

Kvantifikator för en Dag

Essays dedicated to Dag Westerståhl on his sixtieth birthday



Om bildteckens uttryck och innehåll

Carl-Gustaf Wikstrand

Abstract

The subject of this paper is pictorial semiotics. Some of its basic features are outlined and implemented on three cases concerning the interpretation of artworks: traditional church art, an installation created by Monika Larsen Dennis and the paintings of the art professor Kjell Strandqvist.

1. Inledning

Bildkonst kan handla om att genom fysiska föremål visualisera begrepp och uttrycka tankar och idéer. Jag ska här reflektera något över hur detta går till och vilken betydelse sådana visualiseringar kan ha. Frågan är: i kraft av vad tolkar vi en målning eller skulptur på ett visst sätt? Eller annorlunda uttryckt: i kraft av vad blir sådana föremål tecken för eller representationer av något som går utöver dem själva?

Bildsemiotiken är en inkörsport för att närma sig de här frågorna på ett systematiskt och genomtänkt sätt. Det är en vetenskap som utvecklar sina egna metoder men som även tar hjälp från andra vetenskaper. (Sonesson 1992 a och b) Hur långt denna vetenskap kan bära för att öka vår förståelse av visuell konst vet jag inte. Men det verkar åtminstone vara en väg att prova.

Jag ska i det följande antyda några av bildsemiotikens grundläggande principer och sedan tillämpa dem på några konstnärliga verk.

När det gäller verbalt-språkliga tecken ses tecknet ofta som en enhet av ord eller talljud som fysiska föremål betraktade och till dessa kopplade begrepp och definitioner. Tecknet utgör alltså en enhet av uttryck och innehåll. Utanför själva tecknet har vi en referent, något i den utomspråkliga verkligheten som tecknet refererar till. Ordet ”människa” (uttryck) och

definitionen ”förnuftigt djur” (innehåll) utgör alltså tillsammans ett tecken, med konkreta människor som referenter. (Jfr Saussure (1910) ch. V och Barthes (1984) part II)

Många bildsemiotiker har haft denna teckenmodell som utgångspunkt.

Det finns olika sätt att binda samman uttryck och innehåll i ett bildtecken. Man talar om olika betydelsebärande skikt i bilden, bland annat det ikoniska och det plastiska.

2. Bildsemiotik.

2.1 Ikoniska bildtecken.

På den ikoniska nivån pekar bilden på en tänkbar 3-dimensionell varseblivningssituation. Här förknippas uttryck och innehåll genom en likhetsrelation dvs genom att de har vissa gemensamma egenskaper.

Om vi följer traditionen från Peirce kan ytterligare villkor ställas för att ett bildtecken ska betraktas som ikoniskt (Sonesson 1998a och b) Dels ska uttryck och innehåll ha de egenskaper som bildar grund för ikonstatusen oberoende av själva teckenrelationen. Om egenskaperna vore beroende av teckenrelationen skulle de inte kunna vara dess grund. Dessutom ska de ha de gemensamma egenskaperna oberoende av relationen till varandra. Ett exempel är två ting som bägge är svarta och där egenskapen att vara svart hos ett är oberoende av det andra tingets färg. Det ena tinget skulle lika gärna kunna vara vitt, utan att det påverkade det andra tingets färg. I kraft av likhet eller identitet med avseende på färg kan ett svart ting bli ett tecken för andra svarta ting (eller för egenskapen svarthet etc).

Bildtecknet har utöver den ikoniska nivån också ha en plastisk nivå. På denna nivå är olika entiteter och strukturer betydelsebärande, inte i kraft av någon illusionistisk 3-dimensionell likhetsrelation, utan i kraft av sina reella egenskaper på en 2-dimensionell yta. Det finns semiotiker som anser att man kan tala om en sorts ikonicitet även på den plastiska nivån.

2.2 Indexikala bildtecken

Uttryck och innehåll kan också hållas samman av en relation som bildar grunden för ett indexikalt bildtecken. Även i sådana fall ska uttryckets och innehållets egenskaper vara oberoende av själva teckenrelationen. Men här krävs inte att egenskaperna är oberoende av tingens relationer till varandra; istället erhåller teckeninnehållet sina indexikalt relevanta egenskaper genom vissa sådana relationer.

Några exempel på relationer som bildar grunden för indexikala bildtecken är närhet, faktorialitet (del-helhetsrelationen) och orsak-verkan. För att illustrera den sistnämnda relationstypen anges ibland relationen mellan rök (uttryck) och eld (innehåll) och mellan sjukdomssymptom (tex bröstsmärta mm) och sjukdom (kanske hjärtinfarkt.). Vi ser här att uttryck och innehåll inte har sina egenskaper oberoende av varandra. Anta att ett ting A, till exempel en pappersbunt, brinner och orsakar rökutveckling i ett annat ting B, kanske en lägenhet. Rökutvecklingen i B kan ses som ett indexikalt tecken på branden i A och kausalrelation är då grunden för teckenrelationen. Men om det inte brunnit i A (om A inte haft egenskapen att brinna), så hade, allt annat lika, rökutvecklingen i B uteblivit dvs lägenheten skulle inte haft egenskapen att vara rökfylld.

Ett annat exempel är vindflöjeln som tecken för vindens riktning. Den indexikala grunden består också här av en orsaksrelation mellan uttryck och innehåll, vilkas egenskaper inte är oberoende av varandra. Vindflöjeln skulle inte haft egenskapen att peka åt ett visst håll om vinden inte haft egenskapen att blåsa i en viss motsvarande riktning.

Men varken gemensamma egenskaper eller indexikala relationer är tillräckligt för att en teckenrelation ska konstitueras. Om vi åter exemplifierar med kausalitet, så gör en orsaksrelation mellan A och B i sig inte B till ett tecken för eller en representation av A. Orsaksförhållandet kan vara grundvalen för teckenrelationen men kan inte identifieras med den. Rök är orsakat av eld, men är inte ett tecken för eld om det inte finns någon som betraktar det som ett sådant. I en tänkt värld med eld och rök men inga människor eller liknande som kan låta något "stå för" eller representera något annat i sina intellektuella och språkliga operationer skulle det inte finnas några tecken alls.

2.3 Abstrakt likhet

I Peirce's semiotik ingår en ikonisk relation grundad på vad som kallas abstrakt likhet (Sonesson 1997). Ett exempel är relationen mellan en våg (eller en bild av en sådan) i jämvikt och begreppet rättvisa, en relation som utgör grunden för det förra som ett tecken för det senare, och som alltså håller samman bildtecknets uttryck och innehåll. Någon vanlig (enligt ovan) ikonicitet, grundad på gemensamma egenskaper och likhet med en tänkbar varseblivningssituation, verkar det inte vara frågan om. Det finns ingen sådan likhet

mellan vågen och begreppet rättvisa, bland annat för att det senare inte är någon tänkbar varseblivningssituation.

Det är här inte på den plastiska nivån som det betydelsebärande momentet uppkommer. Streck och andra former måste tolkas som en våg eller en bild av en våg för att helheten ska kunna fungera som tecken för rättvisa.

I Sverige har bland andra Göran Sonesson utvecklat modellen med bildnivåer genom att införa ett piktoralt skikt, som blir ett specialfall av ikonicitet. Inom detta skikt kan andra likhetsrelationer grundläggas än den mellan en 3-dimensionellt illusorisk ytbild och en varseblivningssituation. Som exempel nämner han rättvisetecknet hos Peirce:

”den abstrakta jämvikten hos vår idé om rättvisan, som inte alls är åskådlig, liknar jämvikten vi kan se hos vågen.” (Sonesson 1993)

Ett sätt att formulera exemplet med vågen i jämvikt som tecken för rättvisa är genom att säga att det finns en konceptuell koppling eller ett ”konnotationssläktskap” mellan dem och att det är den kopplingen som är grunden för teckenrelationen. Rättvisa skulle mycket grovt talat bestå i att inte låta någon person (”vågskål”) få mer än någon annan om det inte finns särskilda skäl för det. (Vi ser här också att vågskålarna blir tecken för personer eller snarare kanske för personbegreppet). Att använda ordet ”liknar” här känns inte helt självklart för mig. .

2.4 Det plastiska skiktets betydelse

Bildens plastiska funktion som betydelsebärare har sin grund i de egenskaper den har genom strukturer av färg och form på en 2-dimensionell yta. Betydelsen är här alltså inte beroende av referenser till 3-dimensionella varseblivningssituationer. Göran Sonesson menar att även bildens plastiska skikt på något sätt kan ha en ikonisk funktion. Han hänvisar bland annat till psykologiska experiment, som visar att en cirkel kan stå för mjukhet och en rektangel för hårdhet. Han konstaterar att cirkeln även kan representera till exempel solen på det ikoniska planet och fortsätter:

” ...then what is called here the plastic language is at least as iconic, in Peirce’s sense, as the iconic layer: for roundness is certainly a property possessed both by the circle representing the sun in this hypothetical drawing, and by the circle prototype; and, beyond that, there must be some abstract, synaesthetically experienced property which is common to the visual mode of roundness and the tactile mode of softness.” (Sonesson 1998 b. Jfr även jfr. även Sonesson 1993)

Vilka kriterier som kan ligga till grund för att avgöra vad som inom ”the plastic language ” står för vad är förmodligen inte så lätt att specificera. Sonesson nämner några exempel på tvivelaktig plastisk ikonicitet:

“When the circle is declared to be feminine, on the other hand, and when the triangle is said to be calculating, and the rectangle mathematical, much more conventional elements would seem to enter the semiotic function” (Sonesson 1993)

Han berättar också om köpmän i Malmö, som i en reklamkampanj med udden mot ett nytt köpcentrum vid ett torg kallat Triangeln, utnyttjade det cirkeln respektive triangeln ansågs stå för. Cirkeln har referentiellt att göra med att den gamla stadskärnan är cirkulärt omgiven av en å eller kanal. Man kombinerade ihop de här två tecknen genom att placera triangeln inuti cirkeln och påpekade att en cirkel innehåller mycket mer än en triangel:

”The text then goes on to specify a number of other properties of circles and triangles, most of which are familiar from investigations like the one by Lindekens quoted above (the circle is soft, warm, spacious, good and generous, whereas the triangle is hard, cold and calculating”(Sonesson 1993).

I det här fallet skulle alltså egenskaper i tecknets plastiska skikt ha fungerat i någon mening ikoniskt. Det finns också ett moment av vanlig ikonicitet med, grundlagd genom cirkeln och triangelns koppling till kända delar av Malmö och en likhet mellan teckenformen och dessa stadsdelars ungefärliga form.

Sonesson berör också frågan om hur man ska se på bilder som inte avbildar något, till exempel radikalt nonfigurativ konst. Hur långt kan det rent plastiska bildspråket föra oss?

Sonesson anser inte att ett sådant språk behöver vara sekundärt i den meningen att skulle vara begränsat till att uttrycka samma meningsinnehåll som på annat sätt uttrycks genom det ikoniska bildspråket. Men ett självständigt plastiskt språk ger upphov till flera problem att ta itu med:

”First we need to discover what kind of meanings could be contained in the figurations, shapes and colours themselves. But in the second place, since any visual configuration has a potentially infinite number of properties, we need to know which of these properties are most likely to be relevant to our experience.” (Sonesson 1993)

Sonesson säger sig också ha spekulerat över “the possibility of there being a small number of topological, bodily anchored properties, which predominates in such plastic interpretations.” (Sonesson 1989). (Topologi är en gren av geometrin som handlar om sådana egenskaper hos kroppar som beror av hur kroppen hänger samman och inte på dess storlek eller form. Exempel kan vara inneslutande och ordning).

Studiet av det plastiska bildspråket är intressant därför att det kanske kan kasta ljus över våra reaktioner inför bilder som inte föreställer något och även över hur och varför vi reagerar som vi gör på de plastiska egenskaperna hos bilder som också har en ”vanligt” ikonisk, avbildande funktion.

3. Bildsemiotik och tolkning av konstverk.

3.1 Krucifixet.

Ett klassiskt inslag i den traditionella kyrkokonsten är de altaruppsatser och utsmyckningar av predikstolar som finns i många kyrkor. Den mest centrala delen av sådana här komplex är krucifixet: en träskulptur föreställande en man som hänger uppspikad på ett kors med blodet rinnande från flera sår och med törnekrona på huvudet. Här väcks den inledningsvis ställda frågan om hur fysiska föremål blir betydelsebärande, får ett meningsinnehåll.

Krucifixet kan ses som ett tecken, eller komplex av tecken, som uttrycker-representerar något. Utan närmare kännedom om den ”ideologiska” bakgrunden till det kan vi kanske på sin höjd som innehåll se lidande och död, sorg och förtvivlan.

Om vi vet att korsfästning varit en vanlig bestraffningsmetod i vissa kulturer, så kan vi nå ett steg längre och uppfatta krucifixet som ett tecken för bestraffning. Sin fulla betydelse får det dock inte förrän vi känner till den bibliska och teologiska bakgrunden. Skulpturen vävs då in i en världsbild och en livsåskådning som bland annat handlar om människans synd och skuld, som bara kan avlyftas genom att någon, i det här fallet Guds son, tar straffet på sig i vårt ställe. Detta kallas ställföreträdande lidande eller gudomligt försoningsoffer.

Det här är ett exempel på hur man genom fysiska föremål kan visualisera delar av ett tankesammanhang. Typiskt är dock att föremålen ofta inte uttrycker så mycket om inte tankesammanhanget de ingår i finns tillgängligt på något annat sätt än bara genom bilderna, till exempel genom tal eller skrift. Bara i ett sådant sammanhang får krucifixet sin djupare innebörd.

I ett första skede kan vi alltså betrakta krucifixet som ett tecken vars innehåll bara är lidande, sedan bestraffning. Om vi till detta lägger det teologiska sammanhanget så förstärks innehållet till ett gudomligt försoningsoffer, det ställföreträdande lidandet.

Krucifixet blir då, som tecken betraktat, en enhet av träskulptur och vissa teologiska begrepp. I kraft av vad får vi en teckenrelation mellan krucifixet och försoningstanken? Vi kan här tänka oss tolkningar i form av följande teckenföljd bestående av just enheter av det materiella krucifixet och olika begrepp.

T1:Krucifix + lidande.

T2: Krucifix + bestraffning.

T3 :Krucifix + gudomligt försoningsoffer

Krucifixet som ikoniskt tecken för lidande är något vi kan uppfatta genom en likhetsrelation i förhållande till andra välkända situationer som innebär lidande. Likheterna är många, vi behöver bara nämna några: blodet som rinner, spikarna genom händer och fötter, den magra och plågade kroppen, hela kroppsspråket och ansiktsuttrycket. Krucifixet liknar förstås inte

själva lidandet, men det liknar i hög grad välkända kroppsliga uttryck för det, vilket grundlägger teckenrelationen.

Om vi går vidare till T2 så verkar det tecknets grund vara en konceptuell koppling, ett ”konnotationssläktskap”, mellan lidande och bestraffning. Bestraffning kan bestå i att tillfoga någon lidande.

Kanske skulle vi i här kunna tala om piktoralitet i Sonessons mening, alltså en sorts specialfall av ikonicitet. En möjlighet vore att ge krucifixet en liknande roll som vågen i jämvikt i rättvisefallet, men själva krucifixet som sådant förefaller mig inte ha riktigt samma sorts koppling till bestraffning som vågen i jämvikt har till rättvisa.

Likaså verkar kopplingen mellan krucifixet och försoningsdöden bero på en konceptuell koppling mellan bestraffning och försoning: en bestraffning kan ses som ett sätt att försona de brott man begått, och på något motsvarande sätt ses försoningsdöden inom kristen teologi som Guds sätt att försona människorna med sig själv genom att låta sin egen son ta på sig straffet för deras överträdelser.

3.2. ”Tool for endless longing”

En svensk konstnär vars uttalade målsättning är att ge idéer och tankar fysisk gestalt är Monika Larsen Dennis. Så här säger hon i ett intervjuamtal med Anki Bengtsson i boken *Matters* som gavs ut i samband med en av hennes utställningar:

”Jag väljer material och form för att förstärka verkets möjlighet att kommunicera till en betraktare. Området som min tanke eller idé kommer från är ofta ”osynligt”, dvs en mental komplikation av något slag.”

I samma bok skriver kritikern och konsthistorikern Måns Holst-Ekström om hennes konst:

”När Larsen Dennis ska ge idén fysisk form är det frågan om att så oförmedlat som möjligt, ofta med stor möda, manipulera atomerna tills tanken står där framför oss och vi kan ta på den. Det är också det som är så fantastiskt med bildkonst, att en idé kan bli ett föremål. Att vi kan se den, ta på den, hålla i den. Den lämnas ut till oss som komprimeringar av materia”

Ett av hennes verk heter Tool for endless longing. Det består av ett stort massivt bord tillverkat av svart granit. På bordet ligger en hög små glasföremål, blåstrade till ogenomskinlighet. De är formade som öron och sammanfogade två och två till hjärt- eller fjärilsformer. I Matters gör Holst-Ekström ett försök att tolka verket:

”Skrivbordet är platsen för det skrivnas svärta och tyngd, för ordets skenbara precision och trygghet. Örat fångar språkets andra nyanser: tonfall, stockningar och ljuden omkring en som blir en stämning eller som stör oss till vansinne; ljudet av andras trummande fingrar. Längtan från känslan till intellektet - i en rörelse som också kan vara den motsatta - med örat som redskap, har inget slut. Örat vilar mot bordet och mängden öron understryker detta.”

Här verkar vi ha ett exempel på detta att ”en idé kan bli ett föremål” så att ”vi kan se den, ta på den, hålla i den”. Det skulle väl då också innebära att föremålet kan betraktas som ett tecken för idén eller tanken, på något sätt som påminner om exemplet med kyrkornas krucifix ovan.

Vad är då uttryck och innehåll i Tool for endless longing och vad är det som binder samman dem till ett bildtecken?

Det stora, tunga, svarta bordet verkar bli ett uttryck för det skrivna ordet som också kopplas till intellektualism, precision och trygghet. De små blåstrade glasöronen, sammanfogade till hjärtan och fjärilar, verkar representera känslor av sådan art att de svårligen låter sig fångas av intellektet och det skrivna.

När det gäller bordet finner vi vidare att det är en möbel som man kan sitta och skriva vid, det blir på sätt och vis en del av den uppsättning verktyg man behöver för att skriva. Det gör att vi här får en betydelsekomponent av indexikal natur: det skrivna och bordet kopplas samman genom relationerna närhet och del-helhet samt även genom ett funktionellt samband. En ikonisk betydelsekomponent, grundad på att uttryck och innehåll har en gemensam egenskap, är svärta, som är gemensam för både det skrivna ordet och bordet. Bordets rätlinjiga och skarpkantade framtoning ger också möjlighet till någon sorts abstrakt ikonisk relation till den precision och skärpa som intellektet och det skrivna ordet förknippas med. Bordets massivitet och tyngd kan bli en abstrakt ikon för den massiva auktoritet som det verbalt-intellektuella ofta har för oss.

Vi märker att vi här, för att kunna tala om ikonicitet, får vidga likheten till att närma sig något som påminner om den abstrakta likhet som Peirce och Sonesson ser mellan vågen i jämvikt och rättvisebegreppet eller den likhet man på det plastiska bildplanet kan ana mellan den runda formen och det mjuka. Jag säger inte att det är exakt samma typ av likhet här, det är över huvud taget ganska svårt att ringa in vad som menas med likhet när man avlägsnar sig från de mer uppenbara fallen. Men om Sonessons exempel håller, så verkar även vårt exempel här göra det.

I exemplet ställs bordet vidare mot de små blåstrade glasöronen och det faktum att de lagts samman till just fjärilar och hjärtan. Det tycks spela en viss roll att öronen tar emot andra intryck, eller kanske på ett annat sätt, än de läsande ögonen. Frågan är om denna förutsättning verkligen är giltig. Vi kan ju inte bara skriva intellektuellt precist, vi kan tala på det sättet också. Ändå är det väl så att det dagliga livets känslomässigt viktiga kommunikation oftare förmedlas via hörseln än genom läsning av nedskrivna budskap. Observera att poängen här inte är att örat skulle vara viktigare än ögat och synen, utan att vårt vardagsprat ofta har en annan funktion än det skrivna ord som ögat läser. Och om örat, genom att uppfatta det talade ordet, tar emot en viss typ av budskap, eller tar emot budskap på ett speciellt sätt, så skulle detta kunna utgöra en grund för en indexikal teckenrelation mellan glasöronen (uttryck) och vissa socialt och känslomässigt basala värden (innehåll).

Att glasöronen lagts samman till hjärtan, är det kanske lite banalt att påpeka betydelsen av. Den teckengrundande relationen har väl här till dels att göra med någon ålderdomlig syn på hjärtat som känslornas organ, vilket leder till att hjärtat eller hjärtformen kan bli ett indexikalt tecken för känslor, till exempel kärlek. Även om vi nu för tiden anser att känslornas biologiska säte huvudsakligen är hjärnan, så kan de ju faktiskt ge upphov till hjärtklappning och andra fysiska symptom och ett sådant orsakssamband räcker som grund för en indexikal teckenrelation mellan hjärta och känsla.

Att öronen även läggs samman till fjärilsformer skulle kunna grundlägga en ikonisk teckenrelation, grundad på någon form av likhet mellan känslornas ofta otyglade framfart och fjärilarnas ostyriga flykt över en sommaräng. Om vi anknyter till Peirce's och Sonessons exempel ovan skulle fjärilsflykten kunna motsvara vågen i jämvikt (två olika former av uttryck) och känslornas okontrollerbara karaktär skulle, i egenskap av innehåll,

bli en motsvarighet till rättvisebegreppet, som också har rollen som innehåll. Och i bägge fallen skulle tecknens relata hållas samman av någon form av likhet.

3.3 Transparens.

Kjell Strandqvist, professor i teckning vid konsthögskolan i Stockholm, skapar målningar som visar hur det plastiska skiktet kan få en betydelsebärande roll. En av sina utställningar har han kallat Transparens, eftersom bildernas uttryck i hög grad bygger på ett spel mellan det genomskinliga och det fördolda. Han målar olika strukturer, och om han inte är nöjd med dem målar han över dem, ibland så att de helt försvinner, men han kan också lägga tunnare färgskikt över så att de framträder med olika grader av tydlighet. Vi får ett spektrum från exempelvis intensiv svärta över grått, gråvitt och vitt på gränsen till utplåning.

De plastiskt-måleriska motsatserna svart-gråvitt/vitt, målat -övermålat, genomskinligt-förtätat, synligt-(nästan)osynligt blir tecken för sådant som skapelse-förintelse, var-ickevara, substans-flyktighet, framträdande- tillbakagång, och kanske till och med för olika grader av existens på tillblivelsens väg. Vi kan också associera till psykologiska innehåll som grader av säkerhet-osäkerhet och undran-övertygelse.

Teckenrelationen grundar sig här på någon sorts abstrakt strukturlikhet, där tecknens fysiska delar blir "gjutformar" som kan fyllas med olika sorters innehåll, analogt med hur en vanlig gjutform kan fyllas med olika metallsmältor. Mot de plastiska oppositionerna på uttrycksplanet svarar oppositioner på innehållsplanet och denna korrespondens håller samman uttryck och innehåll i bildtecknet.

Observera här att även om det är frågan om en abstrakt likhet, och att målningarnas plastiska egenskaper kan bli uttryck för innehåll av kvalitativt olika natur, så är teckenrelationen inte godtycklig. Det finns innehåll som inte så väl låter sig representeras av de ovannämnda måleriska oppositionerna. Något liknande gäller även för cirkeln och vågen i jämvikt: bägge dessa former kan stå för mer än bara mjukhet respektive rättvisa, dvs de kan vara uttryck för många olika innehåll. Det är förmodligen ofta verbala förankringar och andra bakgrundsförutsättningar som avgör vilket av olika möjliga innehåll som tillskrivs ett visst uttryck i en viss kontext.

Det finns ett annat drag i Strandqvists måleri som också är av intresse i det här sammanhanget. Det är strukturer målade med intensiv svärta och som tydligt avviker från de

transparent övermålade partierna, som ger ett mer diffust och upplöst intryck. De svarta strukturerna har ibland vissa ikoniska drag och då kan associationerna gå åt det mekaniska hållet. Vi kan se något som påminner om en maskinsåg eller slipmaskin med remmar och hjul. Vi kan antydningssvis ana likheter med hävstångssystem, krafter och motkrafter, studs-, rekyl- och fjädringseffekter, interaktiva deformationer, balanser på väg att rubbas i mekaniska system.

Denna fysiska dynamik grundlägger en teckenrelation och blir uttryck för dynamiska skeenden i det mänskliga psyket. De mekaniska lägena och rörelserna blir här visuella metaforer för händelseförlopp i våra inre världar och bidrar därmed till att föra samman uttryck och innehåll.

De här formerna kan även betraktas ur rent plastisk synpunkt, varvid den mekanistiska metaforiken sätts inom parentes. Vi får då en teckenbildning som påminner om exemplet ovan med cirkeln som uttryck för mjukhet. Vi får former som oberoende av föreställande referenser ger uttryck för innehållet i mänskliga relationer: någon söker sig fram, ett möte sker, kanske en tillåtande omfamning, en smekning eller kanske ett avvisande. Och något som är särskilt intressant med just de här formerna som uttryck betraktade, är att de drabbar omedelbart och utan medveten intellektuell tolkning från betraktarens sida. Det är nästan så att tecknen skapar sig själva.

4. Istället för en sammanfattning.

Bildsemiotiken håller på att utveckla sina metoder som vetenskap. Olika modeller utarbetas för analys av konstverk och andra bilder. Man vill skapa en nomotetisk vetenskap, en disciplin som leder fram till formuleringar av regelbundenheter, dock inte kvantitativa utan kvalitativa, inom sitt område. Utmaningen för bildsemiotiken är att inte bara bli nomotetisk, utan att se till att de regelbundenheter man får fram verkligen ökar vår förståelse, inte bara för bildkonst, utan för en rad andra kulturella fenomen.

Carl-Gustaf Wikstrand

Department of Philosophy

University of Göteborg, Sweden.

Referenser

- Barthes (1984): Roland Barthes, Elements of semiology, publ. Hill and Wang 1968.
- Saussure (1910): Ferdinand de Saussure, Third course of lectures of general linguistics, Pergamon press 1993.
- Sonesson (1992 a): Göran Sonesson, The semiotic function and the genesis of pictorial meaning. I Center/Periphery in representation and institutions, Intern. Semiotic institute, Imatra 1992, sid. 211-256.
- Sonesson (1992 b): Göran Sonesson, Tjugofem års soppa på Panzani's pasta. Postbarthianska betraktelser över bildsemiotiken. Livstegn, nr 8,1 1992 sid 7-40.
- Sonesson (1993): Göran Sonesson, Pictorial semiotics. The state of the art at the beginning of the nineties. I tysk översättning i Zeitschrift für Semiotik 15:1-2 sid 131-164.
- Sonesson (1996 a): Göran Sonesson, Indexicality and perceptual mediation. I Christiane Pankow (ed.), Indexicality, Göteborg 1996 sid127-143.
- Sonesson (1996 b):The quadrature of the hermeneutic circle. I LSP and theory of translation, Vasa 1996.
- Sonesson (1997): Göran Sonesson, Bildsemiotikens system och historia. I Marner, Anders (ed.) Semiotik och moderna medier i bildämnet, Umeå 1997, sid 35-76.
- Sonesson (1998 a): That there are many kinds of iconic signs. I Visio, 1,1 1998 sid.33-54.
- Sonesson (1998 b): Uppslagsorden index, indexicality, icon och iconicity I Encyclopedia of semiotics. New York, Oxford university press, 1998.

