

Göran Sonesson

Bildens yta och djup - *Grunder för en bildsemiotik*¹

Sammanfattning:

Man kan urskilja två ursprung till bildsemiotiken, dels ur försöket att avleda en modell ur studiet av enskilda bilder, som växer fram ur kritiken av Barthes första, enligt alla kompetenta bedömare ganska misslyckade försök med utgångspunkt i en reklambild; och dels ur kritiken av Peirces ikonicitetsbegrepp hos Bierman, Lindekens och Eco och av det vardagliga bildbegreppet grundat på likhet hos Goodman, som också bygger på många missförstånd. I denna artikel diskuteras i viss mån den första traditionen, men huvuddelen ägnas åt den andra. En ny teori på fenomenologisk grundval angående den speciella form av ikonicitet som förekommer i bilder lägges fram, och denna ikonicitet kontrasteras med andra typer. En allmän indelning i primär och sekundär ikonicitet föreslages.

Nyckelord: ikonicitet, bilder, varseblivning, tecken, modell.

Inledning

Det är vanligt att datera bildsemiotiken till år 1964, när Roland Barthes publicerade den uppsats i vilken han gav sig hän åt Panzani-spaghettins förtrollning. För många är det också den punkt där bildsemiotiken tar sitt slut — eller snarare står och stampar i högönskelig välmåga. Det gäller t.ex. Gert Z. Nordström och Peter Larsen här i Norden, men också en rad konstkritiker vars berömmelse gjordes i New York, från Rosalind Krauss och Yves-Alain Bois till Norman Bryson och Mieke Bal. Också de som tror på en bildsemiotik efter Barthes, och som har bidragit till att göra den möjlig — Jean-Marie Floch, Groupe μ , Fernande Saint-Martin och också jag själv — har känt sig föranledda att precisera i vilken utsträckning och i vilka avseenden de följer eller tar avstånd från Barthes.

Detta är kanske fatalt: medan semiotiken i allmänhet (men mest som

språklig disciplin) kan räkna en historia tillbaka till antiken, till Augustinus, eller i alla fall till Locke, så finns det praktiskt taget ingen bildsemiotik före 60-talet, bortsett från några mycket isolerade anmärkningar hos Dégerando, Saussure och Peirce (jfr Sonesson 1989a). Det finns däremot vid det här laget en ganska långdragen och variationsrik eftervärld till Barthes, där, enligt Saint-Martin (1994) fyra skolor utmärker sig som förnyare: Parisskolan, Groupe μ , Quebecskolan och Lundaskolan. Jag skall inte här upprepa den kritik mot specifika punkter i Barthes artikel som genomfördes i mina tidigare arbeten: inte den om vad konnotation verkligen är för Hjelmlev, frågan i vad mån verkligheten är ett språk, eller diskussionen om hur Barthes förhåller sig till Panofsky (jfr Sonesson 1989a; 1992a, b). Istället skulle jag vilja ställa en mer grundläggande fråga, som gäller i vad mån vi alla, och också den tradition jag nämnde, sitter fast i Panzanis grepp, dvs. har kommit att ta för givna vissa föreställningar om vad bildsemiotiken kan och bör vara.

Till skillnad från de flesta av ovannämnda författare har jag, i en rad texter, sysslat med frågor som ligger bortom modellerna för praktisk analys av bilder: vad för slags tecken bilden är, hur bildtecknet är förankrat i varseblivningen och i livsvärlden i allmänhet, i vilka avseenden den klassiska ikonicitetskritiken går alldeles fel, vad som tillföres av nya bildtyper som fotografiet och datorbilden, hur samhällets bruk av bilder förändras, osv. (jfr Sonesson 1989a, b; 1992c, d; 1993; 1994; 1995a, b; 1996a, b; 1997a, b). Men dessa allmänna frågor är förknippade med bildanalysen: om fotografiet är "tautologt", som Barthes hävdade, så gives det ingen oberoende analys av bilder, bara av den avbildade verkligheten; och om bildtecknet är fullständigt godtyckligt, som Eco och Goodman har menat, så finns det inget system i förvandlingarna.² Bara en rimlig ståndpunkt i ikonicitetsdebatten öppnar för en fruktbar analys av bildens retorik (jfr Sonesson 1996a, b, 1997a; 1998a).

Argument för en bildsemiotik

Men låt oss börja från frågan varför vi över huvud taget skulle intressera oss för

ett studium av bilder. Traditionellt är det ju bara ett relativt litet antal bilder, sådana som anses vara konstverk, som har studerats inom konstvetenskapen, såsom rent individuella, unika förekomster, och ett annat litet antal som har varit studieobjekt inom etnologin, denna gång som typer, men mest som medel för studiet av en hel kultur. Också från en rent konstvetenskaplig synpunkt kan man idag hävda att vi behöver ett vidare studium av bilder: under loppet av "det långa 1900-talet" har alltmer företeelser som inte ansågs vara konst förklarats vara det, och inget säger att denna tendens tar slut med det förevarande sekelskiftet.

Det finns emellertid ett allmängiltigare, mycket tungviktigare faktum att utgå ifrån: att informationssamhället, bäst definierat, är jag rädd, som det samhälle där andra i allt högre grad bestämmer vad vi bör veta, framför allt är ett bildsamhälle. Ramírez (1981) har beskrivit västerlandets historia som en alltmer stigande förtätning av bildbeståndet, dvs. som en ökning av antalet bilder per invånare. Fastän Ramírez inte själv utvecklar begreppet skulle vi, delvis med utgångspunkt i hans exempel, kunna skilja olika processer som ligger bakom denna allmänna bildförtätning (Sonesson 1997c,d):

- att produktionen av bilder har blivit mindre kostnadskrävande, särskilt i termer av vad Moles kallar tidsbudgeten (åtskilliga foton och digitalbilder rymmes i tidsbudgeten för en enda målning), vilket gör att antalet *bildoriginal (typer)* har kunnat ökas;

- att medlen för att åstadkomma kopior har perfektionerats, så att flera och bättre *bildkopior (token)* kan göras från originalen; detta är Ivins (fler antal kopior och bättre överensstämmelse med originalet från träsnitt och gravyr till fotografi, fotogravyr och offsettryck, till vilket vi idag kan lägga datorbilden) och Benjamins (lättare sprida konstverket) problematik;

- att vi får ett allt större antal kategorier av bildtyper, med allt snävare avgränsade sociala funktioner, när bilder visar sig användbara inom såväl undervisning som underhållning och propaganda;

- att bilder som under tidigare epoker bara fanns tillgängliga i ett litet

antal utrymmen, som kyrkor och palats, där alla inte vid alla tidpunkter kunde komma till, numera cirkulerar till oss och kring oss genom alla möjliga kanaler på alla dygnets tider;

- att bilder, istället för att bli kvar under generationer på en och samma vägg, där vi någon gång kan tänkas komma förbi, riktas allt aktivare, på bestämda tider och eventuellt platser, till en allt större publik, genom annonspelare, men framför allt genom veckotidningar och television (vilket bättre svarar mot förutsättningarna i den traditionella kommunikationsmodellen, lånad från informationsteorin).

Konsekvenserna av allt detta måste vida övergå alla lokala ideologiska effekter, förenade med Panzanispaghetts falska italienskheter och tvivelaktiga naturlighet. I sista hand gäller frågan vår mentala hälsa och våra intellektuella överlevnadsmöjligheter i bildsamhället (detta är något av Innes, McLuhans och Postmans problematik, men ställd i mindre luddiga termer).

Vårt intåg i bildsamhället ställer i själva verket mera grundläggande frågor om bildmediets egen natur, hur det skiljer sig exempelvis från språket i sitt sätt att överföra information. Redan på 60-talet förutspådde konsthistorikern E.H. Gombrich uppkomsten av vad han kallade "the linguistics of the visual image"; och psykologen James Gibson klagade ännu 1978 på att det inte fanns någon "science of depiction" jämförbar med språkvetenskapen. Sedan dess har både Gibson och andra psykologer som Kennedy, Hagen och Hochberg gjort viktiga insatser för skapandet av en bildvareblivningens psykologi. Men lika litet som lingvistikens sammanfaller med psykolingvistikens kan bildsemiotiken vara enbart ett psykologiskt studium. Det är den kompletterande uppgiften som bildsemiotikerna hitintills rätt omedvetet har givit sig i kast med.³

Semiotiken som vetenskap

Det finns inget direkt svar hos Barthes på vilket slags vetenskap bildsemiotiken är; men det finns två, åtminstone skenbart motsägande antydningar. Å ena sidan har vi åberopandet av lingvistikens och hela den inledande diskussionen om

möjligheten av ett "analogisk kod"; detta tycks innebära att bildsemiotiken borde vara intresserad av allmänna lagbundenheter. Å andra sidan finns det hela det sätt på vilket analysen utföres och den genomgående övertygelsen om bildernas unika, oupprepbara och i sista hand oanalyserbara karaktär; varav måste följa att bara den enskilda bilden kan bli föremål för studiet — eller rättare sagt uppenbarelsen.

Väljer vi nu att upprätthålla analogin med lingvistikens åtminstone på den högsta abstraktionsnivån — och det bör vi göra, menar jag, om vi vill bevara något slags specificitet för det semiotiska närmandet —, så måste vi fastställa att semiotiken är en *nomotetisk*, dvs. en laguppställande vetenskap, i likhet med natur- och socialvetenskaperna, men i motsats till de flesta humanistiska vetenskaper, som tvärtom är *idiografiska*, dvs. sysslar med att *beskriva* individuella, unika företeelser. I lingvistikens studeras en sats, inte på grund av ett intresse för den unika satsen (som däremot den som undersöker ett poem i vilket den uppträder har), utan för att kunna dra slutsatser om det bakomliggande systemet. På samma sätt borde bildanalysen säga något om bilder i allmänhet, eller i alla fall om vad som karakteriserar vissa bildtyper.

Inget av detta hindrar dock att modeller utvecklade i semiotiken kan visa sig användbara för dem som är intresserade av unika bilder, precis som lingvistikens modeller kan vara för litteraturvetaren. Utom att utgöra en vetenskap i sig själv kan semiotiken vara en hjälpvetenskap för konstvetenskapen, precis som psykologin och sociologin stundtals har varit.

I och med uppdelningen på denotation och konnotation använder sig Barthes av en elementär modell, och i det avseendet har en senare tradition varit både mera explicit och mera utförlig. Och just att använda *modeller* (men inte nödvändigtvis modeller lånade från lingvistikens), menar jag, är karakteristiskt för semiotiken. Om det nakna ögat inte kan se något, eller i alla fall inte kan se tillräckligt klart, så kräver analysen en modell att konfrontera analysobjektet med för att upptäcka något. Enligt Hjelmlev och Greimas ställs modeller upp godtyckligt, men detta är förstås nonsens; alla analysmodeller bygger på de

kunskaper vi har som brukare av betydelsystemet i fråga och modifieras i konfrontationen med de texter som föres till systemet, precis så som varseblivningen fungerar enligt konstruktionister som Gregory och Hochberg, fast på ett mera medvetet plan.

Naturvetenskaperna och större delen av socialvetenskaperna uppställer sina lagar företrädesvis i *kvantitativa* termer, men lingvistik och semiotik i allmänhet är inriktade på *kvaliteter*, dvs. *kategorier, betydelser, såsom de föreligger för människorna som använder dem*. I denna mening sysslar semiotik med att *beskriva* bildbegrepp, till skillnad från åtminstone vissa riktningar i filosofin. Nelson Goodman kan exempelvis finna att vad han betraktar som det traditionella bildbegreppet är inkoherent och uppställa ett annat han tycker är bättre (se kritik i Sonesson 1989a, III.2.3-5.); en semiotiker måste däremot finna den speciella koherensen hos det Livsvärldsliga bildbegreppet, även om detta kräver en revidering av själva föreställningen om hur begrepp är sammansatta.

Vi vill förstå vad som utmärker bildtecknet *till skillnad från andra tecken*, såväl i förhållande till konventionella tecken som de språkliga, som i förhållande till andra ikoniska tecken, dvs. tecken grundade på likhet/identitet, eller som på något sätt upplevs som motiverade, t.ex. attrapper såsom skyltdockor, metaforer, oavsett om de är språkliga eller bildsliga, och symboler, exempelvis duvan stående för freden eller lejonet för modet (jfr. Sonesson 1989, III.); och vi vill kunna avgöra *hur olika slags bildtecken skiljer sig åt* (se Sonesson 1989b), oavsett om skillnaden ligger i

- *konstruktionsprinciper*, dvs. det som är relevant i uttrycket i relation till vad som är relevant i innehållet, vilket bl.a. skiljer fotografiet från målningen (olika specifikationer av "ikonisk grund", i Peirces mening).

- i socialt *avsedda effekter*, med andra ord, i de effekter som något socialt förväntas ha, t.ex. att reklamen tänkes sälja varor, satiren gör någon till åtlöje, etc.;

- i sociala *cirkulationskanaler*, alltså de kanaler i vilka bilderna cirkulerar i

samhället, dvs. när sin tänkte mottagare, vilka gör affischen till något skilt från tidningsbilden eller vykortet till något annat än postern;

- eller om den består i några andra särdrag (t.ex. plastiska organisationsformer) som skiljer vissa grupper av bilder från andra bildsorter.

Varken i Barthes Panzanianalys eller i den uppsjö av senare publikationer som finns i reklamsemiotiken har vi emellertid några nämnvärda insikter att hämta om hur reklambilden skiljer sig från andra bilder. Kandinskys "Composition IV" och annonsen för cigarettermärket "News" kan analyseras på samma sätt, hävdar Floch (1981a; jfr. 1981b) (vilket han själv inte gör fullt ut, jfr. Sonesson 1989a, II.2.), men i så fall undgår vi att redogöra för deras kategoriska skillnad. Och om vi skulle vilja försöka generalisera några slutsatser (om man kan tala om sådana) i Barthes analys, så står vi inför problemet att fastställa om de är generaliserbara till fotografier (en konstruktionsprincip), till reklambilder (avsedd effekt) och/eller till tidskriftsannonser (en cirkulationskanal).

Vi skall här inte glömma en annan kategori av bildkategorier, den *plastiska kategoriseringen*. I sin inledning, vänder sig Floch (1986) mot sådana bildsemiotiker som Vanlier, Dubois och Schaeffer, som har velat isolera den specifika teckenkaraktären hos fotografiet.⁴ Han menar att sådana indelningar är ytliga; vad som är intressant är det individuella fotografiet. Ett sådant uttalande är nog så märkligt hos en företrädare för Greimasskolan: mera ortodox är den samtidigt uttalade, men väl motsägande tanken, att det finns djupare, mindre medvetna diskurskategorier (gemensamma för bilder och andra diskurstyper) som det gäller att finna. Resultatet blir olyckligtvis att vi missar det specifikt bildmässiga; men det ligger förvisso något i observationen att det kan finnas kategorier av bilder som inte har allmänt vedertagna namn i språket, och då speciellt sådana som beror på bildens plastiska organisation, dvs. dess utformning som tvådimensionell yta. Det faktum att vissa analysmodeller som fungerar bra med en del bilder tycks ge föga utbyte med andra antyder just existensen av sådana kategorier. Men det är svårt att säga något seriöst i saken på detta stadium: modeller och metoder skiftar faktiskt kaotiskt (även hos Floch)

utan att någon orsak i bildens natur blir klargjord.

Bilden som tecken och yta

Man kan tvista länge, särskilt med konstvetare, om vad en bild är. Men frågar vi det stora flertalet personer som inte på något sätt utger sig för att vara experter på bilder, så skall vi finna att den mest karaktäristiska eller *prototypiska* bilden för dem huvudsakligen bär på två egenskaper: den är en *sammanställning av färgpigment på en plan, tvådimensionell yta*: och den står inte bara som ett *tecken för en scen* i den verkliga tredimensionella varseblivningsvärlden utan ger dessutom upphov till en *upplevelse av likhet* mellan ytan och scenen, inte bara globalt, utan bit för bit. Att likheten är styckvis fördelad innebär att det i en bild av ett ansikte är vissa streck och punkter som "står för" munnen, andra för näsan, osv., medan däremot i ordet "ansikte" enbart alla bokstäverna tillsammansammansatta betecknar ansiktet som helhet, med alla dess delar och egenskaper.⁵

Sedan vi väl har fasthållit en central bildkategori bjuder det ingen större svårighet att i förhållande till denna bestämma (om också inte till fullo analysera) en rad gränssfall, belägna på olika avstånd och på olika dimensioner, alltifrån den nonfigurativa bilden till skulpturen och till dessa bådars förening i konstobjektet. Bildsemiotiken sysslar med att klargöra sådana kategorier: den är nämligen vetenskapen om *representation medelst bilder*, precis som lingvistikens är vetenskapen om representation med hjälp av ord. Därav följer en dubbel uppgift: dels gäller det att jämföra bilder med andra sätt att överföra betydelse, särskilt då med andra närliggande betydelse typer, t.ex. andra tecken som åtföljes av en likhetsupplevelse (s.k. *ikoniska* tecken) och andra betydelser som förmedlas visuellt; och dels skall en typologi över bildtecknets variationsmöjlighet upprättas, där exempelvis fotografiets särart beskrivs i förhållande till teckningen. Om en bild kan vara mer eller mindre typisk som sådan, så finns det inte längre klara gränser mellan de två uppgifterna.

Betraktad som ett av många sätt att förmedla betydelser över den visuella

sinneskanalen gränsar bilden till en rad andra visuella fenomen; i egenskap av ett tecken vars uttryck förbindes med innehållet av en likhetsrelation (ikonicitet) befinner sig bilden i grannskapet av ett antal andra ikoniskt grundade företeelser. I dessa båda schemata bestäms bildens plats enbart i förhållande till några av de möjliga, inte alla tänkbara kategorier; därför kommer också kategorierna delvis att överlappa varandra.

Att varsebli ytor är viktigt för alla djurs överlevnadsmöjligheter; det är genom att bestämma deras ömsediga förhållande som de kan orientera sig i erfarenhetsvärlden. Men enligt James Gibson (1980) är det bara för människan som märken gjorda på ytan tilldrar sig något intresse. Sådana märken kan vara av olika slag, t.ex. färgfläckar, linjer eller projicerade skuggor. De kan åstadkommas på olika sätt: med fingrarna, med penna, pensel, med något gravyrinstrument, med linjal eller passare, eller med något mera komplicerat verktyg såsom tryckpress, fotoapparat eller projektor. Märkena på ytan kan vara oordnade och är då möjligen smutsfläckar. Om de är mera symmetriska eller på annat sätt regelbundna utgör det något slags ornament. Men om märkena är av sådant slag att de kan uppfattas som refererande till en möjlig varseblivningsscen, så har vi att göra med en bild.

En sådan bildförståelse är förstas främmande för konstvetaren på flera sätt. Han skulle uppfatta även en skulptur som en bild. Här skulle jag emellertid vilja insistera på att *en bild är något vars uttrycksplan rent materiellt är en (relativt) plan yta*; för semiotiskt såväl som psykologiskt ställer inte möjligheten av tredimensionella ikoniska tecken för tredimensionella föremål (skulpturer, skyltdockor, lockfåglar, etc.) alls samma problem som återgivningen av en varseblivningsscen på en yta. Vidare är det uppenbart att många av de mest berömda bilderna från det senaste seklet skulle klassificeras som ornament eller t.o.m. som smuts i Gibsons schema. Malevitjs vita triangel på vit bakgrund skulle framstå som ett enkelt ornament. Yves Kleins rent blåa dukar skulle vara mindre än ett ornament: ett målat plank. Pollocks verk skulle framstå som smutsfläckar. Vad som i själva verket skiljer dessa målningar från ornament och smuts är att

de, i vår samtida konstvärld, samtidigt som de är regelbundna eller kaotiskt fördelade märken på en yta, uppfattas som havande vad Gibson kallar en "referentiell betydelse" — fastän denna betydelse i regel inte kan identifieras med en vardaglig varseblivningsscen (jfr. Sonesson 1989a, III.3.2.).

Enligt Gibson (1978: 229) finns det två slags bilder: *kirografiska*, dvs. handgjorda, och *fotografiska*. Mot denna kan man invända att bara de fingermålade bilderna är riktigt handgjorda, och att även kameran måste hållas i en eller flera händer. I själva verket är det ändå lätt att förstå Gibsons indelningsgrunder: även om handens verkan förmedlas av pennan, passaren eller gravyrinstrumentet, så är det den förra som skapar märkena linje för linje och punkt för punkt, medan handens inverkan på kameran är global, att hålla i kameran och trycka in avlösaren i ett givet ögonblick. Varje krökning av den utritade linjen och även varje moment av dess fortsättning rakt fram beror av ett mikrobeflut som styr handen. Men när kameran väl är inriktad och avlösaren intryckt, så ritar "naturens pensel", som Fox Talbot kallade fotograferingsprocessen, på en gång upp hela figuren. Det låt sig alltså sägas att handen är huvudpersonen i alla de fall där kameran inte är det.

Men en sådan tudelning är bara möjlig om termen fotografisk tages i en utvidgad innebörd, för filmbilden må i grunden vara samma sak som fotografiet, men videobilden är något helt annat. Man kan därför, med Roman Gubern (1987b: 46f), införa termen *teknografisk* som den egentliga motsatsen till det kirografiska och till den förra räkna fotografiska, kinematografiska och videografiska bilder. Hit bör man då också föra vad samme Gubern (1987a: 73ff) i en annan bok kallar "syntetiska bilder", nämligen bilder åstadkomna med hjälp av dator. Det märkliga är dock att de digitala bildernas, trots sin teknografiska, eller som jag också har sagt, mekanografiska karaktär, delar den kirografiska bildens förmåga att byggas upp i en serie lokala beslut, snarare än genom fotografiets globala avgöranden (jfr. Sonesson 1989d, III.1.2.; 1989b; 1997d).

Bortom den lingvistiska modellen

Sextiotalets gottköpssemiotik ville gärna få oss att tro att alla betydelsystem fungerade på precis samma sätt som det verbala språket. Språket, hade lingvisterna visat, var sammansatt av smådelar, som kallades ord, eller mera vetenskapligt morfem eller monem (vilket inte är precis detsamma); dessa smådelar, som hade både uttryck och innehåll, kunde sedan delas vidare i ännu mindre delar, som enbart existerade på uttrycksnivån (fonem, grafem), och eventuellt också i av uttrycket oberoende smådelar på innehållsnivån (semer, etc.). Vidare var det språkliga tecknet arbiträrt (godtyckligt), och det på två sätt: uttrycket, t.ex. ljudet, liknar inte innehållet, vilket visas av olikheterna från språk till språk; och tecknet som helhet är inte determinerat av den varseblivna världen, vilket framgår av det faktum att olika språk sätter gränser mellan olika fenomen på olika ställen. Bilder måste följaktligen också vara uppdelbara i smådelar och arbiträra. Det menade, för att bara nämna de mest prominenta, René Lindekens, Jean-Marie Floch, Felix Thürlemann, Groupe μ och Umberto Eco.

Trots att han utan tvivel har varit den mest framgångsrike propagandisten för denna uppfattning kom Umberto Eco att efterhand modifiera sin uppfattning. Han förblev radikal i hävdandet av bildens konventionalitet.⁶ Men samtidigt kom han alltmer att förneka möjligheten av att analysera bilden i smådelar. Här anslöt han sig alltså till traditionell visdom. För samma åsikt hade den amerikanska semiotikern Nelson Goodman redan tidigare givit mera precis uttryck: också för honom var bilden konventionell som språket men skilde från detta genom att vara "tät". Detta innebär att *hur långtgående vår analys av bilden i enheter än har varit, så är det alltid möjligt att föra indelningen vidare*: en tredje enhet kan införas mellan varje par av tidigare uppsatta enheter, en ny enhet mellan vart och ett av de resulterande paren, och så vidare i all oändlighet. Detta är förstås detsamma som att säga att bilder inte har några enheter: varje indelning är lika mycket värd. I bilder, med andra ord, finns det

ingenting som är irrelevant: minsta krökning på en linje är, åtminstone potentiellt, betydelsebärande.

Nu tycks mycket (bland annat varseblivningspsykologins resultat) tyda på att motsatsen är sann: medan (den senare) Eco och Goodman hävdar att bilden liknar språket i att vara konventionell, men skiljer sig från denna i att ej vara uppdelbar i mindre enheter, så finns det i själva verket all anledning att förmoda att bilden fundamentalt är grundad på likhetsrelationer (är *ikonisk*), och att den är analyserbar i särdrag. I denna mening är med andra ord bilden också på sitt sätt digital.

Umberto Eco (1968:215ff; 1976: 323f) gör ett grovt felslut när han hävdar att rasteringen av ett fotografi vid dess återgivning i en tidning och tekniken att sända en bild från en plats till en annan via telenätet visar på möjligheten att upplösa bilden i särdrag. Detta är emellertid fullständigt irrelevant, eftersom det inte är frågan om den analys som tillåter oss att se bilden som tecken för något. I likande argument skulle idag kunna ställa pixelgrafiken mot vektorgrafiken. Om såväl den rasterade bilden som telefotot och datorbilden kan man säga att den visserligen materiellt är sammansatt av punkter, precis som pusselbilden materiellt fogas ihop av pusselbitarna: men alldeles som i fallet med pusslet består bilden som bild av helt andra enheter, som kan verka i varseblivningen först när bilden sammanförts till en materiell helhet igen, sedan pusslets lagts eller datasignalen nått fram.

Även språkljud har ett otal egenskaper och kan delas upp på olika sätt i enlighet med dessa; men en del ljudegenskaper är irrelevanta i alla språk, medan andra utnyttjas i vissa språk men inte i andra. *Till formen räknas bara de drag i uttrycket som leder till varseblivning av innehållet, och viceversa; de övriga hör till substansen.* I svenskan men inte i japanskan är de drag som skiljer "r" från "l" delar av formen; skillnaden mellan tungrots-r och tungspets-r hör till substansen i vårt språk men inte i (vissa varianter av) spanskan.. En särdragsanalys som tar hänsyn till den ljudegenskap som skiljer "r" och "l" är helt enkelt inte relevant för japanskan; en som skiljer tungrots- och tungspets-r

saknar relevans för svenskan.

Precis som andra tecken existerar bilden bara såsom varsebliven av någon.

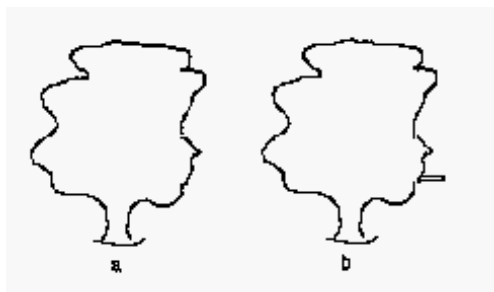
Givetvis hör taggigheten hos pixelbilden också till det man varseblir — mer eller mindre, förstås, beroende på utskriftsresursernas kvalitet. Men det är något man lägger märke till *vid sidan om* vad bilden föreställer — som när man hör en utlänning tala god och begriplig svenska, men samtidigt uppfattar hans accent. Precis som utlänningens tal manifesterar inlänningsens språk, men likafullt *konnoterar* utländskhet, kanske t.o.m. franskhet, amerikanskhet, chilenskhet, etc., så manifesterar datorbilden bildmässighet och *konnoterar* datautskrift.⁷ Men det kommer kanske snart bara att vara sant om veterandatorbilden.

Bildens ospråkliga semiosis

Enligt Ecos (1968) ursprungliga modell består en bild av ett *sema*, med andra ord, något i stil med "en man", eller snarare "det här är en man i ljus kostym". Semat kan sedan delas i *tecken*, t ex "näsa", "öga", "himmel", "moln, osv. Detta svarar mot språkets första artikulation, indelningen i ord. Sedan kan tecknen delas vidare i *särdrag* eller *figurae*, t ex figur/grund, ljuskontraster, linjer, vinklar, kurvor, etc. Det är ekvivalent med språkets andra artikulation, indelningen i fonem (språkljud).

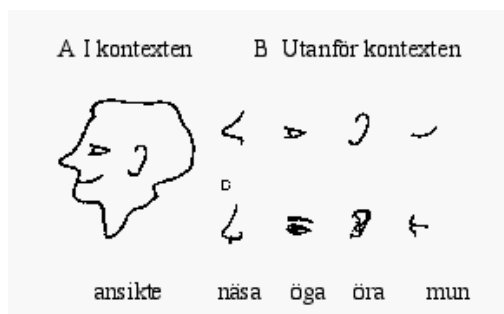
Vad Eco resonerar om är *referenten*, inte tecknet, inte ens dess innehåll. Ögonen och näsan är för oss meningsfulla delar av människokroppen, till skillnad från vinklar och kurvor. I bilden, däremot, behöver inte ögon och näsa vara egna enheter. I den mån bilden är ett betydelsesystem, kan det inte utan vidare antas ha samma beståndsdelar som dess referent, dvs. som den värld tecknen förmedlar. Det är möjligt att återge kroppen på sådant sätt, att delar av näsan framstår som självständiga bärare av betydelser, eller så att näsan bara kan uppfattas som en del av huvudets helhet (se t ex Figur 1). Å andra sidan behöver en man på bilden inte vara en självständig enhet, utan kan framträda bara som en del av en grupp. Detta beror helt på valet av teckningsteknik; och i fotografier

kan parallella effekter uppstå vid mycket hög eller låg kontrast.



Figur 1. Näsan och andra ansiktsdrag i en kontext och utanför denna

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



Figur 2. Gregorys träd: a) trädkrona; b) profil av rökande kvinna

Låt oss ta ett exempel som är snarlikt de språkliga, i det att bara ett drag behöver tillföras uttrycksplanet, för att innehållsplanet skall bli totalt annorlunda: psykologen Gregorys träd som med hjälp av ett ytterligare streck blir till en cigarrettrökande kvinna (Figur 2). I mycket få fall skiljer sig en bild från en annan på grund av ett enda streck, men denna säregenhet gör det lättare att illustrera något som gäller om alla bilder. Fastän större delen av uttrycket är

detsamma i de två fallen, så har de båda innehållen ingen gemensam del, dvs. mot den identiska konturen (precis som mot den gemensamma ljudföljden i "lån" och "rån") svarar inte något identiskt parti hos en huvudprofil och ett träd.

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

Den gestaltningsnivå där tecknet uppträder är i båda Gregorys bildvarianter hela bilden (strecken för cigaretten är också meningslösa om vi inte ser dem i relation till det övriga, dvs. i en viss position i förhållande till konturlinjen). Låt oss nu istället betrakta Magrittes bild av ett kvinnoansikte som samtidigt är en kropp (Fig. 3): det intressanta är att dess två överlagrade bilder uppenbarligen fungerar på olika gestaltningsnivåer.

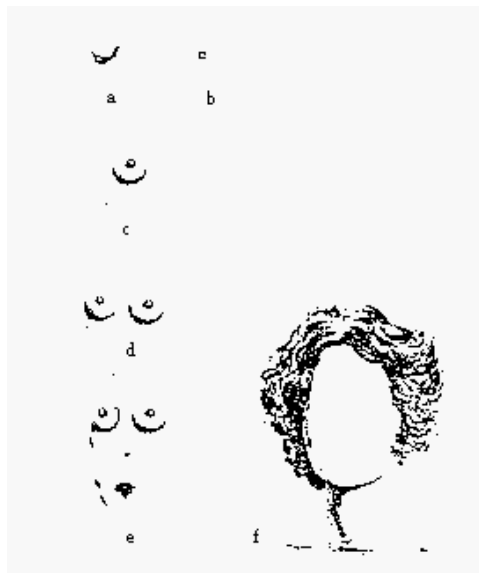


Figur 3. Magritts "Le viol", med teckenfunktion på två olika gestaltningsnivåer, som ansikte och som kropp

Om vi antar att pigmentfläckar som omgives av pigmentlösa utrymmen utgör de yttersta beståndsdelarna av bilden, kan vi se att pigmentfläckarna i mitten i sig själva inte uppstår några betydelser. Elementära gestaltprinciper räcker för att få oss att sammanföra var och en av de liggande halvcirkelarna med de små cirklar som befinner sig i mittpunkten i förhållande till de tänkta cirklarna i halvcirkelarnas förlängning (Figur 4a). Redan en sådan halvcirkel-med-cirkel kan kanske tolkas som "bröst", vilket antyder hur mycket som måste hämtas från betraktarens förväntningar, för det finns förstås oändligt många föremål i världen som ger detta brytningsmönster till ögat (Figur 4b). De två halvcirkelarna-med-cirklar, i sitt bestämda läge till varandra, ger redan mera bestämt betydelsen "bröst" (Figur 4c) som sedan både bidrar till och förstärkes av konstellationen av två andra punkter, med hänsyn tagen (mycket grovt sett) till deras relativa inbördes lägen och storlekar, liksom till den något böljande triangelformen hos den nedre punkten (Figur 4d). Här är kroppsbetydelsen så determinerad som den någonsin blir: avgränsningen åt sidorna på nästa nivå bekräftar visserligen denna tolkning, men den samtidiga avgränsningen uppåt och neråt motsäger denna; och det är den sidavgränsande linjens speciella skepnad som suggererar den andra tolkningen.

Därmed är också den andra tolkningen som mest determinerad på den högsta nivån. Vi har en fläck vars utbredning och textur redan i sig är relativt determinerade till betydelsen "hårsvall" (Figur 4e). Av rent kontextuella skäl (dvs. på grund av indexikalitet) väntar vi oss ett ansikte i denna inramning (en perukstock är mindre trolig). Haklinjen och fläcken för halsen är helt beroende för sin tolkning av det angivna sammanhanget. I efterhand kan man hitta visst

stöd för ansiktstolkningen också på lägre nivåer. För det första behövs det väldigt lite för att vi skall tycka oss se ett ansikte: nyfödda reagerar på vilka konstellationer av punkter som helst såsom vore de ett ansikte, medan lite äldre barn bara accepterar denna tolkning när punkterna befinner sig i vissa inbördes lägen; och ansikten i tecknade serier uppfattar vi livet ut på det senare sättet. För det andra finns det här två subtila stöd för ansiktstolkningen: punkternas inbördes avstånd (men inte deras storlek och utsträckning) svarar närmare mot den hos ansiktets delar än mot kroppens; och de små cirkelarna har gjorts ihåliga, vilket inte är nödvändigt för deras tolkning som bröstvårtor men stärker ögontolkningen.



Figur 4. Magritts "Le viol", detalj för detalj (se texten)

Samma exempel kan användas för att argumentera mot Goodmans (och den senare Ecos) motsatta teori: att det inte finns någon organisation i bilder. Bilder *måste vara organiserade*; i annat fall blir det obegripligt hur de kan överföra någon betydelse. Varseblivningspsykologer antar också allmänt att bilder är uppbyggda av särdrag. Givetvis antas inte dessa särdrag vara betydelselösa i sig

själva. Vad som utmärker särdragen är att de måste ha en given utformning, inom de gränser för variation som sättes av en *relevansprincip*, om bilden skall kunna ses som bild av något visst fenomen. Särdragen är nämligen de invarianter som återfinnes i såväl bilden som det avbildade, de relationer och relationer mellan relationer som upprepas från bild till verklighet (se Gibson 1978; 1980).

Goodman har rätt, till en viss gräns, i att varje minsta krökning av en linje kan bli betydelsebärande i en bild; men också detta sker bara *inom ramen för de kategorier* som bilder förmedlar. För att ta ett extremt exempel: i Gregorys bild (Figur 2) säger en och samma krökning något om formen på kvinnans näsa eller trädets grenverk, beroende på inom vilken kategori vi ser den: dvs. som en modifikation av träd- eller kvinnokategorin. En annan begränsning för Goodman teori är att "tätheten" ingalunda går att tillämpa i all oändlighet, ens inom kategorin. Det kommer en punkt, olika för olika bildtyper, där linjens modifikationer, även om de kan studeras med mikroskop, inte längre bidrar till beskrivningen av ansiktets eller trädets egenskaper. Vad som är irrelevant enligt avbildningsfunktionens relevansprincip kan då ändå vara bärare av betydelse i ett annat, plastiskt skikt.⁸

Ikoniciteten i teckenteorin

Begreppet ikoniskt tecken härstammar förstas från Peirce, men efter några decenniers diskussion inom semiotiken behöver det numera bestämmas på följande omständliga sätt (jfr Sonesson 1989a, 1992c; 1995a; 1997b, 1998a, b): det föremål som tjänar som tecknets uttryck måste (på en viss abstraktionsnivå) ha *vissa egenskaper gemensamma* med det föremål som tjänar som dess innehåll; dessutom råder det en *teckenrelation* mellan de bägge föremålen; de gemensamma egenskaperna besitter föremålen (i en eller annan mening) *oberoende av teckenrelationen*; och det är en effekt av tecknet, om inte en förutsättning för det, att uttryck och innehåll *upplevs som lika* — och i bilden är *upplevda likheter* mycket större än *verkliga identiteter*, för de förra är enkla

kvaliteter medan de senare är relationer mellan relationer.

Ikoniska tecken kan bäst förstås i förhållande till de två andra teckentyper som Peirce definierade, de indexikaliska och de konventionella tecknen.⁹ I *indexikaliska* tecken har det föremål som tjänar som uttryck och det föremål som tjänar som innehåll något samband med varandra (närhet, dvs. *kontiguitet*, eller den relation som råder mellan del och helhet, dvs. *faktoralitet*) oberoende av teckenrelationen som de också ingår i. De egenskaper i uttryck och innehållet som är relevanta för förbindelsen dememellan (dvs. de identiska dragen i ikonerna, och de som bildar sammanhanget i indexet) kallar Peirce för tecknets *grund*. Konventionella tecken är därmed de tecken som saknar grund och alltså enbart förenas av den särskilt införda teckenrelationen. Verkliga tecken kan samtidigt vara såväl ikoniska som indexikaliska och konventionella, när man tar hänsyn till olika delar och aspekter.

En *ikon* är följaktligen ett tecken som är så beskaffat, att det "ting" som tjänar som dess uttryck *på en eller annan punkt liknar* det "ting" som tjänar som dess innehåll.¹⁰ Ett annat sätt att säga samma sak (enligt Peirce) är att det "ting" som fungerar som uttryck i en ikon måste ha *en eller flera egenskaper gemensamma* med det "ting" som är ikonens innehåll. Ikonen (t ex en bild, en docka, en attrapp) blir ett tecken först genom att *också delta i en teckenrelation*: men tecknet är bara en ikon (enligt Peirce) om likheten mellan dess relata (de element som står i relation) råder *oberoende av teckenrelationen*.

På motsvarande sätt är ett *index* ett tecken som är så beskaffat, att det "ting" som tjänar som dess uttryck *på ett eller annat sätt sammanhänger med* det "ting" som tjänar som dess innehåll. Sådana samband är ofta av den typen att uttrycket, med bortseende från dess plats i tecknet, befinner sig *i närheten av* innehållet, likaså betraktat utanför dess roll i teckenrelationen (t ex avtrycket av hästskon i sanden som tidigare var *nära* hästskon; eller den tappade hästskon som förut var *nära* hoven); eller så att uttrycket är en del av den helhet som innehållet utgör, eller innehållet en del av den helhet uttrycket utgör, när båda ses oberoende av den teckenrelation i vilken de ingår (hästskon som del av

hästens hov, hoven som del av benet, benet av hela hästen, osv.). Det gäller även här att indexet blir ett tecken först genom att *också delta i en teckenrelation*: men tecknet är bara ett index (enligt Peirce) om sambandet mellan dess relata råder *oberoende av teckenrelationen*.

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

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

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

proportionerna i det de avbildar. Som vi skall se har troligen alla bilder (inte i Peirces mening utan i vardagsspråkets) något diagrammatiskt över sig.

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

Grunden som abstraktionsprocess

Alla tecken är för Peirce treledade: de består av *uttryck*, *innehåll*, och *det särskilda avseende i vilket uttrycket är relaterat till innehållet*. Samtidigt hävdar Peirce att ikonerna i någon mening är enledad, indexet tvåledat och det konventionella tecknet treledat. Det enklaste sättet att förstå denna uppdelning är att betrakta de olika teckentyperna med bortseende från deras egenskap av att vara tecken. Detta synsätt går förstås inte att tillämpa på det konventionella tecknet, vars delar inte alls är relaterade utanför tecknet. I ikonens och indexets fall däremot, kan vi söka förutsättningarna för tecknets möjlighet i de "ting" som i tecknet tjänar som uttryck och innehåll. De egenskaper med avseende på vilka uttryck och innehåll är relaterade kallar Peirce för *grunden* ("ground") (se Figur 5).

En grund, i Peirces mening, har säkerligen något att göra med en abstraktionsprocess: så säger Peirce i alla fall en gång (1.293), då han också exemplifierar begreppet med svartheten hos två svarta ting. Huruvida denna grund föreligger på uttryckssidan eller på innehållssidan, är något varom de skriftlärde tvistar (jfr. Greenlee 1973:64; Savan 1976:10f). Om vi tar Peirces

exempel på de två svarta tingen på allvar, så tycks dock abstraktionen drabba båda leden i tecknet. Det är just genom denna dubbla abstraktion som något i uttryck och innehåll kan vaskas fram som är likt vartannat, eller som är i samband med vartannat (jfr Sonesson 1989a,III.1.2 ; 1995a; 1998a).

	Grund	Tecken
Ikon	★ ☆	★ ↔ ☆
Index	♣ ↔ ●	♣ ↔ ●
Konventionellt tecken ('symbol')	⊗ ♀	⊗ ↔ ♀

Figur 5. Tecknen och deras grunder (från Sonesson 1992a)

Vi har att göra med en *ikonisk grund*, i den mån de egenskaper med avseende på vilka uttryck och innehåll förenas finns i både *uttryck och innehåll*, *betraktade var för sig*. Eftersom både Franklin och Rumford är amerikaner, kan den ene, enligt Peirce, tjäna som ikon för den andre. Men det faktum att Franklin är amerikan är inte på något sätt beroende av Rumfords amerikanskheter. Franklin och Rumford har många egenskaper; grunden plockar ut en enda, som är deras amerikanska nationalitet. Här är det lätt att se att Franklins och Rumfords amerikanskheter inte på något sätt är beroende av varandra. Fastän Peirce själv aldrig tycks ta upp bilden i detta sammanhang, så måste han uppenbarligen mena, att det faktum (om det är ett sådant) att Leonardos målning "Mona Lisa" till viss del liknar Francesco del Giocondos fru beror på egenskaper som målningen och kvinnan i fråga har helt oberoende av varandra. Detta framstår som ett ganska märkligt påstående, för även om också motivet här inte påverkar bildytan direkt, såsom i fotografiets fall (som ju då också har indexikaliska drag), så är det otvivelaktigt så, att Leonardo har ansträngt sig för att skapa en likhet på duken till egenskaper han såg hos modellen. Kanske är det inte frågan om

vilket oberoende som helst; eller kanske beror det beroendeförhållande vi här kan se, på att målningen, enligt Peirce, inte är en renodlad ikon.

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

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

Om alltså det konventionella tecknet är fult ut konventionellt, så tycks grunden införa ett drag av arbitraritet också i ikoniska och indexikaliska tecken. Att abstrahera är att utelämna något: det är alltså något slags *relevansprincip* (samma som skiljer *form* och *substans* hos Saussure och Hjelmslev). Abstraktion innebär också att förvandla till kategori, att typifiera. Groupe μ (1992; 1994) har på senare tid hävdat att ikoniciteten förmedlas över en typ. Vad de missar är emellertid att abstraktionen, och alltså typifieringen, sker på både innehålls- och uttryckssidan. Det går inte att utan vidare postulera en identitet mellan uttryckets och innehållets typ (jfr Sonesson 1989a, III.1.2; 1995a; 1998a, b).

Bilden som diagrammatisk väv

Framstående semiotiker som Umberto Eco och Nelson Goodman hävdade på

60- och 70-talen att det inte fanns några ikoniska tecken: dessa vara i själva verket också konventionella. Vi vet nu att denna teori är ohållbart: enklast motbevisas den av det faktum att ett barn som före 19 månaders ålder aldrig sett bilder omedelbart kan tolka dem (jfr. Hochberg 1980; Sonesson 1989a; 1992a). Både Eco och Goodman stödde sig också en rad antropologiska anekdoter, enligt vilka "primitiva" folkslag var oförmögna att tolka bilder. Mera noggrant kontrollerade undersökningar (Kennedy 1974; 1976) har emellertid visat att sådana påståenden saknar varje grund. Såväl det lilla barnet som folkslag utan egen erfarenhet av bilder har bara problem med att känna igen föremål som inte förekommer i deras livsvärld. För att tolka bilder behövs kunskap om världen snarare än kunskap om bilder.

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

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

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

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

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

Detta argument visar dock inte att bilden saknar likhet med det den föreställer. Det visar på sin höjd att den upplevda likheten är större, och av annorlunda slag, än den verkligt föreliggande likheten. Den likhet som förklarar likhetsupplevelsen måste vara grundad på egenskaper av den högre ordningen, av relationer mellan relationer, relationer mellan de förra, osv., som varseblivningspsykologen James Gibson (1982) också har hävdad. I denna bemärkelse är bilder i vardagsspråkets mening inte bilder i Peirces mening, dvs. de kan inte bygga på "enkla egenskaper" (utom tillfälligtvis, om en bild av en violin, som är av trä, målas på en träskiva). Istället måste de vara *diagram* i Peirceansk bemärkelse. Den underliggande orsaken till likhetsupplevelsen, de

egenskaper som är identiska hos uttryck och innehåll, måste vara relationella, alltså diagrammatiska egenskaper. Den likhetseffekt de framkallar för upplevelsen kan däremot mycket väl gälla enkla egenskaper, till skillnad från vad som är fallet i varseblivningen av diagrammet, i den begränsade mening termen har inom statistiken. Likheten som orsak är inte densamma som likheten som verkan.

Ecos argument duger som kritik mot Peirces lite enkla bildbegrepp; det har inget att säga om ikonicitetens vare eller icke vara.

Bortom regressions- och symmetriargumenten

Allvarligare argument mot möjligheten av ikoniska tecken har framförts av Nelson Goodman (1968: 1984), som dock inte explicit riktar dem mot Peirce, och alltså inte talar i termer av ikonicitet; och före honom av Arthur Bierman (1963), som däremot direkt angriper Peirces teori. Här skall jag diskutera två sådana argument, regressionsargumentet och symmetriargumentet.

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

Det måste i alla fall Greenlee och Goodman mena. Greenlee (1973) tänker sig att det finns en explicit konvention som talar om för oss vilka likheter vi skall anse relevanta i varje särskilt fall; och också hos Goodman blir konsekvensen att varje korrelation mellan bild och avbildat föremål måste inläras särskilt. Att kräva att de likheter som råder mellan uttryck och innehåll i ikonerna skall vara

särskilt många till antalet eller särskilt "väsentliga" hjälper inte heller, som Goodman påpekar: även med en välvillig tolkning är sådana föreskrifter för obestämda. Argumentet kan t o m göras starkare än Goodman tänker sig: mellan en man och hans porträtt är det just de "väsentliga" egenskaperna (t ex att vara levande, kunna tänka, se osv.) som skiljer.

I själva verket är den värld i vilken allting är tecken för allting annat inte ett rent tankeexperiment, som Bierman och de andra tycks tro: det är nyplatonismens världsbild, och därmed romantikens och symbolismens. Peirce själv skulle inte vara så främmande för denna: han menar ju att en amerikan i kraft av sin nationalitet, som är en tämligen universell egenskap, kan vara tecken för en annan amerikan. Icke desto mindre skulle Peirce förmodligen mena att likheter, av denna sort och över huvud taget, bara utgör en ikonisk grund; teckenrelationen måste i varje särskilt fall komma till för att förvandla grunden till tecken. Det behövs en mycket speciell kontext, såsom Graalsagan, för att ting skall vara tecken för allt de delar universella egenskaper med. För att två "ting" skall bilda ett ikoniskt tecken fordras det, under normala omständigheter, *dels att det finns likheter mellan dem, och dels att de sammanbindes av en teckenrelation*. Det senare skiljer ikonerna från alla ikoniska grunder eller potentiella tecken; det förra skiljer den från andra teckentyper. Om inte annat, så gäller detta helt säkert för det slags tecken vi här talar om, bildtecknet.

Så vitt jag kan förstå finns det en oklarhet hos Peirce: antingen menar han att det finns tre olika egenskaper, ikonicitet, indexikalitet och "symbolicitet", som ensamma är tillräckliga för att en annan egenskap, teckenkaraktären, skall följa; eller också menar han att det finns ting som förbinds av en teckenrelation, och som därutöver har någon av egenskaperna ikonicitet, indexikalitet eller "symbolicitet". Bara i det förra fallet drabbas Peirce av regressionsargumentet. Talet om ikonicitetens och indexikalitetens oberoende från teckenkaraktären tyder på att denna tolkning är den riktiga. I alla fall väljer vi här den tolkning som mest gynnar Peirces position.

Symmetriargumentet säger att likhet inte kan definiera ett slags tecken,

eftersom den förra, till skillnad från teckenrelationen, är symmetrisk. Enligt detta sätt att se följer det av det faktum att ett föremål är likt ett annat att det andra också är likt det förra; men i tecknet står ett uttryck för ett innehåll, och inte omvänt. Det går förstås att undvika symmetriargumentet genom att återigen hävda, att ikoniska tecken definieras av likhet *plus teckenrelationen*. Men det finns en mycket elementärare invändning mot symmetriargumentet: likhet, som vi upplever den till vardags, inte bara i tecknen utan i vanliga jämförelser, är inte densamma som logikens ekvivalensrelation, som definitionsmässigt är symmetrisk (om $A > B$, så $B > A$) och reflexiv ($A = A$). Det är lätt att inse detta utifrån allas vår personliga erfarenhet: även om vi jämför två enäggstvillingar, så är det den tvilling vi inte är bekant med, som vi har lärt känna sist, eller som är minst allmänt känd som vi tycker liknar tvillingen med de motsatta egenskaperna, inte omvänt. Denna intuition har bekräftats av kognitiva psykologer (t.ex. Rosch 1975; Tversky 1977). För försökspersonerna var t ex Nordkorea mycket mera likt Kina än omvänt, utan tvivel för att jämförelsen som sådan är riktad — från det mest kända till det mindre kända, från det man vet mest om, det land som är viktigast i historieböckerna och i världspolitiken, som är störst, osv. Det som i en eller annan mening är *mest prominent* tjänar som jämförelsepunkt för det andra. Prominensen kan däremot bero av många olika skäl. Den kan också variera från person till person. För en Nordkorean är Nordkorea troligen alltid mest prominent. Och för den som startade sin bana med att lära känna den andre enäggstvillingen är jämförelsen förstås riktad åt andra hållet.

Det är här förstås inte frågan om att propagera för en ologisk teori. Teorin måste givetvis vara logiskt sammanhållen. Men de objekt den studerar är inte nödvändigtvis förenliga med logikens lagar.¹¹ Som Saussure framhöll handlar semiotiken inte om materiella objekt utom om synvinklar vi kan anlägga på de senare. Det finns därför inget rum i vilket jämförelser gjorda av den som bäst känner den förste enäggstvillingen motsäger jämförelser gjorda av den som mera känner den andre enäggstvillingen.

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

Till skillnad från Goodman och den formella logiken bör vi hålla isär likhet och identitet. Normalt skulle vi inte säga att något är likt sig självt; med andra ord, likhetsrelationen är inte reflexiv. En tavla liknar inte en annan tavla: den är identisk med denna, betraktad som kategori. Andra bilder, som inte avbildar Marlborough Castle på samma sätt som Constables målning, liknar inte denna utan är kategori-identiska med den. Här råder alltså verkligen en ekvivalensrelation, men bara på kategori-nivå. Däremot förekommer ingen teckenrelation. Dock finns det fall när också identiteten sekundärt kan förekomma i en teckenrelation. När renässansmålaren hänger upp en tavla över

sin verkstad, blir denna verkligen ett tecken för de andra tavlor (föremål av samma kategori) som göres där inne: men inte en bild av dem, utan ett *identitetstecken*. Bara vår kunskap om kontext och konventioner gör att vi — eller i alla fall renässansens människor — skiljer denna teckenfunktion från den som den målade skylten över krogen har: den senare avbildar en scen och hänvisar genom denna (indexikaliskt) till de tjänster inrättningen kan bjuda.

Likhetsrelationen är alltså inte en omöjlig bestämning till teckenfunktionen, eftersom den förra, liksom den senare, åtminstone i vissa fall är asymmetrisk och irreflexiv; och den relation bilden har till andra bilder, enbart för att den är bild, är inte en likhet utan något slags kategori–identitet; den senare är inte heller, utom i sekundära fall, en teckenrelation, och då bara när en explicit konvention har införts.

Ikonicitetens konventionella form

Att sådana som Goodman och Eco kan finna argument för sin ikonicitetskritik beror förstås på att bilder på många sätt verkligen är konventionella. Detta följer av själva teckenkaraktären, i vilken ikoniciteten är innefattad, av den ikoniska grunden, som är en abstraktions- och urvalsprincip. Omvändningen av Goodmans och Ecos sextiostalsförevillelser finner vi i Angenots radikaliserings av Barthes påstående att fotografiets är “nästan tautologt”: för Angenot (1985) är nämligen alla bilder rent genomskinliga för sin referent. En liknande konception skymtar, paradoxalt nog, i den status av spegel reflekterande andra speglar som de allra senaste Eco (1998: 1999) vill tilldela åtminstone vissa bildtyper, t.ex. den direktsända TV-bilden. Här förlorar ikonerna alldeles sin teckenkaraktär; den går ej att skilja från det den är tecken för. Men det är just för att bilder aldrig kan vara fullt ut ikoniska (och ikoner inte helt identiska med vad de är tecken för), som bilder är en resurs för skapande och för tänkande.

För det första är bilder konventionella för att de är *bärare av den konventionalitet som är ett drag i den kultur i vilken de skapas*. Om kvinnor i en viss kultur bär håret delat i flätor på vardera sidan om huvudet, eller om de

traditionellt bär kjol istället för byxor, så kommer bilder från dessa kulturer att avbilda kvinnor på detta vis, såvida det inte finns speciella skäl att återge dem annorlunda.

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

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

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

Allt tänkande och all varseblivning fattar sitt *föremål från en eller annan synvinkel* och aldrig i dess helhet, dvs. indexikaliskt.. Ett föremål kan analyseras på åtminstone tre sätt: i sina delar, sina egenskaper, och de synvinklar från vilka det kan ses. En människa, exempelvis, kan delas i sådana delar som huvud, bröst, armar, ben, osv.; och i sådana egenskaper som levande varelse, människa, man, äldre man, osv.; och hon kan delas i synvinklar i förhållande till den persons position som betraktar henne. En bild förutsätter ett (eller flera) val på de tre dimensionerna. Men medan det är möjligt att återge alla ett föremåls delar, så är inget avbildad föremål någonsin en "fullt bestämd enhet" (trots vad

Lessing och hans efterföljare har hävdats; jfr Sonesson 1988), och inte heller kan det ses från alla håll (inte ens på en kubistisk bild).

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

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

Primär och sekundär ikonicitet

Eftersom både Eco och Goodman främst tänkte på bilder när de talade om ikoner, ligger det något paradoxalt i att just dessa visat sig inte kräva någon som helst konventionalitet (utom i sekundära aspekter) för att fungera, medan däremot föremål som betecknar sig själva, vilka skenbart är idealfall av ikoner, bara kan uppträda när det finns en konvention som säger vilka av deras egenskaper som är relevanta. Man kan därför tala om *primär ikonicitet*, när likheten mellan uttryck och innehåll som i bildernas fall är omedelbart given och grundar teckenkaraktären; och om *sekundär ikonicitet*, när grunden bara kan identifieras när man vet att en viss teckenrelation råder.

Identiteter förekommer som tecken i många sammanhang. Konservburken i livsmedelsaffärens fönster betecknar andra konservburkar av samma sort. Det gör också tårtan i bageriets fönster. Om jag skall ha tårtan med hem med en gång kan den kanske uppfattas som betecknande sig själv; beställer jag den däremot att levereras inom en vecka, så uppfattar jag den säkert som stående för en identiskt likadan tårta gjord en vecka senare. Stenyxorna i museets monter betecknar stenyxor av samma typ från samma tidsålder; däremot står tavlorna på museets konstavdelning vanligen bara för sig själva. Skräddarens mönster betecknar egenskaper hos de kläder han i framtiden kan tänkas sy upp.

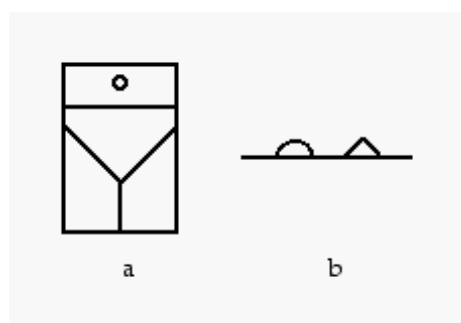
En urinoar i herrtoaletten är inte tecken för något alls; den bara *är* en urinoar. På en utställning anordnad av representanten för firman som säljer badrumsporslin står en identiskt likadan urinoar för klassen av urinoarer av denna typ. När Duchamp placerar den i ett galleri blir den däremot bara tecken för sig själv — kanske rent av ursprungligen för sin egen placering i en situation där den inte hör hemma. Med andra ord: *en mer eller mindre implicit konvention anger för varje situation hur identiteten skall uppfattas.*

Den teckenrelation som Goodman (1968) har kallat *exemplifiering* är exempel på sekundär ikonicitet: föremål som refererar till egenskaper de också har kan bara göra detta under vissa bestämda förutsättningar.¹² Konventionen måste, för det första, fastställa *att* föremålen är tecken. Bilen på gatan är inte tecken för något: den används. Annorlunda är dess roll i bilsalongen. Alla amerikaner är inte varandras tecken: det är bara när Peirce stipulerar att vi skall se Franklin som tecken för Rumford som det uppstår ett tecken. På konstutställningen står bilderna i första hand för sig själva, medan de i de flesta andra sammanhang primärt pekar vidare mot det de avbildar. Sherrie Levines bronsavgjutningar hade mindre behov av den konventionen, eftersom redan valet av material gjorde dem olämpliga eller i alla fall oväntade som verkliga urinoarer.

För det andra måste konventionen ange *vilka de relevanta dragen* i uttrycket och innehållet är, alltså, i Peirces termer, vad som hör till grunden för tecknet: ett föremål kan stå för klassen av den kategori av föremål till vilken det hör, för vissa egenskaper hos föremålet, eller för sig själv som ett unikt föremål. Så står konservburken i butiksfönstret för klassen av dylika konserver till salu inne i butiken, tårtan i bageriet står för en liknande tårta gjord på leveransdagen, skräddarens provstycke betecknar mönster och färg på hans tyger, eventuellt den kostym han erbjuder sig att göra, men inte dess form, osv. Tavlan på konstutställningen (liksom varje annat konstföremål i samma situation) exemplifierar däremot sig själv som unikt föremål.

Tapetremorna, tidningsurklippen, metrobiljetterna, gångjärnen och de

andra "verkliga" föremålen i collagen är uppenbarligen där som tecken för sig själva: ramkonventionen gör dem till detta. Men frågan kvarstår vad de då är tecken för. Kanske just, bland annat, för sin avvikande verklighetsstatus: för sin "verklighet" där något fingerat förväntas — eller för den plötsliga "overklighet" som orten för deras uppträdande tillskriver dessa "verkliga" föremål.



Figur 6. Doodles: a) Oliv som faller ner i Martiniglas, eller närbild av flicka i minimal baddräkt (inspiread av Arnheim 1969:92f). b) Carraccis nyckel (murare bakom mur)

Identitetstecken är dock inte det enda exemplet på sekundär ikonicitet. Ett annat fall är vad Arnheim har kallat "doodles": streckbilder i vilka man bara kan upptäcka någon likhet när man fått "nyckeln" till dem. Exempel är Arnheims teckning som antingen kan ses som en oliv som faller ner i ett cocktail-glas, eller en navel och en bikini-nederdel sedd genom en glugg; trekanten över ett rakt streck som tänkes visa en murare bakom en mur; eller, i det extrema fallet, det raka strecket som skall föreställa ett "oanständigt franskt kort" sett från sidan (jfr. Figur 6). Till detta fall hör också de gester om vilka Mallery sade, att man kan se vad de avbildar när man väl har fått veta vad de skall betyda.

I ett avseende är identitetstecken verkligen idealfall av ikonicitet i Peirces mening: det förefaller ofta helt korrekt att säga, att det ting som fungerar som

uttryck har sina egenskaper helt oberoende av det ting som fungerar som innehåll. När tecknet vilar på kategorisk identitet, som när en tavla står för en annan tavla, så är överensstämmelsen, från den valda synpunkten sett, perfekt och har kommit till stånd utan någon direkt föregående relation mellan de två objekten. I fall av individuell identitet är överensstämmelsen givetvis perfekt, och frågan om oberoende blir irrelevant, eftersom vi bara har att göra med ett föremål. Dock gäller detta inte för vad jag på annan plats har kallat *pseudo-identiteter*, tecken som har många, särskilt varseblivbara egenskaper gemensamma med vad de står för, men dock saknar de egenskaper som är mest väsentliga för kategori-identiteten. Japanska restauranger, till skillnad från grekiska, brukar skylta med matattrapper i vax, som alltså skiljer sig från vad de föreställer genom att inte vara ätliga. Till skillnad från skådespelaren har inte skyltdockan eller figurerna i vaxkabinettet mänskligheten gemensam med det de representerar. Den japanska skyltmaten saknar matens ätlighet, och skyltdockan har inget av människans mänsklighet (jfr. Sonesson 1989a,III.6.5; 1998a).

Men det är just för att den ikoniska grunden här är så fullkomlig, som det resulterande ikoniska tecknet måste ha ett starkt konventionellt inslag. En bil på gatan är inte ett tecken för andra bilar: det är bara på bilutställningen, i kraft av en socialt etablerad konvention, som den blir tecken för alla bilar av samma modell. I ett identitetstecken kan egenskaperna hos det ting som tjänar som uttryck vara oberoende av egenskapernas hos det ting som tjänar som innehåll, bara för att deras relation *inte är oberoende av teckenrelationen*. I detta andra avseende uppfyller alltså den sekundära identiteten inte Peirces ikonicitetsdefinition.

Detta är däremot just det på vilket *primär ikonicitet* är ett idealfall. Detta inträffar som sagt när uppfattningen av likhet föregår och är en förutsättning för postulerandet av teckenrelationen. *Sekundär ikonicitet* är när teckenrelationen föregår och är en förutsättning för uppfattningen av likhetsrelationer.¹³ I det senare fallet finns förstås likheten (men det finns mer eller mindre med allt, som

Bierman och Goodman har påpekat), men man uppmärksammar den inte förrän teckenrelationen har införts, antingen explicit eller för att det hör till en invand situation. Om de två tingen som ingår teckenrelationen hör till en självklar kategori (såsom bilar, etc.), så visar den sekundära ikoniciteten bara att en av medlemmarna av kategorien skall var tecken för den andra ; om likheten är väldigt abstrakt, som i Arnheims doodles eller Mallerys gester, så gör teckenrelationen först att vi upptäcker att det finns någon samhörighet. I den primära ikoniciteten är likheten inget problem — för teckenupplevelsen, för den är omedelbar. Problemet är att förklara hur något sådant är möjligt. Det kan vi bara göra inom ramen för ett större förutsättningssammanhang: livsvärlden.

Tingens prominensordning och varelsernas kedja

Det lilla barnet som aldrig tidigare har sett bilder kan inte desto mindre identifiera avbildade föremål som förekommer i dess upplevelsesfär. Men barnet har inte lärt sig något om bildens teckenfunktion. Likhetsupplevelsen tycks alltså föregå teckenfunktionen. Sentida undersökningar av folkgrupper från samhällen som inte själva brukar bilder har också bekräftat detta intryck (jfr Kennedy 1974). Dock berättas det om en folkgrupp, det s k Me'-folket, att dess medlemmar inte upptäckte att märkena på papperet stod för någonting annat än sig själva, med andra ord, att de var tecken. Denna grupp kände inte till papperet som material och var helt upptagna av att utforska dess egenskaper. När bilderna trycktes på väv som de var välbekanta med tolkade de däremot bilderna med lätthet (Deregowski 1973).

Fakta av det här slaget visat att *likhetsupplevelsen i bilder föregår teckenrelationen*. Ändå hör ju bildens uttrycksplan här till en helt annan kategori än dess innehållsplan (eller referent): medan det typiska bilduttrycket är tvådimensionellt och statiskt och har en reducerad ljushetsskala, så är det typiska bildinnehållet tredimensionellt och rörligt och med en mångfald valörer. Likhetsupplevelsen äger rum på grundval av medvetenheten om denna fundamentala kategoriskillnad.¹⁴

Det måste ändå finnas en förutsättning för själva likhetsupplevelsen, en djupare grund också för den primära ikoniska grunden: att det "ting" som tjänar som uttryck är av det slag att vi kan föreställa oss det i rollen som uttryck. *Bara det mindre "prominenta" kan vara uttryck för det mera "prominenta"*. Detta framgår klart av historien om folkgruppen som inte kände till papper: materialet var alldeles för intressant i sig själv för att kunna tjäna som uttryck för något annat. Vid sidan av den prominensordning som är individuell (jag som känner en av enäggstvillingarna) och den som utmärker grupper (Nordkoreraner eller Me'-folket), måste det finnas någon mera "universell" gruppering av "tingen" i vår upplevda värld efter hur stor "prominens" de tillskrives. Det är förmodligen omöjligt att beskriva en sådan skala i sin helhet. Men det är naturligt att tänka sig att tredimensionella kroppar är mera "prominenta" än markeringar på en yta (se Sonesson 1989a,III.3.). Till skillnad från de relationer av prominens mellan enäggstvillingar och länder vi diskuterade i ett tidigare avsnitt, förefaller denna prominensordning inte omvändbar. Snarare är den något slags universaliala för den mänskliga livsvärlden.

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

En liknande, något utbyggd modell skulle också förklara varför bilden står för det avbildade, och inte tvärtom. Den förklarar också, varför skyltdockan är tecken för människa, och vaxmaten är tecken för ätlig mat, men inte utan vidare tvärtom (se Sonesson 1992c; 1998a). Vi ser nu också varför äkta identitetstecken har behov av konventioner: de går rakt emot regeln att bara mindre prominenta föremål kan stå för de mera prominenta. Den *sekundära* ikoniciteten uppträder bara när teckenrelationen redan är given. *Primär* är den ikonicitet som föregår och upprättar teckenrelationen, men som har sin förutsättning i den prominensordning som råder mellan olika ting och material i den speciella Livsvärlden.

Mot en ekologisk semiotik

Det är i varseblivningen av omgivningen som betydelserna först uppträder för människan. Redan det lilla barnet utforskar omvärlden och finner den mättad med betydelser.

Greimas (1970) har beskrivit vad han kallar "den naturliga världen" som ett viktigt forskningsområde för semiotiken. Det är den plats i vilken elden uppträder som något varmt, hemtrevligt och sällskapligt i eldstaden, istället för som resultatet av en kemisk reaktion beskrivbar i naturvetenskapliga termer. Den är "naturlig" i samma mening som man talar om ett "naturligt" språk: precis som svenskan är naturlig och självklar för svenskarna, franskan för fransmännen och mayaspråket för mayaindianerna, så har vart och ett av dessa folkslag en omvärld som är naturlig och självklar för dem; och alldeles som dessa språk skiljer sig åt och alltså är konventionella, så måste de skiljaktiga "naturliga" världarna vila på konventioner; och "den naturliga världen" är ett betydelsesystem som alla andra.

I Greimas "naturliga värld" igenkänner man, lätt förklädd, Edmund Husserls Livsvärld, den värld vi verkligen lever i, som föga liknar naturvetenskapernas abstrakta verklighet. I denna värld, sade Husserl, rör sig jorden inte. Husserls lärjunge Alfred Schütz beskrev Livsvärlden som den värld vi

tar för givet, som föreligger för oss helt självklart i alla livets göranden och låtanden. Det finns många kulturella varianter på Livsvärlden, men mot dessa svarar en allmän organisationsform. Livsvärlden är en värld som uppträder i varseblivningen, som är grundvalen för alla betydelser. Men dessa betydelser uppfyller i regel inte kriterierna för att vara tecken.

På senare tid har den amerikanske psykologen James Gibson (1966; 1982) återupptäckt Husserls Livsvärld, men han har döpt den till den varseblivna omvärlden, till den "ekologiska fysikens" värld. I denna värld går solen upp och ner, och jorden rör sig inte. Precis som Husserl insisterar Gibson på att det är tingen själva, inte näthinnebilderna eller varseblivningsperspektivet som vi varseblir. Alldeles som Husserl menar han att vi också kan se tingens dolda sidor, eftersom vi hela tiden rör oss vidare mot en syntes av ett otal varseblivningsperspektiv. Horisontlinjen och marken är grundvalar för både Livsvärlden och Gibsons omgivning. Världen, till skillnad från bilder och andra teckensystem, varseblives direkt, utan förmedling. Till och med egenskaper som tingens "ätlighet", "gripbarhet", osv. finns tillgängliga för direkt varseblivning. Rummet och tiden kan inte varseblivas, utan bara föremål i tid och rum. Verkligheten består inte av geometriska punkter, som kan räknas, utan av platser, som har namn, som har ett absolut läge i förhållande till marken och tyngdkraften, och som innesluter eller inneslutes av andra platser.

Gibson, precis som Husserl, tycks tömma verkligheten på all semiotisk problematik. I själva verket är emellertid den verklighet som direkt varseblives redan tolkad. Tärningen, som är ett högst kulturellt objekt, varseblives precis lika omedelbart som Husserls kub. Och när man uppfattar invarianterna för "den där speciella kattheten", som Gibson säger, så är det inte bara kattens "ogripbarhet", "oätlighet", osv. som följer med, utan alla de ingredienser som för mänskligheten bygger upp en kattvärld.

Gibson och Husserl måste ha rätt, mot Greimas, när de menar att Livsvärlden inte är ett semiotiskt system som alla andra. Den intar en privilegierad position från vilken de övriga först kommer till synes. Skall

semiotiken kunna förklara bilder och andra visuella tecken, så måste den utgå från mera grundläggande visuella betydelser: tingens prominensordning är exempelvis förankrad i Livsvärlden. Naturesemiotiken är den grundläggande delen av Kultursemiotiken, för den handlar om naturen mätt med mänskliga mått, både kroppens och själens.

I andra bildvärldar

Till skillnad från skulpturer, skyltdockor, vaxfigurer, lockfåglar, leksaksmodeller, m.m., som är identitets- eller pseudoidentitetstecken, är hologrammet utan tvivel en bild: det erbjuder en yta, i vilken man "ser in" eller "perceptivt fantiserar" en reell varseblivningsscen (jfr. Sonesson 1989a,II.3.5.). Ytan och scenen är samtidigt närvarande för varseblivningen, samtidigt medvetna, men uppfattade såsom uteslutande varandra. Skulpturen däremot är en föremål i sin egen rätt som står för ett annat föremål av vilket det saknar vissa egenskaper.

Hologrammet är alltså en bild. Skillnaden är bara att verklighetsillusionen är så mycket starkare, och att man till en viss gräns har tillgång till olika perspektiv på samma föremål efter hand som man flyttar sig kring det, precis som vid en verklig varseblivning. Icke desto mindre är verklighetsillusionen aldrig total; bildkaraktären — och därmed teckenkaraktären — är alltid given på samma gång i varseblivningen. Därmed inte sagt att en förfinad hologramteknik inte kan göra det möjligt att kamouflera bildmässigheten.

Det är numera möjligt att med dators hjälp gå längre, åtminstone i vissa avseenden. Datoriserade bilder kan presenteras på ett sådant sätt att de utgör allt vad en person ser av den (skenbart) omgivande världen. Samtidigt har denna person möjlighet att röra sig och manipulera föremål i omgivningen, och dessa hans rörelser leder omedelbart till förändringar i de bilder som visas för honom. Detta är möjligt för att datorn förfogar över ett otal perspektiv på de syntetiserade föremålen. På detta sätt kan man nu besöka det hus man ämnar bygga sig innan det har konstruerats, gå genom korridorerna och ut och in i rummen som ännu inte existerar, pröva lämpligheten av de tilltänkta

trappornas, fönstrens och dörrarnas placeringar, osv. Trots sin omisskänneliga bildkaraktär, i ovan angivna mening, delar denna s.k. "virtual reality" egenskaper med den livsvärld som bildar grundvalen för alla tecken. Husserl, som väl bättre än någon annan har beskrivit varseblivningsvärldens egenart, har påpekat att den vilar på känslan att "man alltid kan gå vidare": se föremål från nya vinklar, gå närmare föremålet för att upptäcka nya egenskaper, utforska dess vidare sammanhang. Den virtuella verkligheten, precis som den manifesta, har dessa egenskaper.

Den argentinske författaren Adolfo Bioy Casares, mest känd för att ha skrivit ett antal böcker tillsammans med José Luis Borges, berättar i sin roman "Morels uppfinning" (från 1940) historien om det perfekta multimediet, långt innan termen var uppfunnen. En man kommer till en öde ö. Men han upptäcker så småningom att den inte är så öde: människor uppträder i palatset där han gömt sig och i landskapet runt omkring. Han döljer sig och observerar. Speciellt iakttar han en kvinna, i vilken han så småningom blir förälskad. Under stor ångest bestämmer han sig för att träda fram ur sitt gömställe och förklara henne sin kärlek — inte utan att först ha grubblat över hennes tänkbara reaktioner. Men hon reagerar inte alls på hans närmande. Det är som om han inte finns för henne. Och i själva verket gör han det inte heller.

Allt vad han har iakttagit, visar det sig, är något slags bandinspelning som utgår från några apparater i palatsets källare och som upprepas om och om igen. Men det är en inspelning som är tredimensionell och innefattar alla sinnesmodaliteter. Det är detta som är "Morels uppfinning". Den är så lik verkligheten, den värld vi tar för given, att inget i dess form kan tala om för oss att den bara är bild, bara tecken. Den saknar dock något som det perfekta multimediet borde ha: interaktivitet (för det går inte samspela med kvinnan), också i den elementära innebörden av social responsivitet (tvärtemot vad vår hjälte tror har kvinnan ingen möjlighet att signifikativt ignorera honom). Det är alltså på det sociala planet som denna "virtuella verklighet" till slut inte uppfyller Husserls kriterier på möjligheten att ständigt gå vidare.

Bokens jag bestämmer sig slutligen för att gå in i berättelsen, och alltså själv låta sig spelas in, fast detta innebär döden i den verkliga världen. Det är som om man skulle kunna stiga in i den virtuella verkligheten och bli kvar där. Här gäller emellertid just det som Husserl påpekade om vanliga bilder: om man förväxlar bilden med verkligheten, som man kan göra om man betraktar den förra med ett orörligt öga genom ett titthål, så ser man den just inte som bild, dvs. inte som tecken. I den mån den virtuella verkligheten upplevs som verklig upphör den att vara virtuell.

Som alla syntetiska bilder föregår den virtuella verkligheten sin (eventuella) referent. Men den *har* (eventuellt) en referent; den *är* inte en själv. Ännu består upplevelsen av teckenkaraktären: av något direkt givet som är tematiskt och som visar hän till något indirekt givet som bildar tema (jfr. Sonesson 1989a, I.2.5., I.4.2.; 1992a). När bilden förlorar sin förankring i livsvärlden, upphör också bilden att vara bild.

Litteratur

- Angenot, M. 1985. *Critique de la rasion sémiotique* Montréal: Presses de l'univeristé de Montréal.
- Arnheim, R. 1969. *Visual thinking*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Baron, N. 1981. *Speech, writing and sign*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, R. 1964. Rhétorique de l' image. I: *Communications* 4, ss. 40-51.
- Bierman, A. K. 1963. That there are no iconic signs. I: *Philosophy and phenomenological research*, XXIII:2: 243-249.
- Deregowski, J. 1973. Illusion and culture. I: Gregory, R.L., & Gombrich, E.H., eds., *Illusion in nature and art*. London: Duckworth & Co.
- Eco, U. 1968. *La struttura assente*, Bompiani, Milan. Svensk översättning: *Den frånvarande strukturen*, Cavefors, Lund 1971.
- 1976. *A theory of semiotics*. Indiana University Press, Bloomington.

- 1984a. *Semiotics and the philosophy of language*. Indiana University Press, Bloomington.
- 1998. Réflexions à propos du débat sur l'iconisme (1968-1998). In *Visio* 3; 1, 9-32.
- 1999. *Kant and the Platypus*. New York & London: Hartcourt brace & Co
- Floch, J.-M. 1981a. *Sémiotique plastique et langage publicitaire*. Documents de recherche du Groupe de recherches sémio-linguistique, III, 26.
- 1981b. Kandinsky: sémiotique d'un discours plastique non-figuratif", i *Communications*, 34, ss. 134-158.
- 1986. *Les formes de l'empreinte*, Périgueux: Pierre Fanlac.
- Gibson, J. 1966. *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- 1978. The ecological approach to visual perception in pictures, in *Leonardo*, 11:3, ss. 227-235.
- 1980 A prefatory essay on the perception of surfaces versus the perception of markings on a surface, in Hagen, Margaret, ed., *The perception of pictures, Volume I: Alberti's window*. Academic Press, New York, ss. xi-xvii.
- 1982. *Reasons for realism*. Ed. by. Reed, E., & Jones, R. New Jersey & London: Lawrence Erlbaum Ass.
- Goodman, N. 1968. *Languages of art*. Oxford University Press, London.
- 1984. *Of mind and other matters*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Greenlee, D. 1973. *Peirce's concept of sign*. The Hague & Paris: Mouton.
- Greimas, A. J. 1970. *Du sens*. Paris: Seuil.
- Groupe μ 1992. *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil.
- 1994. "Iconism", in *Advances in visual semiotics*. Sebeok, Th, & Umiker-Sebeok, U, eds., 21-46. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Gubern, R. 1987a. *El simio informatizado*. Fundesco, Madrid.
- 1987b. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*.

- Gustavo Gili, Barcelona.
- Hochberg, J. 1980. Pictorial functions and perceptual structures, i Hagen, Margaret, ed., *The perception of pictures, volume II: Dürer's devices*; New York: Academic Press; 47-93.
- Holenstein, E. 1985. *Sprachliche Universalien. Eine Untersuchung zur Natur des menschlichen Geistes*. Brockmeyer, Bochum,.
- Kennedy, J. M. 1974. *A psychology of picture perception*. San Francisco: Jossey-Bas. Inc.
- 1976. Comments on Deregowski's analysis of seeing a picture for the first time. In: *Leonardo* 9:3, 219-221.
- Lakoff, G. & Turner, M. 1989. *More than cool reason. A field-guide to poetic metaphor*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Lindqvist, C. 1989. *Tecknens rike*. En berättelse om kineserna och deras skrivtecken. Stockholm: Bonniers.
- Mallery, G. 1880-81. Introduction to the study of sign language among the North American Indians and A collection of gesture signs, i Umiker-Sebeok, J., & Sebeok, Th., eds., *Aboriginal sign languages of the Americas and Australia I.*, New York & London: Plenum Press 1978 ; ss. 1-76; 77-406.
- 1881. *Sign language among North American Indians*. Omtryck: The Hague & Paris: Mouton 1972.
- Moles, A. 1981. *L'image - communication fonctionnelle*. Casterman, Bruxelles.
- Peirce, C. S. 1931ff. *Collected Papers*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ramírez, J. A. 1981. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra Andra upplagan.
- Rosch, E. 1975. *Cognitive reference points*, i *Cognitive psychology*, 7,4: 532-547.
- Saint-Martin, F. 1994. Avant-propos: Pour en finir avec la mutité de la peinture. In *Nouveaux actes sémiotiques*, 34-35, 1-4.
- Savan, D. 1976. *An introduction to C.S. Peirce's semiotics*. Toronto: Toronto Semiotic Circle.

- Schaeffer, J.-M. 1987. *L'image précaire*, Seuil, Paris.
- Sonesson, G. 1987. *Bildbetydelser i informationssamhället*. Projektrapport. Lund: Inst. för konstvetenskap.
- 1988. *Methods and models en pictorial semiotics*. Semiotics Seminar, Lund, mimeographed.
 - 1989a. *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Aris/Lund University Press, Lund.
 - 1989b. *Semiotics of photography. On tracing the index*. Semiotics Seminar, Lund.
 - 1992a. *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Studentlitteratur, Lund.
 - 1992b. Tjugofem års soppa på Panzanis pasta: Postbarthesianska betraktelser över bildsemiotiken. I *Livstegn*, 8, 1, 7-40.
 - 1992c. The semiotic function and the genesis of pictorial meaning. In *Center/Periphery in representations and institutions. Proceedings from the Conference of The International Semiotics Institute, Imatra, Finland, July 16-21, 1990.*, Tarasti, Eero (ed.), 211-156. Imatra: Acta Semiotica Fennica.
 - 1992d. Comment le sens vient aux images. Un autre discours de la méthode. In *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Carani, Marie(ed.), 29-84. Québec: Les éditions du Septentrion/CÉLAT.
 - 1993. Pictorial semiotics, Gestalt psychology, and the ecology of perception. Review of Saint-Martin, Fernande, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*. In *Semiotica* 99: 3/4, 319-399.
 - 1994. Sémiotique visuelle et écologie sémiotique, in *RSSI*, 14, 1-2, printemps 1994, pp. 31-48. 47-64.
 - 1995a. On pictoriality, i Sebeok, T, & Umiker-Sebeok, J, eds., *Advances in visual semiotics*. Berlin & New York. Mouton de Gruntyer; 67-108.
 - 1995b. Livsvärlden mediering. Kommunikation i en kultursemiotisk ram. I Holmberg, Claes-Göran, & Svensson, Jan, utg., *Medietexter och*

- mediatolkningar*. Nora: Nya Doxa, 33-78.
- 1996a. Le silence parlant des images, *Protée* 24:1, 37-46
 - 1996b. An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics. In *Semiotica* 109-1/2 1996, 41-140.
 - 1996c. [The quadrature of the hermeneutic circle](#). In *LSP and theory of translation. Acts of the XVI Vakki symposion, Text and Image, Vöjri, February 10-12, 1996* Vaasa 1996; 9-33.
 - 1997a. Approaches to the Lifeworld core of visual rhetoric. *Visio* 1, 3, 49-76.
 - 1997b. The ecological foundations of iconicity, in *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity. Proceedings of the Fifth International Congress of the IASS, Berkeley, June 12-18, 1994*. Rauch, Irmgard, & Carr, Gerald F., eds., 739-742. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
 - 1997c. The Multimедiation of the Lifeworld, in Nöth, Winfried (ed.), *Semiotics of the Media*. 61-78. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
 - 1997d. Semiótica cultural de la sociedad de la imagen/Bildsamhällets kultursemiotik. In *Heterogénesis*, VI; 20, 16-43.
 - 1998a. That there are many kinds of iconic signs. In *Visio*, 3, 1, 33-54.
 - 1998b. Icon – Iconicity Index – Indexicality, in *Encyclopaedia of Semiotics*. Bouissac, Paul, ed., New York & London: Oxford University Press.
 - 2004. [Perspective from a semiotical perspective](#). In *Essays on fiction and perspective*. Rossholm, Göran, (ed), 255-292. Bern: Peter Lang. Papers from the symposion "Fiction and perspective", organized by Stockholm University and Kungliga Vitterhets-, Historie- och Antikvitetsakademien, October 3 to 7, 2001
 - 2010. Pictorial semiotics in *Encyclopedic dictionary of semiotics*, edited by Sebeok, Thomas A., & Danesi, Marcel. Berlin ; New York : De Gruyter Mouton. 3. rev. and updated ed. Online edition: <http://refworks.reference-global.com/Xaver/text.xav?SID=anonymous2801704742159&tf=xaver.com>

Tversky, A. 1977. Features of similarity, i *Psychological Review*, 84:4, ss. 327-352.

¹ Denna text redigerades ursprungligen kring 1998 för en aldrig utgiven norsk antologi. För en mer aktuell beskrivning av bildsemiotikens närvarande tillstånd, se Sonesson 2010.

² I sina senare verk tycks Eco (1998, 1999), åtminstone i vissa avseenden ha övergått till den extrema flank som tidigare försvarades av Barthes (och Angenot 1985)

³ I det följande närmar jag mig frågan om skillnaden mellan språkliga tecken och bildtecken från de utgångspunkter som dominerat i debatten under de senaste decennierna. Ett annat, kompletterande, om också i viss mån överlappande närmande, utgår från Lessing, som på många sätt var den förste, systematiska, semiotikern, eftersom han explicit jämförde teckensystem. Jag har tidigare diskuterat hans bidrag, i anslutning till de tolkningar som gjorts av mera sentida semiotiker (Sonesson 1988). I flera senare arbeten (Sonesson 1996c; 2004) har jag återkommit till Lessings problematik, dels för att klarare skilja det som är normativt och deskriptivt i hans ansats, liksom det som angår litteratur och bildkonst till skillnad från de underliggande teckensystemen, dels också för att se hur denna analys påverkas av bildkonstens våldsamma förändringar under 1900-talet.

⁴ För en kritisk genomgång av Vanliers, Dubois och Schaeffers verk, se Sonesson 1989b.

⁵ Jfr. analysen av prototypbegrepp, i Sonesson 1989a, I.3.1, och, förutom där nämnd litteratur, Holenstein 1985:169ff och passim.

⁶ Även här har han dock nyligen ändrat sig, under intryck av kritik bl.a. från denna artikels författare. Jfr Eco 1998 och 1999.

⁷ I Hjelmslevs mening resulterar konnotationen ur det särskilda *valet av en variant för att ge uttryck för en konstant*, ett av flera möjliga uttryck för ett innehåll, en uttrycksvariant för ett uttryck, etc. Skåningens uttalsvariant av svenska ord, med tungrots-r och diftonger, står för (*denoterar*) samma innehåll som norrlänningens, men *konnoterar* "skånskhets". På samma sätt kan en databild *denotera* samma innehåll som en streckteckning, medan taggigheten *konnoterar* databild. Denna terminologi har ofta missbrukats (jfr. Sonesson 1989a, II.4.).

⁸ Goodmans begrepp om bilders "täthet" ("density") och "mättnad" ("repleteness") är mycket mera komplicerade än här antydes; vi ignorerar också skillnaden mellan syntaktisk

och semantisk täthet, osv. För mer utförlig kritik, se Sonesson 1989a, III.2.4-7, III.4, III.5 och III.6.1, och 1995a.

⁹ De senare kallade Peirce för symboler, men vi skall undvika den termen här, eftersom den i andra sammanhang vanligen (t.ex. i symbolismen och surrealismen) används om en speciell typ av ikoniska tecken.

¹⁰ Vad Peirce och hans ortodoxa efterföljare kallar "representamen" och "objekt" skall i det följande benämnas "uttryck" och "innehåll"; skillnaden är oväsentlig för våra syften.

¹¹ Men bör nog uppfatta skillnaden mellan logikens och livsvärldens likhetsbegrepp på samma sätt som den mellan materiell implikation och om-så-satser i vardagspråket : de senare är mera precisa men också mindre innehållsrika.

¹² Det är helt avsiktligt jag här ignorerar Goodmans etikettmetafysik. Se kritiken i Sonesson 1989a, I.2.3, II.2.2. och III.2-3-5, och 1995a, som också utvecklar distinktionen mellan exemplifiering av klasser, egenskaper och individuella föremål.

¹³ Det verkar vara denna distinktion som Eco (1998: 27f) generaliserar utöver ikonicitetens domän under namn av modaliteterna alfa och beta. Om det finns ett inflytande här, så går det förvisso i denna riktning, för Sonesson 1993, som gör denna distinktion, uppträder bland referenserna.

¹⁴ En del djur (möjligen inte alla) reagerar på bilder exakt som på det avbildade; de saknar alltså teckenmedvetande. Däremot kan liknande beteenden hos "primitiva folkslag" som återberättats av tidigare antropologer bara ha ägt rum under mycket speciella förhållanden.