande sanning/skönhet) till att bli en skapelse som i sig själv förkroppsligar sanningen och bara kan bedömas utifrån sina egna premisser. I den västerländska konstvärlden etablerades sålunda en alternativ diskursiv ordning under 1800-talet som präglades av idéer om kreativitet, unicitet, originalitet, autenticitet och integritet.¹⁹ Denna förskjutning i synen på konstens ontologi hänger samman med en grundläggande förändring i förståelsen av konstens kommunikativa funktion.

Degas ingick i samma intellektuella och konstnärliga kretsar som Zola och de kände utan tvekan till varandras verk och delade centrala estetiska preferenser. För det realistiska måleriet innebar detta en strävan bort från de litterära och anekdotiska referenserna i tidigare bildkonst. Degas offrade således berättelsens tydlighet och läsbarhet för att kunna utveckla måleriets bildmässiga egenskaper och dess psykologiska innehåll. I denna ambition kan man se en överensstämmelse med Zola, som förmodligen inte såg *Thérèse Raquin* som en uppbygglig moralitet utan som ett psykologiskt experiment; det är inte handlingen och tidsförloppet som skildras utan ett *nu*, själva pausen mellan två händelser.²⁰ Men överensstämmelsen mellan Zola och Degas berör inte primärt själva motivet utan snarare *metoden*: synen på författaren eller konstnären som en saklig observatör, vars uppgift är att iaktta och skildra vardagliga händelser och interiörer. Det handlar i Degas fall inte bara om att motivet på ett rakt och icke förmildrande sätt skildrar någonting förmodat obehagligt i den urbana samtiden, utan även om sättet som bilden kommunicerar detta på. Detta kan man förstå som *den kod som reglerade* realismen som rörelse och estetiskt förhållningssätt: det vill säga den kod som vi måste uppfatta för att förstå vad och hur *Interör* betyder.

Att överträda koden

Interiör lockar till en tolkning som hela tiden riskerar att bli en övertolkning. Det är därför viktigt att noggrant beskriva vad som faktiskt går att iaktta. Ett rum med två individer, en man som lutar sig mot en dörr och en kvinna som sitter på en stol bortvänd från mannen – och från oss betraktare. Relationen dem emellan pekar på uppenbara skillnader som inte bara handlar om deras olika kroppspositioner utan också om att han är påklädd medan hon delvis är avklädd. Mannen står avspänd, vilandes på båda benen och tittar rakt fram med tom blick. Samtidigt blockerar han dörren och bakom honom skapar skuggan vad som kan uppfattas som en hotfull spökgestalt. En hatt längre in i bilden antyder att mannen rört sig i rummet, den finns som ett tecken av hans tidigare närvaro precis invid hennes huvud. Vi ser inte kvinnans ansikte som ligger i skugga, däremot hennes rygg och bara axel. Hon håller i ett svart tygstycke, förmodligen hennes klänning. På golvet ligger hennes vita korsett och på sänggaveln hänger olika svarta klädesplagg.

Här finns några av de tecken utpekade som skapar bildens mening. Om vi tar hatten som ett exempel utgör den ett *ikoniskt* tecken som kan betyda alltifrån ”hatt” till ”social genuskodad markör”. Men hatten kan också förstås som ett *indexikalt* tecken som pekar ut en händelse: att mannen tidigare har rört sig i rummet och lagt ifrån sig hatten på ett bord. Denna teckenmässiga dubbelhet är genomgående i bilden: vi kan iaktta en rad faktiska föremål och alla pekar mot en händelsekedja – men alltså inte mot en bestämd berättelse.

Även struktur, komposition och ljus är betydelsebärande tecken. Känslan av obehag är något som underbyggs av bildens komposition. Mitt i bilden finns en fotogenlampa som sprider ljus och skapar skarpa skuggor. Ljuset förstärks av väskans upplysta röda foder. Men om vi tittar på spegeln i rummet bortre del så syns även en ljuskälla från taket. Förhållandet mellan ljus och skugga är inte helt logiskt utan skapar ett osäkert intryck. Slagskuggan bakom

mannen skapar inte bara en hotfull stämning, den når till bildens överkant och gör så att han ser väldigt stor ut. Men om kvinnan reste sig och gick fram till mannen så skulle hon vara nästan lika lång. En annan märklig detalj är att sängen verkar vara påfallande lång och smal. Den är oklanderligt bäddad. Sängen och mattan förmedlar samtidigt intrycket av djup i bilden.

De bevarade förstudierna till målningen är alla utförda med ett väl genomtänkt centralperspektiv, vilket Degas uppenbarligen frångått i den färdiga målningen. Markplanet verkar vara något uppinklat, vilket gör att scenen pressas mot betraktaren. Bilddjupet har med andra ord manipulerats, förmodligen för att förstärka känslan av osäkerhet, instabilitet, obehag och av att någonting inte stämmer. Som betraktare finns ingen plats i bildrummet där man kan känna sig säker och så att säga vila med blicken.

Susan Sidlauskas menar att Degas i sitt måleri anslöt sig till en programförklaring som hans vän, författaren och konstkritikern Louis-Edmond Duranty publicerade i sin kortlivade tidskrift *Réalisme* i mitten av 1850-talet. Han karakteriserade vad han kallade ”Det nya måleriet” i opposition till det akademiska historiemåleriet och dess kompositionsprinciper: symmetri, triangelkomposition, balans, tydlig läsbarhet.²¹ Det som Degas samtida kritiker såg som inkonsekvenser, bristande förmåga eller teknisk ofärdighet, var snarare del i en medveten estetisk strategi.

Men vad kan vi säga om själva scenen? Det är mannen som kontrollerar skeendet – han står upp, han är påklädd och vi ser hans ansikte. Men att döma av hans ansiktsuttryck och hållning är han varken vred eller aggressiv utan snarare avmätt eller loj, i stilla förvisning av att han är den som kontrollerar situationen. Kvinnan döljer ansiktet i klädstycket. Det finns inget samspel dem emellan utan avståndet visualiserar snarast en stum tystnad. Skillnaden mellan dem båda antyder inte bara en diskrepans i maktförhållande utan pekar också på en underliggande obehaglig, kanske stötande sexuell dynamik. Kläderna antyder att det vi ser är *efter* att någonting har

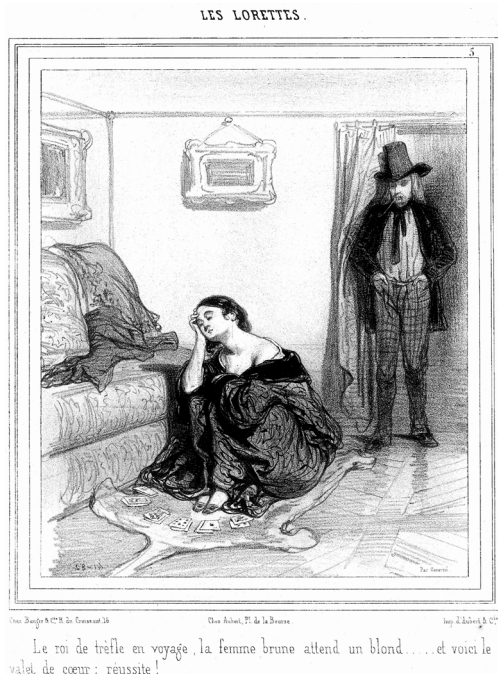


Bild 5:3. Paul Gavarni, *Les Lorettes* no. 5, 1841. Litografi, 35 × 26,5 cm. Copyright: Haus der Stadtgeschichte, Offenbach. Ursprungligen publicerad i *Le Charivari*, Paris, 2 oktober 1841. Licens: CC BY-NC-ND.

hänt – men vad? Rummet i sig är också svårt att precisera. Är det ett hem eller ett hotellrum? Degas ger oss ledtrådar som sängen, eldstaden och spegeln. Men de ger inget direkt svar. Men kanske kan vi bättre förstå om inte själva händelseförloppet så åtminstone det sociala sammanhanget. Konstvetaren Felix Krämer menar att motivet kan härledas till en specifik visuell förlaga, en litografi av Paul Gavarni (bild 5:3).

Liksom Honoré Daumier och Constantin Guys tog sig Gavarni tidigt an uppgiften att skildra sociala förhållanden i det framväxande moderna Paris. Degas var en hängiven samlare av Gavarnis litografiska blad och han hade med all sannolikhet sett bilden och tagit vissa intryck. Möjligen finns det detaljer i titeln till Gavarnis

bildsvit som kan ge en nyckel till platsen för Degas interiör. I en studie av Maurice Alhoy från 1841 utpekades Notre-Dame de la Lorette som en stadsdel där många av Paris allra fattigaste prostituerade levde. De bodde oftast i ytterst enkla hotell, då deras stigmatiserande rykte gjorde att de flesta hyresvärdar inte vill befatta sig med dem. I en tillvaro där de tvingades flytta runt i jakten på tillfälliga bostäder, var deras attribut små väskor med få tillhörigheter, bland annat nål och tråd för att kunna lappa och laga kläderna.²² Detta skulle kunna förklara väskan och de sytillbehör som ligger på bordet.

Om vi betraktar detta utifrån Jakobsons kommunikationsmodell så handlar det om ett tecken för sociala förhållanden vilka i relation till Gavarnis respektive Degas bilder utgör en möjlig kontext som preciserar tecknets betydelse. Mannen i Gavarnis bild motsvarar en karaktär som Alhoy kallade en "Arthur": en tvivelaktig gestalt som ofta besökte barer, bordeller, spelhålor och andra mer eller mindre ljusskygga tillhåll i dåtidens Paris, vars signum var en hög hatt.²³ Hatten ser annorlunda ut än i Degas målning, men kanske finns det ett sammanhang. Om så är fallet preciserar dessa tecken vissa saker i bilden: mannen och kvinnan utgör två typer i Paris sociala liv och rummet är ett neutralt hotellrum. Och ifall de ovan gjorda utpekandena stämmer, utgör de tillsammans tecken för social tillhörighet som en initierad betraktare vid den tiden skulle ha kunnat tyda.

Men detta säger ingenting om någon berättelse eller händelsekedja. Kompositionen i Gavarnis bild, rummet, ljuset och det psykologiska innehållet, är annorlunda och relationen mellan bilderna ger i sig ingen som helst förklaring till själva motivet i Degas målning. Dess ovanliga radikalitet både vad gäller motiv och komposition framgår om man jämför *Interiör* med samtida sedelärande genremålningar. En sådan är den brittiske konstnären Augustus Eggs målning *Past and Present* från 1858 (bild 5:4). Motivets har vissa likheter med Degas målning, men kompositionen och bildrummet är helt annorlunda.



Bild 5:4. Augustus Egg, *Past and Present No. 1*, 1858. Olja på duk, 63,5 × 76 cm. Tate Britain, London. Källa: Wikimedia Commons. Licens: CC PD.

Denna målning är mittpartiet i en triptyk. För att inte betraktaren skulle sväva i tvivel om innehållet då den för första gången visades på The Royal Academy fanns en fiktiv dagboksanteckning i anslutning till målningarna:

August the 4th – Have just heard that B – has been dead more than a fortnight, so his poor children have now lost both parents. I hear she was seen on Friday last near the Strand, evidently without a place to lay her head. What a fall hers has been!²⁴

Bildsviten skildrar konsekvenserna av kvinnans otrohetsaffär. Den centrala målningen utspelar sig i dåtid och skildrar det ögonblick då mannen kommit hem och konfronterat sin fru. Han håller en hopknycklad papperslapp i handen, möjligen ett brev där någon avslöjat hans frus

förehavanden. Hon har gått ner på knä och bönat om förlåtelse och sedan fallit till marken. Ljuset faller skarpt från vänster och antyder att det är mitt på dagen. Den öppna dörren, hatten och väskan med ett paraply i förgrunden visar att mannen gjort en hastig och oväntad entré. De andra målningarna i triptyken visar konsekvenserna av detta ögonblick i nutid, den ena då exfrun drar runt hemlös i hamnen och den andra hur de betydligt äldre och nu föräldralösa barnen gråter och sorgset blickar ut mot natten i sitt påvra fosterhem. Möjligen kom målningen till som ett inlägg i en dåtida debatt som hade sitt ursprung i den lag som instiftades i Storbritannien (*Matrimonial Causes Act 1857*) som betraktade äktenskapet som ett kontrakt snarare än ett sakrament och gjorde skilsmässa till en realistisk möjlighet för medelklassen; bilden kan alltså förstås som ett inlägg av Egg för att visa på effekten av att moral och traditionella värden var på väg att luckras upp i det moderna samhället.

Moralismen i denna viktorska tragedi är uppenbar, liksom strävan att styra betraktarens tolkning i rätt riktning. Degas målning är om inte mer amoralisk, så åtminstone mer svårtydd. Egg har verkligen bemödat sig om att bygga ett tydligt och stabilt bildrum, där ljuset sprids på ett logiskt och konsekvent sätt över rummet och skapar en effektfull slagskugga i mannens ansikte. Hos Degas skulle bildrummets grundläggande funktion snarare kunna kallas *psykocentriskt*: det bidrar till att gestalta bildens grundläggande psykologiska innehåll och till att förmedla en känsla av både olust och ambivalens hos betraktaren.²⁵

Förmodligen var det precis den sortens moraliserande genremåleri som Egg representerar som Degas medvetet vände sig emot. Men vad vi ser i denna jämförelse är inte bara två olika sätt att behandla ett motiv utan också bilder med två i grunden olikartade sätt att relatera till bildens kommunikativa funktion. I fallet med Augustus Egg var det uppenbart att avsändaren (konstnären) mycket omsorgsfullt såg till att mottagaren (betraktaren)

skulle förstå meddelandet (konstverket/budskapet) på ett visst sätt. Kanalen (utställningssalen) och kontexten (genremåleri/förändrad lagstiftning) är till synes alltför öppna för att säkerställa att meddelandet verkligen förstås på rätt sätt, därför är koden – det vill säga bildspråket och symboliken (läsarten) – så tydlig som möjligt, där titeln anger ett ”då” och ett ”nu” vilket också understryks av den fiktiva dagboksanteckningen som tydliggör budskapet.

Ur ett semiotiskt perspektiv upprättar ett konstverks titel en relation mellan bildens ikoniska (analog) och textens symboliska (digitala) teckenstrukturer. Roland Barthes menade att text i eller invid bilder antingen kan utgöra en *förankring* av budskapet för att leda betraktarens uppfattning rätt, eller ett *avbyte* där texten säger något annat än bilden, exempelvis för att skapa en komisk effekt eller för att få betraktaren att haja till.²⁶ Hos Egg är titeln *Past and Present* tämligen vag och därför behövs den fingerade dagboksanteckningen för att förankra betraktarens tolkning. Men om tydlighet är nyckelordet för Eggs målning präglas Degas bild snarare av en medveten ambivalens. Genom att ge bilden den neutrala titeln *Interiör* i stället för den tydligt utpekande *Väldtäkten* understryks detta: här öppnas bilden upp för en mängd olika tolkningar. Den enda förankring som här sker är att titeln pekar ut själva spelplanen – samtidigt som titeln noga undviker att leda betraktaren längre än så.

Degas bild vittnar om en radikal förändring i estetisk attityd och konstnärlig strategi vid denna tid. Inom semiotiken talar man om sådana förändringar i termer av överträdelse av befintliga koder. Konsthistoriens alla riktningar och konstanta förändring är ett resultat av sådana överträdelser. Här skiljer sig olika koder åt, vissa är stabila och förändras inte över tid, medan andra genomgår ständiga förändringar. Det går att förstå konstens innovativa karaktär i ljuset av detta som en process av ”överkodning”, där nya koder etableras på grundval av tidigare existerande.²⁷

Det öppna budskapet

Betraktaren lockas att återvända till bilden gång på gång för att försöka hitta ett svar på frågan vad som har hänt och försöka utröna ett handlingsförlopp eller en berättelse – en förståelse av något som bildens motiv och struktur tycks förneka henne. Men förmodligen var avsikten (ifall vi nu tar med den i beräkningen) inte att skapa frustration utan snarare att aktivera betraktaren.

För att detta ska bli möjligt måste betraktaren ha någon form av kunskap om både den kod som bilden överträder (det moraliserande genremåleriets narrativa form) de koder som vid denna tid etablerades i angränsande medier (likartade motiv inom bildkonst, litteratur och dramatik). Upplevelsen av omedelbarhet liksom känslan av emotionell ambivalens, framstår hos Degas som en central del av bildens innehåll och betydelse. Här skapas ett undflyende sammanhang som antyds, som kan upplevas och kännas, men aldrig fixeras.

Hos Degas framträder en visuell modalitet som sedermera blivit normbildande i västvärldens bildkonst. Umberto Eco har beskrivit detta som att den principiella öppenhet för oräkneliga tolkningar, som präglar all semiosis, under efterkrigstiden utvecklades till en estetisk strategi.²⁸ Ett talande exempel på detta (som Eco inte nämner) kan man hitta i det föredrag som Marcel Duchamp höll vid *Convention of the American Federation of Arts* i Houston 1958 med titeln ”The Creative Act”. Duchamp framhöll där att den konstnärliga skapelseakten principiellt sett har två poler – konstnärens och betraktarens – som båda var lika viktiga för tillblivelsen av ett verk. Konstverket kan därmed inte förstås som avslutat i och med att konstnären har signerat det, utan dess existens och betydelse är delar i en oavslutad historisk process som aktiveras varje gång en betraktare tar del av verket.²⁹ Förmodligen hade Duchamp sina egna verk från det tidiga 1900-talet i tankarna, men hans utsaga innebar en karakteristik av en ny principiell förståelse av den kommunikativa processen, där fokus flyttades från avsändaren till mottagaren – en förståelse som Degas var med och initierade.

Även om frågor om stil, estetik och konstnärliga strategier har förändrats under det senaste halvsekle, har denna grundläggande princip förblivit stabil. Koden, den sociala överenskommelsen om vad ett konstverk är och kan representera, är idag helt inriktad mot mångtydighet och polyvalens. Precis som hos Degas, tvingar det betraktaren till andra former av medvetenhet, ifrågasättande och reflektion. När Roland Barthes på 1960-talet hävdade att läsarens födelse måste ske till priset av författarens död så överdrev han visserligen, men han belyste samtidigt en grundläggande förändring i förståelsen av textens eller bildens status, där intresset för relationen mellan mottagare och budskap blivit väsentligt viktigare än relationen mellan avsändare och verk.³⁰ En relation där betydelsens förändringar över tid och verkets olika cirkulationsformer framstår som mer centrala än försöken att ringa in en enskild förståelse av betydelsen vid en viss tid och plats. *Interiör* pekade otvivelaktigt fram mot ett nytt och annorlunda estetiskt förhållningssätt, något som har gäckat flera generationer av uttolkare som har varit besatta av att låsa fast en singular betydelse i ett verk utformat för att undfly varje sådant försök.

Slutnoter

1. Ulf Linde, "Svar på akademital" (1961), *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, red. Hans Hedberg, Stockholm, Albert Bonniers Bokförlag, 1963, s. 23.
2. Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1986 (1984), s. 187.
3. Erwin Panofsky, "Introduction: The History of Art as a Humanistic Discipline" (1955), *Meaning in the Visual Arts*, Hammondsworth, Penguin Books, 1993, s. 37.
4. Carlo Ginzburg, "Ledtrådar: Det teckentydande paradigets rötter" (1979), i *Ledtrådar: Essäer om konst, förbjuden kunskap och dold historia*, övers. Göran Fredriksson & Ingvar Lindblom, Stockholm, Häften för kritiska studier, 1989, s. 8–39.
5. En bra sammanfattning av Peirces teckenbegrepp finns i Tony Jappy, *Introduction to Peircean Visual Semiotics*, London/New York, Bloomsbury, 2013, s. 82–95.

6. Roland Barthes, *Bildens retorik*, övers. Kurt Aspelin, Stockholm, Bokförlaget Faethon, 2016 (1964), s. 27.

7. Barthes, s. 40.

8. Konstkritikern och bibliotekarien Paul-André Lemoisne hävdade 1912 att verket ursprungligen hade titeln *Le Viol* d.v.s. Våldtäkten (Paul-André Lemoisne, *L'art de notre temps: Degas*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1912, s. 62). Andra kritiker som stod konstnären nära hävdade dock att *Interiör* hela tiden varit dess titel och enligt Degas äldsta vän Henri Rouart, kallade han målningen *Interiör* eller ”min genremålning” (Theodore Reff, *Degas: The Artist's Mind*, London, Thames & Hudson, 1976, s. 200 ff.). En annan nära vän, Paul Poujaud, som såg bilden första gången 1897, menade också han att titeln *Våldtäkten* var en efterhandskonstruktion som aldrig användes av konstnären själv (The Metropolitan Museum of Art, *Degas*, New York, 1988, s. 144). Även andra titlar som *Grälet* eller *Dispyten* användes stundom – men vad det verkar, aldrig av Degas själv. Målningen deponerades hos Galerie Durand-Ruel i Paris 1905 med titeln *Interiör*. Den köptes av galleristen 1909 och såldes samma dag till en köpare från New York. Två år senare, 1911, visades den för första gången offentligt på en utställning på Fogg Art Museum i Cambridge, Massachusetts, även då med titeln *Interiör* (The Metropolitan Museum of Art, s. 146).

9. Om olika tolkningar utifrån litterära förlagor, se Reff, s. 202 f.

10. Émile Zola, *Thérèse Raquin*, övers. Ann Bouleau, Stockholm, Norstedts, 2015 (1867), s. 144 ff. Det verkligt intressanta med Zolas skildring är den glidning i stämning från de inledande partiernas sinnliga ömsinhet till en allt starkare känsla av spänning och obehag, där effekten av Laurents och Thérèses handlingar är att de – inför varandra – långsamt äts upp av sina skuldkänslor.

11. Susan Sidlauskas, ”The Problem of Edgar Degas's Interior”, *The Art Bulletin*, vol. 75, nr 4, December 1993, s. 676 f.

12. Roman Jakobson, ”Linguistics and Poetics” (1960), *Language in Literature*, red. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, Cambridge/London, Harvard University Press, 1987, s. 71. Denna modell bygger på äldre modeller som har framställts inom informationsteoretisk och lingvistisk forskning. Vad Jakobson var ute efter var dock att precisera den specifika form av kommunikation som poesi utgör. Man kan invända att denna modell är alltför enkel och ohjälpligt daterad, liksom att efterföljande lingvistisk forskning utarbetat mer omfattande och heltäckande modeller. Men Jakobsons modell har fördelen att den är överskådligt och kan i sin enkelhet fungera som

utgångspunkt för en principiell förståelse för den estetiska kommunikationsakten.

13. Theo Van Leeuwen, *Introducing Social Semiotics*, London/New York, Routledge, 2005, s. 47.

14. Se Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, London/New York, Routledge, 2018 (2002), s. 186 f. Det finns också andra indelningar av olika typer av koder inom semiotisk forskning, se Winfried Nöth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1995 (1990) s. 212 f.

15. Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 1989 (1988), s. 50–90. Det fanns dock, vilket både Pollock och tidigare Janet Wolff pekat ut, en grundläggande asymmetri i dessa rörelsemönster, eftersom de kvinnliga konstnärerna (liksom borgerliga kvinnor i allmänhet) bara kunde vistas på några få av miljöerna och platserna, medan deras manliga kollegor hade tillgång till samtliga, dagtid såväl som nattetid (se Janet Wolff, "The Invisible Flaneuse: Woman and the Literature of Modernity", *Theory, Culture and Society*, vol. 2, nr 3, 1985, s. 40 ff.).

16. Linda Nochlin, *Realism*, Harmondsworth/New York, Penguin Books, 1976 (1971), s. 25–31.

17. Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life" (1863), *The Painter of Modern Life and Other Essays*, övers. Jonathan Mayne, New York, Da Capo Press, 1986 (1964), s. 13 f.

18. Nochlin, s. 104. Enligt Nochlin var denna uppfattning inte en uppfinning av realisterna utan en tanke med djupa rötter i romantikens konst- och världsuppfattning. Se även Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1971 (1953), s. 51 f., samt Hans Hayden, *Modernism as Institution: On the Establishment of an Aesthetic and Historiographic Paradigm*, övers. Frank Perry, Stockholm, Stockholm University Press, 2018 (2006), s. 72 f.

19. För en utförlig diskussion kring modernitet och modernism, se Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm, Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2006.

20. Se Émile Zola, *Den experimentella romanen*, övers. Henrik Killander, Uppsala, Institutionen för estetik, 1993 (1880). Även om Degas tog intryck av den experimentella metod som Zola beskriver, delade han med all säkerhet inte dennes deterministiska konstsyn.

21. Sidlauskas, s. 679. För en ingående analys av relationen mellan Degas och Duranty, se Carol Armstrong, *Odd Man Out, Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Los Angeles, The Getty Research Institute, Text and Documents, 2003 (1991), s. 73–100.

22. Felix Krämer, ”’Mon tableau de genre’: Degas’s ’Le Viol’ and Gavarni’s ’Lorette’”, *The Burlington Magazine*, vol. 149, nr 1250, May 2007, s. 325. Se Maurice Alhoy, *Physiologie de la Lorette*, Paris, Lavigne, 1841, s. 30 och 36.

23. Martina Lauster, *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and its Physiologies 1830–50*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, s. 52 f. I detta resonamang hänvisas till Alhoy, s. 38.

24. Christopher Wood, *Victorian Painting*, London, Bulfinch Press, 1999, s. 52 f.

25. Detta begrepp användes ursprungligen av konstvetaren Max Dvořák för att karakterisera en medeltida konst och världsbild till skillnad från renässansens fysiocentriska (se Max Dvořák, ”Idealismus und naturalismus in der gotische Skulptur und Malerei”, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur ablängdischen Kunstentwicklung*, München, R. Piper & Co. Verlag, 1924, s. 97). Men där Dvořák använde begreppet för att karakterisera ett andligt innehåll, används det här för att beskriva viljan hos konstnärer och författare inom den realistiska rörelsen att undersöka olika psykologiska tillstånd. Jag vill rikta ett tack till Peter Gillgren som uppmärksammade mig på detta begrepp.

26. Barthes, s. 40 ff.

27. Nöth, s. 427. Se även Martin Krampen, ”Code”, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, red. Thomas A. Sebeok & Marcel Danesi, Berlin, De Gruyter Mouton, 2010. Begreppet överkodning (*overcoding*) används av Umberto Eco för att beskriva denna process, se Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, s. 155 och s. 268 ff.

28. Umberto Eco, *The Open Work*, övers. Anna Cancogni, Cambridge, Harvard University Press, 1989 (1962), s. 24.

29. Marcel Duchamp, ”The Creative Act” (1958), *The New Art: A Critical Anthology*, red. Gregory Battcock, New York, E. P. Dutton & Co., 1966, s. 25 f.

30. Roland Barthes, ”The Death of the Author” (1967), *Image, Music, Text*, övers. Stephen Heath, London, Fontana Press, 1977, s. 142–148.

6. Konsten att spränga ett system

Malin Hedlin Hayden

För låt oss säga 150 år sedan skulle *Inside* av Tove Kjellmark knappast ha framstått som en lyckad skulptur, än mindre ett färdigt konstverk (bild 6:1). Den skulle ha betraktats som ofärdig eller trasig. Den skulle inte uppfylla de dåvarande mimetiska kraven att efterlikna en verklig människokropp. Semiotik var inte uppfunnet vid den här tiden, men från vår historiska position blir det tydligt att de ikoniska teckenfunktioner som vi utan svårighet kan applicera i en tolkning av *Inside* vore närmast obegripliga om de samtidigt ska svara på ett mimetiskt krav. Detta har att göra med avsaknaden av vissa och ibland ett mångfaldigande av andra ikoniska tecken – bland annat på grund av det faktum att *Inside* har tre högerhänder och flera fötter. Mimetiskt avviker verket bokstavligen från vår förståelse och erfarenhet av människor – också avbildade – som kroppsliga helheter. Vi har inga luckor, inga håligheter, likt dem som *Inside* också består av. Ändå återges tillräckligt många kroppsdelar tillräckligt verklighetstroget för att vi utan större svårigheter kan tolka verket som en representation av en kropp. Likaså är montaget av de 45 delarna här avgörande för att en antropomorf gestalt ska träda fram.

Ibland bryter konstverk så mycket med tidigare verk att det också har hänt att det initialt till och med ifrågasätts om det alls kan vara ett konstverk: detta gäller exempelvis abstrakt måleri, införandet av ready-mades, minimalistisk

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Hedlin Hayden, Malin, "Konsten att spränga ett system", *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 3, Stockholm, Stockholm University Press, 2022, s.129–147. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv.g>. Licens: CC BY 4.0.

skulptur och videokonst.¹ Att begrunda *Inside* som skulptur är intressant också ur detta perspektiv.

Något som komplicerar situationen när man applicerar semiotik och de vanliga teckenbegreppen på skulpturer är att bildsemiotiken framförallt har sysselsatt sig med tvådimensionella bilder. Där förmedlas det figurativt föreställande ikoniskt (till exempel i ett fotografi på en häst). Göran Sonesson skriver: "som om ytan hade varit ett verkligt sakförhållande som kunde observeras i samma varseblivnings- och handlingsvärld i vilken vi själva befinner oss".² (*Som om* vi verkligen stod framför en riktig häst, kunde sträcka ut handen för att vidröra den och känna pälsens struktur, värmen från kroppen och till och med dess doft.) Med en skulptur är de ikoniska tecknen därmed reella eftersom det rör sig om tredimensionellt format material; som materiellt objekt befinner den sig i samma rum som vi som erfar den och som därmed kan påvisa den (det vill säga till skillnad från en målnings rum som är fiktivt).³ Skulpturer föreställande exempelvis människor har, när de är mimetiskt avancerade, samma materiella form och storlek som en riktig person vilket ett fotografi eller en målning aldrig har. Det är ytterst sällan som vi på ett meningsfullt sätt fokuserar en målningens utsträckning i rummet: det vill säga som det obestridligt fysiska tredimensionella ting det också är (dess massa och volym som utgörs av duken, färgen, spännramen). Däremot är denna aspekt central för hur vi uppfattar och tolkar ett tredimensionellt konstverk. Liksom vi förstår en skulptur i relation till våra tidigare erfarenheter av och kunskaper om konstformen. Hur vi erfar något *som en skulptur* förutsätter att vi redan känner till att det finns en viss kategori av ting som benämns just så. Upplevelsen och tolkningen av *Inside* måste ta denna aspekt i beaktande. En semiotisk studie som fokuserar skulptur kan inte utan viss modifiering använda teckenteorier på exakt samma vis som är fungerande för tvådimensionella bilder. Skulpturer har egenskaper, olika typer av karakteristiska, som vi tillskriver alla fysiska objekt (eller subjekt) där skulpturer utgör en specifik kategori av ting. I en semiotisk kontext är det

alltså dessa egenskaper som vi tolkar och därmed gör till betydelsebärande element producerade som tecken.⁴

Med utgångspunkt i *Inside* och jämförelser med några äldre verk diskuterar jag därför skulptur som ett semiotiskt system där teckenbegrepp och därmed betydelser är direkt förankrade i den tredimensionella egenskapen. *Inside* engagerar mig således rent skulpturteoretiskt i det följande.

Hur vi tolkar ett konstverk påverkas förstås bland annat av de kunskaper, normer, konventioner och ideologier som vi själva som subjekt är en del av likaväl som vi ofrånkomligen och ibland omedvetet reproducerar dessa i våra tolkningar. Men förutom denna synkrona situation för betydelse- och kunskapsproduktion inom vilken jag diskuterar *Inside*, kommer jag också att förankra min tolkning utifrån den diakrona aspekten: hur konstformen skulptur förändrats över tid och därmed vilka skulpturala utsagor (i form av visuella uttryck) som är möjliga nu men inte skulle ha varit det för 150 år sedan. I vid bemärkelse handlar det om skulptur som ett specifikt betydelsesystem och hur den meningsskapande processen kring *Inside* är beroende av detta system. Här använder jag Ferdinand de Saussures begreppspår *langue* och *parole*. Analysen av skulpturbegreppet omfattar också *indexikalitet* och *ikonicitet*. Genom att använda semiotik som tolkningsmetod kan man samtidigt som man diskuterar idéer om likhet och avbildning också studera hur betydelser kommuniceras via olika typer av historiskt och kulturellt situerade tecken.⁵

Skulptur som ett semiotiskt system

När jag talar om skulptur som ett *betydelsesystem* syftar jag alltså primärt på att skulpturer är just en specifik kategori av konstobjekt. Med utgångspunkt i Saussures termer *langue* och *parole* och distinktionen dem emellan fungerar således den kategori av konstobjekt som vi konventionellt benämner skulptur som *langue*, medan den enskilda skulpturen fungerar som *parole*. Det innebär, i



Bild 6:1. Tove Kjellmark, *Inside*, 2017. Jesmonite, Hoffmaninstrument, 45 delar, 120 × 150 × 250 cm. Copyright: Tove Kjellmark. Licens: CC BY-NC-ND.

vissa avseenden, att skulptur som konstform/*langue* är en ordnad helhet, där varje enskild skulptur/*parole* betyder i relation till helhetens alla delar (även om det unika verkets betydelser självklart också relaterar till fenomen utanför själva kategorin).⁶ Enligt Saussure handlar *langue* om den sociala aspekten av språk medan *parole* är den enskilda utsagan. Den förstnämnda är ett villkor för existensen av den andra. Om vi inte har ett gemensamt språk kan vi heller inte säga något till varandra. Utan språket skulle de ljud vi gör, eller de krumelurer vi ritar, vara just bara något som hörs respektive något som syns – det vill säga meningslösa sinnesintryck. Enkelt uttryckt innebär detta att konstverk i sig fungerar som tecken och att vi, som Sonesson skriver, för att uppleva ett verk ”måste det förvandlas till varseblivningsobjekt, dvs *konkretiseras*, och detta sker på grundval av den *norm* som råder i mottagar-samhället”.⁷ Varje konstform har sina egna referens- och betydelsesystem (*langue*): att konstformer *som specifika kategorier av ting* delvis men inte uteslutande betyder via olika egenskaper och aspekter, men också att det finns en gemensam uppsättning av likheter. Detta innebär att vi framförallt konkretiserar ett verk i relation till dess presentationskontext – i detta fall skulpturen *Inside* så som erfaren i ett konventionellt utställningsrum.

Om vi hävdar att språk (talat och skrivet i form av ljud och visuella tecken) är ett sorts betydelsesystem, så kan vi också tänka att skulpturer generellt formuleras (det vill säga skapas som en tredimensionell utsaga/*parole*) i relation till dels andra skulpturer (samma språkgrupp i termer av specifik konstform), dels till alla andra konstverk (andra språk i termer av det som vi benämner ”konst”). Vi kan alltså tänka skulptur som ett specifikt språk inom den större ”språkgruppen” som här är konst. I ett längre diakront perspektiv handlar det bland annat om det mimetiska kravet som innebär att *Inside* skulle ha framstått som ett sludrande tal – möjligen till viss del begripligt men inte tydligt uttalat.

Det allra vanligaste motivet inom skulpturfältet är den mänskliga kroppen: återgivet som allegoriska figurer,

nakna barn i parker, historiska gestalter i form av byster och monument. Det är också en konstform som lämpar sig för offentlig utsmyckning eftersom skulpturer (till skillnad från till exempel måleri) ofta görs i hårda, vädertåliga material som brons och marmor. Därför har skulptur varit längre och hårdare knutet till det figurativt föreställande. Mimesis (*mi'mēsis* kommer från grekiskan och betyder efterbildning) är en term som i ett historiskt perspektiv är nära förknippad med skulpturpraktiker: att avbilda, reproducera, imitera – med naturen eller verkligheten som utgångspunkt. Mimetiskt var syftet att framställa ett verk som så långt det är möjligt efterliknar det i verkligheten existerande originalet och därmed fungera som en realistisk (i betydelsen trovärdig) representation av detta.⁸ Eftersom det numera dels finns så många olika avancerade bildtekniker, dels det faktum att konstens kontexter, funktioner, uttrycksformer och teoretiska fält genomgripande har förändrats är det historiska begreppet mimesis i princip såväl verkningslöst som anakronistiskt. Mimesisbegreppet har egentligen ingen relevans till samtidskonst men här används det för att *relatera* äldre tiders skulpturpraktiker och -teorier till att handla om visuell likhet i form av ikoniska tecken.⁹

Det är först på 1960-talet som så kallad abstrakt skulptur dyker upp. Men den abstrakta aspekten är paradoxal eftersom tredimensionella objekt alltid är så tydligt fysiska, alltid så uppenbart materiella.¹⁰ Skulpturers mest framträdande egenskap är ju som materiell kropp: volym och massa. Skulptur är tredimensionellt läsbar och därför är dess materiellt rumsliga utsträckning en central tolkningsaspekt. Det är därför som det är viktigt att fokusera själva skulpturfältet som där ”det abstrakta” gör sig gällande: inom skulpturens diskurs och skulptur som ett semiotiskt system.¹¹ Abstrakt skulptur har viss betydelse för mina resonemang här eftersom konstformen (*langue*) utökas av just icke föreställande verk där det figurativa därmed inte längre är självklart. Detta återverkar i sin tur på hur vi erfar och tolkar de antropomorfa, mimetiska

verken. Det handlar därför om ett paradigmiskt brott mot skulpturfältets mest dominanta estetiska norm.¹²

Detta förhållande (att det numera finns såväl figurativ som abstrakt skulptur) använder jag också för att tydliggöra skillnader mellan teckenfunktioner när vi tolkar en tvådimensionell bild respektive ett tredimensionellt objekt. I ett diakront perspektiv handlar det skulpturalt abstrakta inte om materiell upplösning utan om att det mimetiska kravet sakta försvinner. Det är i betydelsen icke figurativt föreställande och därmed icke visuellt refererande till något annat i verkligheten existerande objekt eller fenomen som termen abstrakt används för att förklara och tolka dessa verk.¹³ I korthet handlar det om att intresset för att framförallt avbilda människor avtar. När det figurativa, visuellt människolika, blir alltmer sällsynt påverkar det samtidigt hur vi ser på de skulpturer som är det. Det som skulle ha betraktats som ofärdigt eller misslyckat i ett historiskt perspektiv förefaller idag istället som en tydligt läsbar figurativ helhet. Avbildningsfunktionen är alltså alltså intakt vad gäller *Inside*. För oss här och nu är den mimetiskt begriplig.

I ett semiotiskt sammanhang handlar mimesis om ikoniska tecken: teckenrelationer som grundas i likhet.¹⁴ Här har vi alltså en dubbelt ikonisk relation: *Inside* liknar andra skulpturer som avbildar människokroppar, samtidigt som det finns en viss formal likhet till våra egna kroppar. Där Saussure menade att lingvistiska betydelser existerar i relationen mellan begrepp/föreställning och ord (alltså mellan det betecknade och det betecknande), överför jag detta till skulptur och hävdar att dessa objekt ofrånkomligen betyder i relation till varandra.¹⁵ Men medan Saussure inte fokuserade språk från ett historiskt perspektiv, utan språket (*langue*) som ett strukturerat system vid en viss plats och tid, involverar jag också äldre verk i det följande – helt enkelt för att de fortfarande existerar (de så att säga talar och talas fortfarande om och är därmed lika närvarande som konstverk som görs nu). Även om vi studerar den historiska kontexten när de producerades och



Bild 6:2–3. Detalj av *Inside*. Licens: CC BY-NC-ND.

initialt presenterades, så erfar och tolkar vi dem också i relation till samtida skulpturpraktik. Därför sammanflätas här ett synkront och ett diakront perspektiv. Beroende på vad man använder semiotisk teori och teckenbegrepp till kan man alltså inte rimligen arbeta utifrån en strikt applicering av till exempel Saussures begreppsapparat. Detta gäller såväl tid och rum som talat/skrivet språk, tvådimensionella bilder och tredimensionella objekt.

Inside består av 45 delar i jesmonite monterade med Hoffmaninstrument till en antropomorf gestalt. Varje del av *Inside* utgår direkt från konstnärens egen kropp som en scanner har läst av och därför finns det en indexikal relation mellan dessa. Index som teckentyp bygger på närhet – i detta fall en fysisk närhet. Också traditionell gjuten skulptur står i ett indexikalt förhållande till själva gjutformen. Skillnaden består i att medan gjutformen i sin tur är ett avtryck av ännu en förlaga (till exempel en ler- eller vaxfigur) skapad för hand, innebär den teknik som Kjellmark använt att scannern har ersatt både handens arbete och gjutformens funktion. Teknikerna skiljer sig således åt, men närhetsprincipen gör det inte.

Verkets alla delar är en form av avtryck eftersom 3D-scannern läst av ett objekt som har befunnit sig direkt framför apparaturen som registrerat kroppsdel för kroppsdel. Graden av ikonisk likhet (mimesis) är beroende av hur

avancerade och förfinade funktioner som finns tillgängliga för att mäta avstånd och volym samt datorns kapacitet att lagra data.¹⁶ Hur stor en enskild utskrift kan bli är beroende av storleken på 3D-skrivaren. Delarna i *Inside* härrör från en tämligen liten skrivare, vilket är orsaken till de många delarna som sammantaget utgör verket. Resultatet visar också att Kjellmark inte skrivit ut hela det scannade materialet – därav gliporna och de ikoniska glappen.

Det är intressant att det indexikala förhållandet – närhetsprincipen – mellan verk och avbildat där tekniken i sig möjliggör ett exakt formalt avbildande, bryter med det historiska kravet på mimesis. De tre ”högerhänderna” är förvisso utskrivna som ett enda stycke (”en hand”) och vi skulle mycket väl kunna tolka just denna del som att den skildrar en mänsklig mutation – att det handlade om en avbildning av en kropp som fötts med en högerhand som muterats till tre ihopvuxna. Det skulle kunna vara en intressant ingång till en diskussion kring den ideala människokroppens företrädare inom skulpturfältet och därmed som ett brott med detta ideal. Men det är inte detta som är anledningen till denna ”trehand”, utan att såväl scannern som den avbildade kroppen rörde sig samtidigt. Resultatet kan liknas vid en tagning som är så långsam att kameran på grund av för lång slutartid inte hunnit följa med det rörliga objektet framför och därför skapar en suddig bild som snarare visar en uttänjd, diffus figur än en vars kropp med skarpa fångats mitt i rörelsens dynamik. *Insides* splittade gestalt utgår från den undersökning som Kjellmark arbetade med: hur man kan skildra en rörelse i stelnad form.¹⁷ De tre högerhänderna är resultatet av en arbetsprocess där kropp och apparatur inte samarbetat för att skapa en mimetisk (i ikoniska termer verklighetstrogen) efterbildning av en specifik kropp, utan snarare vad kroppen respektive apparaten är kapabla till. Det indexikala förhållandet som utgör den initiala fasen i tillverkningsprocessen ger samtidigt en möjlighet till ikoniska tecken som skulle svarat på de historiska kraven på mimesis, men eftersom det avbildade objektet dels var i rörelse och

därmed så att säga störde ”den ikoniska skärpan”, dels presenteras som fragmentariska om än hopmonterade utskrifter uppstår en konflikt mellan dessa två teckentyper.

Denna konflikt innebär att deformationen (till exempel de många händerna) stör den historiska idén om det realistiskt avbildade. Vi är alltjämt vana vid att kroppar, verkliga likaväl som avbildade representationer av dessa, framstår som hela och utan synliga skarvar. Men numera vet vi till exempel att massa i extremt hög hastighet expanderar. *Inside* skulle därmed kunna förstås som en visualisering av en av hastighet expanderad kropp. Eller en som till slut sprängts av ett inre tryck. Med detta vill jag bara notera att andra vetenskapsområden påverkar vår allmänna kunskap om och erfarenheter av världens beskaffenhet – det man inte visste något om för till exempel 150 år sedan kunde man varken försöka avbilda eller relatera till (t.ex. partikelfysik). I ett diakront perspektiv på skulptur blir det tydligt att nya kunskaper, mätinstrument och presentationsformer (som exempelvis virtuell teknologi) också behöver relateras till ett *omformulerat efterliknande*, vilket alltid är situerat i vår egen varseblivningsvärld. *Inside* destabiliserar det som historiskt uppfattats som ”likt något” och verket lämnar därmed det vi menar med konventionell ikonisk – eller mimetisk – likhet. Men vad innebär detta för en tolkning av *Inside* vad gäller teckenbegreppet ikon – och när det dessutom hamnar i ett motstridigt förhållande till de indexikala tecknen? För att svara på det tar jag en tur tillbaka till de tredimensionella egenskaperna och aspekterna av visuellt begripliggörande.

Förutom den mimetiska aspekten är ett annat återkommande (indirekt) krav på äldre fristående skulptur att handlingen och den avbildade kroppspositionen skulle vara *visuellt begriplig* från alla håll (att man som betraktare således inte behöver röra sig runt skulpturen för att den ska vara fullt begriplig).¹⁸ Ett exempel på detta är den antika *Diskuskastaren* (500-talet f.Kr.).¹⁹ Ett annat exempel är figurerna högst upp på Rodins *La Porte de l'enfer* (1887–1917).²⁰ De tre gestalterna är identiska men står i

en kvarts cirkel vilket innebär att det är deras olika position i relation till varandra och därmed betraktaren som förmedlar ett mångfaldigande av kroppens cirkulära rörelse och vridning runt sin egen axel.²¹

På avstånd kan man nog säga att strukturen och kompositionen av de olika delarna sammantaget gör att också *Inside* fungerar enligt detta krav. Men det förutsätter att vi redan har lärt oss och anammat en tolkningsprocess som innebär att vi intellektuellt fyller i dels håligheter, dels förstår detta objekt på samma sätt som vi förstår att en verklig person framför oss är tredimensionell: att vi beaktar dess massa, volym och kroppsposition. I relation till äldre skulptur förutsätts vi tolka massan som identisk med vår egen kropp; vi konkretiserar den *som* en levande kropp med muskler, senor och blodomlopp (ibland till och med med känslor).²² Här upprättas alltså ikoniska teckenbetydelser; att de böljande formerna längs låren och vaderna på *Diskuskastaren* liknar våra egna benmuskler när de späns i denna position och att torsions vågformer liknar hud som stramar över revbenen när överkroppen vrids ifrån sin höft.²³ Med detta appliceras en närhetsprincip mellan *Inside* och *Diskuskastaren* (och egentligen alla figurativa skulpturer): en indexikal relation som grundas i det ikoniskt lika och som möjliggör att vi kan tolka *Inside* som en (hel) gestalt och inte (bara) som ett försök till montage av detta splitter av kroppsliknande delar. Varje enskilt utskrivna del kan jämföras med bokstäver – vi kan identifiera varje bokstav/kroppsdel men det är först när de sätts samman som de kan börja betyda något (vara läsbara) bortom sin egenskap som abstrakta tecken/kroppsfragment.

Till skillnad från den oavbrutna kontinuitet av tecken som traditionell figurativ skulptur framställs som, handlar det här om att detta visuella flöde så att säga har upphört. Men det innebär också att de enskilda delarna just på grund av de avbrott som gliporna – de delar som (*tycks*) fattas, likt blanksteg – upprättas som en motsvarighet till skiljetecken (bild 6:2, 6:7–8). Dessa ”avbrott” existerar

inte i ett diakront perspektiv på annat sätt än att när vi betraktar antika skulpturer som är trasiga (att någon arm, kanske rent av ett huvud inte längre finns kvar) också intellektuellt fyller i det saknade. Ett saknat huvud är ett arkeologiskt förlorat huvud – inte något som skapats för att explicit ingå i ett ursprungligt betydelsesammanhang (här gäller inte bristen på huvud att det ikoniskt skildrar en halshuggen kropp). Självklart är det så att om vi går riktigt nära vilket objekt som helst så kan vi bara se och därmed överblicka en liten beståndsdel – till exempel *Diskuskastarens* ena knäskål – och ännu närmare kunde vi nog inte alls avgöra vad det ämnade efterlikna. Det direkt varseblivna blir då endast ett fragment av gestaltens helhet. Skillnaden och därmed konflikten som jag menar uppstår när vi betraktar och tolkar *Inside* är att den ikoniska grund som ligger till grund för den indexikala relationen till den specifikt avbildade kroppen såväl som till antropomorft figurativ skulptur generellt havererar. Det som ändå räddar läsbarheten hos *Inside* är just dess inordnande i skulpturens betydelsesystem/*langue* och där detta verk som enskild utsaga/*parole* vidhåller tillräckligt många (”språkliga”) visuella konventioner.

Att spränga det mimetiska systemet: Kontrapost i skärvor

Förutom att mimesis är kopplat till ikonicitet samt att de indexikala relationerna som *Inside* har till såväl sin direkta förlaga (den avlästa kroppen) som till andra figurativa skulpturer, finns det ytterligare en aspekt som kan vara intressant att reflektera kring här: betydelsen av *kontrapost*. Begreppet kommer från italienskans *contrapposto* och betyder motsatsställning. Vi känner den från såväl förkristlig egyptisk som grekisk antik konst och den återfinns i såväl skulptur som måleri. Principen är att en gestalt skildras så att dess huvudvikt framstår som förlagd till det ena benet, ibland avbildat som ett halvt steg framåt. Detta gör att hela kroppen tycks balanseras genom förskjutningar



Bild 6:4. Michelangelo, *David*, 1501–1503. Marmor, ca 5,5 m. Galleria dell'Accademia, Florens. Källa: Wikimedia Commons. Licens: CC BY 4.0.



Bild 6:5. Tove Kjellmark, *Inside*, 2017. Copyright: Tove Kjellmark. Licens: CC BY-NC-ND.

i torso, armar, ben och huvud. Ursprungligen visade den på skulptörens skicklighet (jämför med förantik skulptur) och kom också att innebära större detaljrikedom vad gäller musklers anspänning och avslappning. Rodins tre upprepade gestalter som jag nämnt ovan står i kontrapost, även om dessa figurer också lutar sig framåt och vrider sina överkroppar. Ett annat konsthistoriskt exempel är Michelangelos *David* (bild 6:4).²⁴ Klassisk skulptur kännetecknas ofta av variationer/*parole* av kontrapost.

Inside står också i en sorts kontrapost, men till skillnad från *David* framstår Kjellmarks gestalt som vacklande och obalanserad. Ryggen svankar, axlarna har dragits bakåt och trots att den har ett flertal fötter är det som om den inte hinner med sig själv – och därför inte tycks kunna hålla ihop sig själv. Som om kroppens framsida har rusat ifrån baksidan och därför splittrat kroppen inifrån. Samtidigt vet vi att Michelangelos uppfattning var att kroppen var själens fångelse. Detta vet vi genom allt det som skrivits om verket och dess upphovsman. *David* kan därför tolkas som om det yttre lugnet, gestaltat i form av



Bild 6:6. Tove Kjellmark, *Inside*, 2017. Copyright: Tove Kjellmark. Licens: CC BY-NC-ND.

en välbalanserad kontrapost, befinner sig i konflikt med de spända ögonbrynen – och blickens hårdhet – och kan som ikoniska tecken förstås som ett tecken på ett inre mentalt tryck. Kanske inverkar här också de överdimensionerade fötterna till att förmedla marmorkroppens massiva tyngd, och de påtagligt strama ådrorna längs halsen och nacken till att förmedla den inre anspänningen? Det historiska perspektivet ger oss källor att utforska, medan det samtida verket tolkas i samma tid som det tillkommit. Till detta kommer att *David* är en mytologisk gestalt där de litterära referenserna har stor betydelse för hur vi tolkar skulpturen. Detta gäller det narrativa innehållet, vilket *Inside* saknar.

För att upprätta en otvetydigt betydelsebärande relation till skulptur som *langue* är det nödvändigt att placera ett konstverk/*parole* i ett diakront perspektiv för att komma åt centrala förändringar i detta inom-mediala betydelsesystem. Det är genom de diakront spårbara förändringarna som vi kan förstå *Inside* inte som en misslyckad, eller trasig, skulptur utan som en som bryter med en uppsättning historiska krav och förväntningar: mimesis, den ideala kroppen, kroppen som en (okränkbar) helhet. Återverkningen sker genom att de historiska verkens kanoniska status så som delar av en ”repertoar av förebildliga verk” är aktiva inom skulpturens betydelsesystem.²⁵

Den (historiskt) ideala imitationen av en antropomorf gestalt där varje del framstår som tydliga, begripliga tecken (en hand, ett finger, en hårlock) och som sker i ett flöde utan pauser eller hela avbrott inaktualiseras i relation till Kjellmarks verk. Rodins gående man, *L'Homme qui marche*, utgår från två olika modeller: överkroppen kommer från en skulpturstudie, benen från en annan. Trots att verket inte har några tydliga skarvar, skapar detta sammanfogande en subtil skevhet hos gestalten. Sonesson talar om riktade akter av aggressioner i relation till konstnärer som på olika sätt har skapat parafraaser, eller till och med bokstavligen åsamkat verk förändringar i form av skador, i ett försök att göra upp med ett verks "sinnebildskaraktär".²⁶ För Rodin handlade det om att göra upp med hur den idealiserade människan gestaltades. Skevheten blir till en metod för gestaltning – likaså skildringen av en stympad kropp. Här är just avsaknaden av huvud och armar betydelsebärande. En annan är de spår från den modellerade förlagan som skulpturens yta bär på och som vi kan tolka som samtidigt och samverkande ikoniska och indexikala tecken. Den "knöliga" ytan är ett indexikalt tecken som refererar direkt till modellerandet av förlagan och samtidigt fungerar den som ikoniskt tecken för en skadad hud. Rodins verk må vara mimetiskt tydlig men är likt *Inside* samtidigt i konflikt med idén om kroppen som en ideal helhet. Kontraposten är det som förbinder dessa verk med skulpturens *langue* och det specifika verket kan därmed betyda något – förmedla ett innehåll – via de betydelsebärande elementen som dess *parole*.

Strukturen som håller ihop *Inside* utgörs av Hoffmaninstrument som används inom medicinsk ortopedi. Dessa består av metall som antingen kan opereras in i en kropp, i form av skruvar och stänger, eller de kan fästas som yttre stöd vid läkningsprocessen av en benfraktur. Den kanske viktigaste betydelsebärande aspekten i detta sammanhang är att instrumenten är tillverkade för att stödja en på ett eller annat sätt skadad – för att inte säga trasig – kropp. I *Inside* fungerar de som en ställning där jesmonitedelarna hängts upp och skruvats fast: som den



Bild 6:7–8. Detalj av *Inside*. Licens: CC BY-NC-ND.

stabiliserande inre strukturen som gör så att gestalten kan presenteras som en vertikalt stående figur. Detta i sig – själva verticaliteten – är ytterligare exempel på de båda teckentyperna index och ikon. Riktningen, ståendet upprätt, är den allra vanligaste posen för skulpturalt avbildande av människor. Ståendet kan sedan uttryckas via till exempel kontrapost – såväl en stadig som en vacklande. Om riktning här är ett indexikalt tecken så är hållningen snarare av ikonisk teckentyp vad gäller *Inside*.

Utifrån historiskt etablerade betydelsebärande element kan vi – om vi anlägger ett diakront perspektiv – peka ut skulpturala element som inte bara betydelsebärande tecken *per se*, utan också undersöka hur de blir meningsfulla över tid: till exempel hur mindre förändringar och subtila visuella detaljer påverkar vad och hur vi alls uppfattar något som mimetiskt igenkännbart (eller inte). Genom den mängd skulpturer som mimetiskt och därmed ikoniskt gestaltar människor (och mytologiska figurer) kan vi förstå *Inside* som ett enskilt uttryck, *parole*, i relation till dess *langue*. Skulptur som ett betydelsesystem i termer av visuellt språk och som en specifik konstform vidmakthåller konventionella ikoniska tecken samtidigt som det finns en indexikal relation mellan föreställande antropomorft skildrande skulpturer. Det är detta som är den primära grunden för att tala om skulptur som ett semiotiskt system där teckenbegrepp och -betydelser är direkt

förankrade i den tredimensionella aspekten: det vill säga i verkets materiella och därmed visuella egenskaper. Det diakrona perspektivet ger en sorts beständighet och därmed pålitlighet vad gäller visuella bildtecken, medan det synkrona tolkningsperspektivet – förutsatt att vi samtidigt förhåller oss till båda – uppmärksammar oss på betydelser åstadkomna av visuella förskjutningar. Vår förståelse och tolkning av *Inside* grundas således dels i denna diakrona igenkänning av ikoner, dels betonas själva det figurativa som avbildning genom den splittrade kompositionen av kroppslignande delar och pekar indexikalt på den synkrona förskjutningen. På så sätt kan man säga att *Inside* också lär oss att urskilja olika teckentyper och hur de visuellt omformulerats över tid utan att helt avsäga sig den efterliknande funktionen.

Slutnoter

1. Om videokonst se Malin Hedlin Hayden, *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*, Farnham, Ashgate, 2015; om minimalistisk skulptur se Malin Hedlin Hayden, *Out of Minimalism: The Referential Cube: Contextualising Sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread*, diss., Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, Acta Universitatis Figura Nova, nr 29, Uppsala, 2003.
2. Göran Sonesson, *Bildbetydelser: Inledning till bildsemiotik som vetenskap*, Lund, Studenlitteratur, 1992, s. 165.
3. Det reella syftar alltså här på det formbara materialet som t.ex. en lerskulptur är gjord av. Ett exempel på den förvirring som kan uppstå är när man t.ex. talar om en bilds *plastiska* skikt som avser en bilds elementära egenskaper; det handlar således om två olika saker att prata om det plastiska i termer av skikt respektive ett formbart material.
4. T.ex. berör Sonesson skulpturer mycket kortfattat, se Sonesson, s. 299–305 samt t.ex. s. 115 apropå material och avsikt karaktär. Kjellmark har senare gjort ett videoverk där insidan av *Inside* skildras: *Inside video installation*, 2018, se <https://www.tovekjellmark.com/inside-video-installation-2018> (besökt 2022-02-24).
5. Hedlin Hayden, *Out of Minimalism*, s. 5–6. I hög grad utgår jag här från denna publikation. Det gäller såväl de diskussioner jag

förde där utifrån dessa två begrepp, men också kring skulptur som materiell representation, plats och avtryck.

6. Se vidare Hedlin Hayden, *Out of Minimalism*.

7. Sonesson, s. 115. Kursiv i original.

8. För en kort översikt om mimesis, se t.ex. Moshe Barasch, *Theories of Art 1: From Plato to Winckelmann*, New York, Routledge, 2000 (1985), s. 28 ff. Mimesis ska dock förstås som uttryck för en (konstnärlig) *tolkning* av den verklighet som åsyftas så som avbildad. Om mimesis i relation till reproducerbara samt digitala tekniker se Sebastian Althoff et al. (red.), *Re-/Dissolving Mimesis*, Leiden, Brill, 2020.

9. I inledningen till *Re-/Dissolving Mimesis* skriver redaktörerna att hur framgångsrikt det mimetiska är grundas i den otvetydiga likheten mellan det representerande och det representerade, Althoff et al., s. 16.

10. Hedlin Hayden, *Out of Minimalism*.

11. Detta innebär att skulpturer betyder i relation till andra skulpturer dels hur/varför/när/var det betyder *som* skulptur (vilket inte är samma sak som att betyda som litterärt, d.v.s. berättande innehåll). Malin Hedlin Hayden, *Out of Minimalism*, s. 6.

12. Om Jan Mukařovskýs teorier kring estetiska normer, värden och dominanta tecken, se Sonesson, kap. 2:3, s. 100–115, och särskilt s. 108 ff.

13. Constantin Brancusis olika versioner av *Fågel i rymd*, producerade under 1920-talet, tangerar det abstrakta, men via titeln framträder det figurativa. Detta gäller t.ex. också Barbara Hepworths *Large and Small Form*, 1934, som visuellt framstår som vacklande mellan rent abstrakta former och figurativa antydningar.

14. Se t.ex. Sonesson, s. 126 f.

15. Ferdinand de Saussure, *Kurs i allmän lingvistik (Cours de linguistique générale)*, 1916), övers. Anders Löfqvist, Lund, Arkiv förlag, 2015.

16. Denna relativt nya teknik för att producera objekt har funnits sedan 1990-talet. 3D-skrivare är maskiner som framställer fysiska objekt från datafiler. De tredimensionella utskriften skapas via en additiv process som lodrätt härdar föremålet i konturer lager för lager (äldre modeller fungerade istället som att de s.a.s. täljde fram formen ur ett stycke fast material). Också denna tillverkningsprocess, beroende på material, kan användas för att t.ex. ta fram individuellt anpassade ortopediska proteser eller hjälpmedel.

17. Samtal med Tove Kjellmark. Vi har under många års tid återkommande talat om detta i relation till hennes konstnärskap. Om Kjellmarks arbeten se vidare hemsidan <https://www.tovekjellmark.com/> (hämtat 2022-02-24).
18. Se Hedlin Hayden, *Out of Minimalism*, s. 90 ff. Sonesson skriver om detta fenomenologiska förhållande: ”Varseblivningskunskap är bara sannolik kunskap. Varje varseblivningsakt fattar bara delvis sitt föremål, men i akten ligger inneslutet ett föregripande av alla andra möjliga uppfattningar av föremålet”, s. 113. Kursiv i original.
19. British Museum, hemsida, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-43 (hämtat 2022-02-22).
20. Musée Rodin, hemsida, <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/gates-hell> (hämtat 2022-02-22).
21. Hedlin Hayden, *Out of Minimalism*, s. 112 samt s. 213–217.
22. Se Sonesson, s. 113. Om skillnaden diakront respektive synkront perspektiv på tolkningen se s. 115.
23. Några kopior har fått ett felaktigt placerat huvud. Huvudet ska i originalet vara vridet så att gestaltens ”blick” vänds mot diskusen.
24. Wikimedia Commons, hemsida, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Michelangelo%27s_David#/media/File:'David'_by_Michelangelo_FI_Acca_JBU_009.jpg (hämtat 2022-02-22).
25. Sonesson, s. 114.
26. Sonesson, s. 114 ff.

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 spacialt (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 digitalt 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 typlikheter 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 Daguerrres *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 vyer 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 fotograflitteraturen 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 fotografins 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

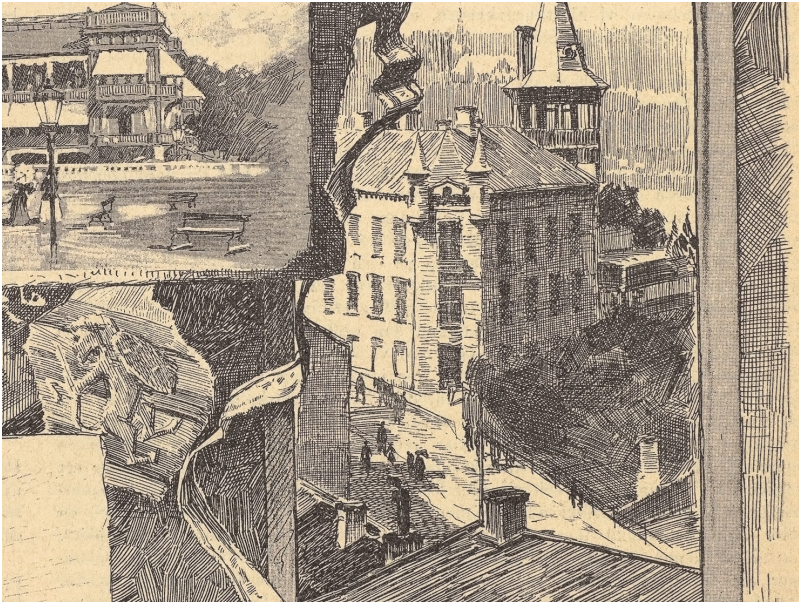


Bild 7:2. Detalj av *Vyer och skisser från Göteborg*. Licens: CC BY-NC-ND.

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 pekats 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. Något 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 parenteserna 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 parenteserna 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* bildytan, 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 bildytan 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 bildytan ikonisk funktion och utgör en del av bildvärlden. Inskriptionerna på bildytan 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.

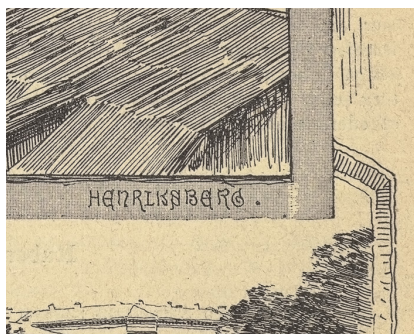


Bild 7:3. Detalj av *Vyer och skisser från Göteborg*. Licens: CC BY-NC-ND.

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 Löfvist, 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).

Litteraturförteckning

Semiotisk litteratur

- Barthes, Roland, *Bildens retorik*, övers. Kurt Aspelin, Stockholm, Bokförlaget Faethon, 2016 (1964).
- Barthes, Roland, "Bildens retorik", övers. Kurt Aspelin, *Tecken och tydning: Till konsternas semiotik*, red. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg, Stockholm, PAN, 1976.
- Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, övers. Annette Lavers & Colin Smith, New York, Hill & Wang, 1967 (1964).
- Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, övers. Stephen Heath, London, Fontana Press, 1977.
- Barthes, Roland, "The Death of the Author" (1967), *Image, Music, Text*, övers. Stephen Heath, London, Fontana Press, 1977.
- Benveniste, Émile, *Problems in General Linguistics* (1966), övers. Mary Elizabeth Meek, Coral Gables, University of Miami Press, 1971.
- Bouissac, Paul (red.), *Encyclopedia of Semiotics*, New York, Oxford University Press, 1998.
- Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics*, London/New York, Routledge, 2017 (2002).
- Cobley, Paul (red.), *The Routledge Companion to Semiotics*, London, New York, Routledge, 2010.
- Crow, David, *Visible Signs: Introduction to Semiotics in the Visual Arts*, London, Bloomsbury, 2016 (1988).
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975.

- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London/New York, Routledge, 2001 (1981).
- Deely, John, "Semiotics 'Today': The Twentieth-Century Founding and Twenty-First-Century Prospects", *International Handbook of Semiotics*, red. Peter Pericles Trifonas, Dordrecht, Springer, 2015.
- Eco, Umberto, "A Componential Analysis of the Architectural Sign /Column/", *Semiotica*, vol. 5, nr 2, 1972.
- Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976.
- Eco, Umberto, *Den frånvarande strukturen: Introduktion till den semiotiska forskningen*, övers. Estrid Tenggren, Staffanstop, Bo Cavefors Bokförlag, 1971.
- Eco, Umberto, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1986 (1984).
- Eco, Umberto, *The Open Work*, övers. Anna Cancogni, Cambridge, Harvard University Press, 1989 (1962).
- Édeline, Francis & Jean-Marie Klinkenberg, "The Appropriation of the Work of Art as a Semiotic Act", *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art: What are Artworks and How Do We Experience Them?* red. Peer F. Bundgaard & Frederik Stjernfelt, Springer Open, 2015.
- Floch, Jean-Marie, "Plastisk semiotik och reklamspråk: Analys av en annons i kampanjen för att lansera cigarettmärket News", 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).
- Giovannelli, Alessandro, "Goodman's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. Edward N. Zalta, senast uppdaterad 2017, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/goodman-aesthetics/>.

- Goodman, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett, 1976.
- Groupe μ , "Iconism", *Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992–93*, red. Thomas A. Sebeok & Jean Umiker-Sebeok, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1995.
- Groupe μ , "Toward a General Rhetoric of Visual Statements: Interaction between Plastic and Iconic Signs", *Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992–93*, red. Thomas A. Sebeok & Jean Umiker-Sebeok, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1995.
- Groupe μ , *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.
- Innis, Robert E. (red.), *Semiotics: An Introductory Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- Jakobson, Roman, "Linguistics and Poetics" (1960), *Language in Literature*, red. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, Cambridge, London, Harvard University Press, 1987.
- Jakobson, Roman, "Parts and Wholes in Language" (1963), *On Language*, red. Linda R. Waugh & Monique Monville-Burston, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- Jappy, Tony, *Introduction to Peircean Visual Semiotics*, London, Bloomsbury, 2013.
- Johansen, Jørgen Dines & Svend Erik Larsen, *Signs in Use: An Introduction to Semiotics*, övers. Dinda L. Gorlée & John Irons, London, Routledge, 2002 (1994).
- Kjørup, Søren, *Semiotik*, övers. Sven-Erik Torhell, Lund, Studentlitteratur, 2004.
- Klinkenberg, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 (1996).
- Krampen, Martin, "Code", *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, red. Thomas A. Sebeok & Marcel Danesi, Berlin, De Gruyter Mouton, 2010.

- Nöth, Winfried, "Metareference from a Semiotic Perspective", *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, red. Werner Wolf, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- Nöth, Winfried, "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.
- Nöth, Winfried, *Handbook of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1990 (1985).
- Peirce, Charles Sanders, "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", *Semiotics: An Introductory Anthology*, red. Robert E. Innis, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- Peirce, Charles Sanders, *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.
- Peirce, Charles Sanders, "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.
- Petitot, Jean, "Non-Generic Viewpoints as a Method of Composition in Renaissance Paintings", *Cognitive Semiotics*, nr 5, 2009.
- Saussure, Ferdinand de, *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).
- Saussure, Ferdinand de, *Kurs i allmän lingvistik*, övers. Anders Löfqvist, förord Göran Sonesson, Lund, Arkiv förlag, 2015 (1970, 1916).
- Saussure, Ferdinand de, "The Linguistic Sign", *Semiotics: An Introductory Anthology*, red. Robert E. Innis, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

- Sebeok, Thomas A. & Marcel Danesi (red.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Berlin, De Gruyter, 2010.
- Sjölin, Jan-Gunnar (red.), "Inledning", *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, Lund, Studentlitteratur, 1998 (1993).
- Sonesson, Göran, *Bildbetydelser: Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Lund, Studentlitteratur, 1992.
- Sonesson, Göran, "Bildens yta och djup – Grunder för en bildsemiotik", *Signs: International Journal of Semiotics*, vol. 4, 2010.
- Sonesson, Göran, "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.
- Sonesson, Göran, *Pictorial Concepts: Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World*, Lund, Lund University Press, 1989.
- Sonesson, Göran, "Pictorial Semiotics", *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, red. Thomas A. Sebeok & Marcel Danesi, Berlin, De Gruyter, 2010.
- Sonesson, Göran, "The Cognitive Semiotics of the Picture Sign", *Visual Communication*, red. David Machin, Berlin, De Gruyter Mouton, 2014.
- Sonesson, Göran, "The Mind in the Picture and the Picture in the Mind: A Phenomenological Approach to Cognitive Semiotics", *Lexia: Rivista di semiotica*, nr 07/08, 2011.
- Sonesson, Göran, "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.

Trifonas, Peter Pericles (red.), *International Handbook of Semiotics*, Dordrecht, Springer, 2015.

Van Leeuwen, Theo, *Introducing Social Semiotics*, London, New York, Routledge, 2005.

Övrig litteratur

Abrams, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1971 (1953).

Alhoy, Maurice, *Physiologie de la Lorette*, Paris, Lavigne, 1841.

Althoff, Sebastian, Elisa Linseisen, Maja-Lisa Müller & Franziska Winter (red.), *Re-/Dissolving Mimesis*, Leiden, Brill, 2020.

Armstrong, Carol, *Odd Man Out, Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Los Angeles, The Getty Research Institute, Text and Documents, 2003 (1991).

Austin, John L., *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, red. J. O. Urmson & Marina Sbisa, Oxford, Oxford University Press, 1975.

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

Bal, Mieke, *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Barasch, Moshe, *Theories of Art 1: From Plato to Winckelmann*, New York, Routledge, 2000 (1985).

Barker, Emma, "The Arcadian Shepherds: A Painting by Poussin", *Academies, Museums and Canons of Art*, red. Gill Perry & Colin Cunningham, New Haven/London, Yale University Press, 1999.

Barthes, Roland, *The Fashion System*, övers. Matthew Ward & Richard Howard, Berkeley, University of California Press, 1990 (1983).

- Bateman, John A., *Text and Image: A Critical Introduction to the Visual/Verbal Divide*, London/New York, Routledge, 2014.
- Bateman, John, Janina Wildfeuer & Tuomo Hiippala (red.), *Multimodality: Foundations, Research and Analysis: A Problem-Oriented Introduction*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2017.
- Bätschmann, Oskar, *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting*, London, Reaktion Books, 1990.
- Baudelaire, Charles, "The Painter of Modern Life" (1863), *The Painter of Modern Life and Other Essays*, övers. Jonathan Mayne, New York, Da Capo Press, 1986 (1964).
- Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, övers. Paul Foss et al., New York, Semiotext(e), 1983 (1981).
- Bender, John & Michael Marrinan, *The Culture of Diagram*, Stanford, Stanford University Press, 2010.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- Bryson, Norman, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Cheang, Sarah, "To the Ends of the World: Fashion and Ethnicity in the Vogue Fashion Shoot", *Fashion Media: Past and Present*, red. Djurdja Bartlett, Shaun Cole & Agnès Rocamora, London, Bloomsbury, 2013.
- Clark, T. J., *The Sight of Death: An Experiment in Artwriting*, New Haven/London, Yale University Press, 2006.
- Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- Cropper, Elizabeth & Charles Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and Love in Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

- Damisch, Hubert, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, övers. Janet Lloyd, Stanford, Stanford University Press, 2002 (1972).
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, övers. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997 (1967).
- Duan, Lian, *Semiotics for Art History: Reinterpreting the Development of Chinese Landscape Painting*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- Duchamp, Marcel, "The Creative Act" (1958), *The New Art: A Critical Anthology*, red. Gregory Battcock, New York, E. P. Dutton & Co., 1966.
- Dvořák, Max, "Idealismus und naturalismus in der gotische Skulptur und Malerei", *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur ablängdischen Kunstentwicklung*, München, R. Piper & Co. Verlag, 1924.
- Edwards, Clive, "Through, Lapped or Blind: The Dovetail Joint in Furniture History", paper från *10th International Symposium for Wood and Furniture Conservation: Reproduction and Reconstruction in Furniture Conservation*, Amsterdam, nov. 2010. Publicerad online 2012: https://repository.lboro.ac.uk/articles/Through_lapped_or_blind_the_dovetail_joint_in_furniture_history/9332213.
- Edwards, Clive, *Twentieth-Century Furniture: Materials, Manufacture and Markets*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1994.
- Edwards, Clive, *Victorian Furniture: Technology and Design*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1993.
- Elkins, James, *On Pictures and the Words that Fail Them*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Ellerström, Lars, Olga Fisher & Christina Ljungberg (red.), *Iconic Investigations*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2013.

- Elleström, Lars (red.), *Beyond Media Borders: Intermedial Relations among Multimodal Media*, 2 vol., Cham, Springer International Publishing, 2021.
- Elleström, Lars, "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations", *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
- Fine Woodworking*, nr 253, March/April, 2016.
- Fox Talbot, William Henry, *The Pencil of Nature*, London, Longman, Brown, Green & Longmans, 1844.
- Frampton, Kenneth, "The Untimely Timeliness of Swedish Modernism", *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, red. Lucy Creagh et al., New York, Museum of Modern Art, 2008.
- Furniture & Cabinetmaking*, nr 250, November, 2016.
- Gaffney, Brendan Bernhardt, *James Krenov: Leave Fingerprints*, Covington, Lost Art Press, 2020.
- Ginzburg, Carlo, "Ledtrådar: Det teckentydande paradigmets rötter", *Ledtrådar: Essäer om konst, förbjuden kunskap och dold historia*, övers. Göran Fredriksson & Ingvar Lindblom, Stockholm, Häften för kritiska studier, 1989.
- Gitelman, Lisa & Geoffrey B. Pingree (red.), *New Media, 1740–1915*, Cambridge, MIT Press, 2003.
- Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Phaidon Press, 2002 (1959).
- Hall, Marcia, *The Power of Color: Five Centuries of European Painting*, New Haven/London, Yale University Press, 2019.
- Hamerton, Philip Gilbert, *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.

- Hayden, Hans, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm, Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2006.
- Hayden, Hans, *Modernism as Institution: On the Establishment of an Aesthetic and Historiographic Paradigm*, övers. Frank Perry, Stockholm, Stockholm University Press, 2018 (2006).
- Hayden, Malin Hedlin, *Out of Minimalism: The Referential Cube: Contextualising Sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread*, diss., Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, Acta Universitatis Figura Nova, nr 29, Uppsala, 2003.
- Hayden, Malin Hedlin, *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*, Farnham, Ashgate, 2015.
- Herzogenrath, Bernd (red.), *Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries*, Hanover, Dartmouth College Press, 2012.
- Ivins, William M. Jr., *Prints and Visual Communication*, Cambridge, MIT Press, 1969 (1953).
- Jobling, Paul, *Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography since 1980*, Oxford/New York, Berg, 1999.
- Jobling, Paul, "Roland Barthes: Semiology and the Rhetorical Codes of Fashion", *Thinking through Fashion: A Guide to Key Theorists*, red. Agnès Rocamora & Anneke Smelik, London/New York, I.B. Tauris, 2016.
- Johansson, Christer, *Mimetiskt syskonskap: En representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa-fiktionsfilm*, diss. Stockholms univ., 2008.
- Jülich, Solveig, Patrik Lundell & Pelle Snickars (red.), *Mediernas kulturhistoria*, Stockholm, Statens ljud och bildarkiv, 2008.
- Key, Ellen, *Skönhet för alla: Fyra uppsatser*, Stockholm: Studentföreningens Verdandis skrifter, 1899.

- Klein, Jerome, "An Analysis of Poussin's 'Et in Arcadia Ego'", *The Art Bulletin*, vol. XIX, nr 2, 1937.
- Klein, Joshua A., "An Unjustified Mystique: Period Dovetails Up-Close", *Mortise & Tenon Magazine*, nr 2, 2016.
- Knutsson, Johan, *Hantverkarens val: Material, teknik och form genom möbellhistorien*, Stockholm, Nordiska museets förlag, 2019.
- Kollnitz, Andrea, "For Our Own Time: Negotiating Tradition, Modernity and the Avant-Garde at the Stockholm Exhibition 1930", *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925–1950*, red. Benedict Hjartarson et al., Leiden, Boston, Brill Rodopi, 2019.
- Krämer, Felix, "'Mon tableau de genre': Degas's 'Le Viol' and Gavarni's 'Lorette'", *The Burlington Magazine*, vol. 149, nr 1250, May 2007.
- Krämer, Sybille & Christina Ljungberg (red.), *Thinking with Diagrams: The Semiotic Basis of Human Cognition*, Berlin, De Gruyter, 2016.
- Krenov, James, *The Fine Art of Cabinetmaking*, Fresno, Linden Publishing Inc., 1992 (1977).
- Lauster, Martina, *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and its Physiologies 1830–50*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- Lemoisne, Paul-André, *L'art de notre temps: Degas*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1912.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi*, övers. och efterskrift Sven-Olov Wallenstein, Göteborg, Daidalos, 2011.
- Levi-Strauss, Claude, "Looking at Poussin", *Look, Listen, Read*, övers. Brian C. Singer, New York, Harper Collins, 1997.

- Lewis, Robyn, "Nice Film – If You Can Get It", *The Guardian*, publicerat 2002-01-17, <https://www.theguardian.com/culture/2002/jan/17/artsfeatures.davidlynch>.
- Lichtenstein, Jacqueline, "Up Close, From Afar: The Subject's Distance from Representation", *Qui Parle*, vol. 4, nr 1, 1990.
- Lindberg, Anna Lena (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm, Norstedt, 1995.
- Linde, Ulf, "Svar på akademital" (1961), Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten, red. Hans Hedberg, Stockholm, Albert Bonniers Bokförlag, 1963.
- Ljungström, Lars, red., *Georg Haupt: Gustav III:s hovschatullmakare*, Stockholm, Atlantis, 2006.
- Lucas, Alfred, *Ancient Egyptian Materials and Industries*, 4:e utgåvan reviderad av J. R. Harris, London, Edward Arnold Publishers, 1962.
- Lynge-Jorlén, Ane, *Niche Fashion Magazines: Changing the Face of Fashion*, London, I. B. Tauris, 2015.
- Mankell, Bia, *Bild och materialitet: Om föreställningar, synsätt, material och uttryck i måleri, teckning och fotografi*, Lund, Studentlitteratur, 2013.
- Marin, Louis, "Towards a Theory of the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds", *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, red. Susan R. Suleiman & Inge Crosman, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Marin, Louis, *On Representation*, övers. Catherine Porter, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- Marin, Louis, *Sublime Poussin*, övers. Catherine Porter, Stanford, Stanford University Press, 1999 (1995).
- Marin, Louis, *To Destroy Painting*, övers. Mette Hjort, Chicago/London, University of Chicago Press, 1995 (1977).

- Marrinan, Michael, "On the 'Thing-ness' of Diagrams", *Thinking with Diagrams: The Semiotic Basis of Human Cognition*, red. Sybille Krämer & Christina Ljungberg, Berlin, De Gruyter, 2016.
- Metropolitan Museum of Art, *Degas*, New York, 1988.
- Mitchell, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- Mitchell, W. J. T., "There Are No Visual Media" (2005), *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
- Mitchell, W. J. T., *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, Chicago University Press, 2005.
- Moxon, Joseph, *The Mechanick Exercisses: Or, The Doctrine of Handy-Works*, London, 1703.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, nr 3, Autumn 1975.
- Nicolas Poussin: *Lettres et propos sur l'art*, red. Anthony Blunt, Paris, Hermann, 1994.
- Nochlin, Linda, *Realism*, Harmondsworth/New York, Penguin Books, 1976 (1971).
- Nordenstam, Tore, "Ett pragmatiskt perspektiv på datautvecklingen", *Datautvecklingens filosofi: Tyst kunskap och ny teknik*, red. Bo Göranson, Stockholm, Carlsson & Jönsson Bokförlag, 1984.
- Ny Illustrerad tidning*, 1865–1900.
- Olson, Todd, "Painting for the French: Poussin, the Fronde and the Politics of Difficulty", *Commemorating Poussin: Reception and Interpretation of the Artist*, red. Katie Scott & Genevieve Warwick, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Panofsky, Erwin, "Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegaic Tradition", *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, Doubleday, 1955.

- Panofsky, Erwin, "Introduction: The History of Art as a Humanistic Discipline" (1955), *Meaning in the Visual Arts*, Hammondswoth, Penguin Books, 1993.
- Paulsson, Gregor, *Vackrare vardagsvara*, Stockholm, 1919.
- Pekovich, Mike, *The Why & How of Woodworking*, Newtown, Taunton Press, 2018.
- Perthuis, Karen de, "Beyond Perfection: The Fashion Model in the Age of Digital Manipulation", *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*, red. Eugénie Shinkle, London/New York, I. B. Tauris, 2010.
- Perthuis, Karen de, "The Utopian 'No-Place' of the Fashion Photograph", *Fashion, Performance and Performativity: The Complex Spaces of Fashion*, red. Andrea Kollnitz & Marco Pecorari, London, Bloomsbury, 2021.
- Petersson, Sonya, Christer Johansson, Magdalena Holdar & Sara Callahan (red.), *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*, Stockholm, Stockholm University Press, 2018.
- Pollock, Griselda, "Modernity and the Spaces of Femininity", *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 1989 (1988).
- Pye, David, *The Nature and Art of Workmanship*, New York/London, Bloomsbury, 2015 (1968).
- Rajewsky, Irina O., "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality", *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström, Basingstoke, Palgrave Macmillian, 2010.
- Rees, Jane (red.), *The Tool Chest of Benjamin Seaton 1797*, 2:a uppl., Wakefield, The Tools and Trades History Society, 2012.

- Reff, Theodore, *Degas: The Artist's Mind*, London, Thames & Hudson, 1976.
- Rhodes, Kate, "The Elegance of the Everyday: Nobodies in Contemporary Fashion Photography", *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*, red. Eugénie Shinkle, London/New York, I. B. Tauris, 2010.
- Rippl, Gabriele (red.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2015.
- Roubo, André, *L'Art du Menuisier*, 4 vol., Paris, Académie des Sciences, 1769–1775.
- Ruskin, John, *The Works of John Ruskin*, vol. XIX, red. E.T. Cook & Alexander Wedderburn, London, Georg Allen, 1905.
- Schapiro, Meyer, *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Haag, De Gruyter Mouton, 1973.
- Shinkle, Eugénie (red.), *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*, London/New York, I. B. Tauris, 2010.
- Sidlauskas, Susan, "The Problem of Edgar Degas's Interior", *The Art Bulletin*, vol. 75, nr 4, December 1993.
- Sill, Bärbel, "Stardom and Fashion: On the Representation of Female Movie Stars and their Fashion (Able) Image in Magazines and Advertising Campaigns", *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*, red. Eugénie Shinkle, London/New York, I. B. Tauris, 2010.
- Silverman, Kaja, *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford University Press, 1983.
- Silvermann, Kaja, *The Miracle of Analogy or the History of Photography, Part 1*, Stanford, Stanford University Press, 2015.

- Sontag, Susan, "The Avedon Eye", *British Vogue*, dec. 1978.
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, vol. 1, London, 1760.
- Stern, Radu, *Against Fashion: Clothing as Art*, Cambridge, MIT Press, 2003 (1992).
- Szanto, Mickaël, *Le dessin ou la couleur? Une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV*, Genève, Librairie Droz, 2008.
- The Joiner and Cabinet Maker*, med kommentarer av Joel Moskowitz & Christopher Schwartz, Fort Mitchell, Lost Art Press, 2009 (1839).
- Uhlirova, Marketa, "The Fashion Film Effect", *Fashion Media: Past and Present*, red. Djurdja Bartlett, Shaun Cole & Agnès Rocamora, London, Bloomsbury, 2013.
- West, Shearer, *Portraiture*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Wolff, Janet, "The Invisible Flaneuse: Woman and the Literature of Modernity", *Theory, Culture and Society*, vol. 2, nr 3, 1985.
- Wolf, Werner, "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.
- Wolf, Werner, "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.
- Wollheim, Richard, *Art and its Objects: With Six Supplementary Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015 (1980).
- Wood, Christopher, *Victorian Painting*, London, Bulfinch Press, 1999.

Zola, Émile, *Den experimentella romanen*, övers. Henrik Killander, Uppsala, Institutionen för estetik, 1993 (1880).

Zola, Émile, *Thérèse Raquin*, övers. Ann Bouleau, Stockholm, Norstedts, 2015 (1867).

Webbsidor

British Museum, hemsida, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-43.

Contributor Magazine, hemsida, <https://contributormagazine.com/profile/>.

Finsnickaren Frank Klausz gör en sinkning på 3 minuter, video på Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=YFqY73lelq8>.

Musée Rodin, hemsida, <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/gates-hell>.

Tove Kjellmark, hemsida, <https://www.tovekjellmark.com/>.

Wikimedia Commons, hemsida, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Michelangelo%27s_David#/media/File:'David'_by_Michelangelo_FI_Acca_JBU_009.jpg.

Författarpresentationer

Hans Hayden är professor i konstvetenskap vid Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. Hans forskning och undervisning har främst fokuserat tre områden: konstvetenskapens historiografi, bildtolkningens teori och historia, samt modernismens teori och visuella kultur. Dessa tre områden fogas samman i hans studie om modernismen, som har översatts till engelska med titeln *Modernism as Institution: On the Establishment of an Aesthetic and Historiographic Paradigm* (2018). Han var också redaktör för *Kontextualisering: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 2* (2019).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0487-0666>

Malin Hedlin Hayden är professor i konstvetenskap vid Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. Hennes forskning och undervisning är inriktad på modern och samtida konst, historiografi och utställningspraktiker – ofta med ett begreppsteoretiskt perspektiv. Bland hennes publikationer finns de båda monograferna *Out of Minimalism: The referential Cube: Contextualising Sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread* (2003) och *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations* (2015). Som medredaktör och -författare har hon bland annat publicerat *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 1* (2017) och *Feminisms Is still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices* (2010). Hedlin Hayden är redaktör för serien *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3217-0699>

Andrea Kollnitz är docent i konstvetenskap på Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. Efter avhandlingen *Konstens nationella identitet: Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934* (2008) har hon forskat om teman som konst och nationalism, det nordiska avantgardet ur transnationella perspektiv, den avantgardistiska konstnärsrollen, konstnärers självscensättning, kopplingar mellan mode och konst under modernismen, modekarikatyr och modedefotografi. Hon är medredaktör för *Fashion and Modernism* (2018), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries, vol 2: 1925–1950* (2019), den kommande antologin *Fashion, Performance & Performativity* (2021) och forskar nu om surrealismen i Sverige samt konstnären Leonor Finis självscensättningar.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6575-2970>

Sonya Petersson är lektor i konstvetenskap och visuella studier samt forskningssekreterare vid Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. Hennes forskningsintressen inkluderar den estetiska teorins historiografi, intermediala studier med fokus på 1800-talets illustrerade press och den grafiska bildens manuella, fotomekaniska och digitala mediehistoria från 1400-talet till i dag. Efter avhandlingen *Konst i omlopp: Mening, medier och marknad i Stockholm under 1700-talets senare hälft* (2014) har hon varit medredaktör och -författare till *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection* (2018) och *Digital Human Sciences: New Objects – New Approaches* (2021).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1335-1080>

Ludwig Qvarnström är lektor i konsthistoria och visuella studier vid Lunds universitet. Han disputerade vid Uppsala universitet med avhandlingen *Vigselrummet i Stockholms rådhus och det tidiga 1900-talets monumentalmåleri* (2010). Hans forskning och undervisning har sedan dess främst fokuserat på offentlig konst, konstvetenskapens

historiografi och antisemitism. På senare tid har hans forskning även inkluderat frågor kring möbelhantverk, handarbete och tecknandet som pedagogisk metod.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4393-8923>

Roussina Roussinova är lektor i konstvetenskap vid Uppsala universitet och disputerade på avhandlingen *The Art of Pleasing the Eye: Portraits by Nicolas de Largillierre and Spectatorship with Taste for Colour in Early Eighteenth-Century France* (2016). Roussinovas forskning är främst inriktad mot frågor kring meningsproduktion, måleriets performativa och materiella aspekter och relationen mellan konstteori, konstnärliga- och betraktarpraktiker under 1600- och 1700-talen.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9124-4072>

Inom konstvetenskap används ofta semiotik. Framförallt är det vissa teckenbegrepp som återkommer när vi tolkar olika föremål och företeelser. Ibland kan dock dessa begrepp förefalla så normaliserade att vi hastar förbi vad de egentligen gör och innebär. Vad innebär det att till exempel tala om en bild som ikonisk? Eller bildelement i termer av symboler?

I den här boken, den tredje volymen i serien *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*, demonstrerar vi exempel på hur semiotisk teori kan användas. Genom konkreta tolkningssituationer visar vi hur olika teckenbegrepp aktiveras i en betydelseskapande tolkningsprocess. Detta gör vi genom att diskutera och exemplifiera specifika aspekter som semiotikens möte med just konstvetenskapliga studieobjekt ger upphov till.

Bokens sex kapitel syftar till att visa på den bredd av studieobjekt som konstvetenskap inkluderar och som semiotik kan användas på för att tolka. Antologins kapitel adresserar samtida modofotografi, pre- och postindustriella möbler, samtida skulptur, 1600- och 1800-talets oljemåleri och 1800-talets pressbild. Dessa sinsemellan olikartade studieobjekt innebär också att tolkningarna riktas mot olika egenskaper som materialitet och medialitet, visuell kommunikation och visuella koder, tecknets och därmed tolkningens historicitet.

Boken riktar sig i första hand till studenter i konstvetenskap och andra ämnen där frågor om visualitet och visuella praktiker är centrala.

Redaktörer för boken är Sonya Petersson & Malin Hedlin Hayden.



ISBN 978-91-7635-187-1



9 789176 351871