



LUND UNIVERSITY

Bildflödet i den levda världen.

Sonesson, Göran

Published in:
Text, bild, samhälle

2004

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Sonesson, G. (2004). Bildflödet i den levda världen. I K. Nikula, K. Alanen, & H. Lönnroth (Red.), *Text, bild, samhälle* TAJU, Tammerfors. <http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Bildflodet.pdf>

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Bildflödet i den levda världen. Aspekter på en samhällelig bildretorik

Göran Sonesson

För många år sedan höll jag ett föredrag som jag kallade: ”25 års soppa på Panzani's pasta” (Sonesson 1992b). Samtidigt som detta uttryckte en ganska vanvördig värdering av Roland Barthes insats, innebar det också ett erkännande: ingen kan ta ifrån Barthes äran av att ha skapat bildsemiotiken år 1964, när han publicerade den artikel 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 högönsklig välmåga. Det gäller t.ex. sådana mediaforskare som Gert Z. Nordström och Peter Larsen här i Norden, liksom Günter Kress och hans olika medarbetare i Storbritannien. Men det är också tillämpligt på en rad konstkritiker vars berömmelse gjordes i New York, från Rosalind Krauss och Yves-Alain Bois till Norman Bryson och Mieke Bal. För dem som ägnar sig åt bildsemiotik i syfte att förstå det **specifika** i bilden som semiotisk resurs, däremot, är Barthes tid sedan länge förbi. Men även dem 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; 1992a; 1996b). Det finns däremot vid det här laget en ganska utdragen 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 Hjeltslev, frågan i vad mån verkligheten är ett språk, eller diskussionen om hur Barthes förhåller sig till Panofsky (jfr Sonesson 1989a; 1992a, b). Men den grundläggande invändningen måste i alla fall nämnas:

det finns inget i Barthes eller hans direkta efterföljares arbeten som handlar om det som utmärker **bilden som bild**, som ett särskilt sätt att förmedla information om verkligheten. Den analys Barthes genomför av bilden skulle lika gärna kunna gälla verkligheten som sådan, ”referenten”. Detta är sant på två sätt: det finns inget i den barthesianska analysen som angår det speciella sätt på vilket verkligheten förändras genom avbildningsproceduren (t.ex. ses från en viss vinkel, med reducerad färskala, etc.). Och det finns ingenting om bilden som plan yta, som ”plastiskt språk”.

Ett annat problem med det närmande till bilden som Barthes har infört är att det saknar **generaliserbarhet**. Det finns ingen egentlig **modell** (eller det som ger sken av att vara en modell innehåller så vagt definierade termer att det ej kan används som sådan), så resultaten av en undersökning kan inte tillämpas på nya bilder. Återigen: vi lär oss ingenting om bildens specificitet.

Men man skulle kunna invända att Barthes och hans efterföljare har lyckats med något som de nyare skolorna i bildsemiotiken har försummat: att förankra bildbetydelserna i deras samhällseliga sammanhang. Det är detta som vi nu måste undersöka.

Bildsemiotiken som vetenskap

Det finns inget direkt svar hos Barthes (1964) på vilket slags vetenskap bildsemiotiken är; men det finns två, åtminstone skenbart motsägande antydningar. Å ena sidan har vi åberopandet av lingvistik 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 lingvistik 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 lingvistik 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 karaktäriserar vissa bildtyper.

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 lingvistik), menar jag, är karaktäristiskt 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 Hjelmslev och Greimas ställes modeller upp godtyckligt, men detta är förstås nonsens; alla analysmodeller bygger på de kunskaper vi har som brukare av betydelsesystemet i fråga – som deltagare i Livsvärlden – 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 semiotiken i allmänhet är inriktade på **kvaliteter**, dvs. **kategorier, betydelser, såsom de föreligger för människorna som använder dem**. I denna mening sysslar semiotiken 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 (jfr. 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.

Bildsemiotikens fyra skolor

En sak är gemensam för Greimasskolan och Groupe μ : de hävdar att bilden i själva verket är ett dubbelt tecken, en avbildningsfunktion, där man ser in en illusorisk tredimensionell varseblivningsscen i den tvådimensionella ytan; och ett yttecken, där man ser ytan som yta, som ett platt arrangemang av färger och former som står för abstrakta egenskaper. De kallar det första för ett ikoniskt tecken, och det andra för ett plastiskt.

Det enda man kan invända mot detta gäller terminologin: ikonisk är i semiotiken, sedan Peirce, en teckenrelation grundad på att de ting som tjänar som uttryck och innehåll har egenskaper gemensamma. Och i denna mening kan båda de nämnda teckentyperna vara ikoniska: den illusoriska ytbilden liknar varseblivningsscenen, men en rund form liknar också exempelvis rundheten, som i sin tur, synestetiskt, liknar mjukheten, osv. Jag talar därför om ett **piktoralt** och ett **plastiskt** tecken i bilden (jfr Sonesson 1992a; 1993a;

1994a; 1997b; 1998a, b; 2000; 2001a, c).

Vad som vidare är karaktäristiskt för Greimas-modellen är sökandet efter **binära oppositioner** (tvåledade motsatser) disponerade på bildytan (t.ex. "mörka färger vs ljusa färger", "raka former vs rundade former"). Dessa förväntas bilda serier där alltid ena ledet kan tillskrivas en del av ytan och det andra ledet den andra. På så sätt får vi en tvådelning av hela ytan, varvid varje del sedan ibland kan delas vidare i två dubbelfält. Man söker därefter efter likheter mellan oppositionerna i yttecknet och i bildtecknet.

En sådan analys fungerar faktiskt med många bilder, men i andra fall stämmer den inte alls eller verkar poänglös. Postulatet att det plastiska och det piktoraltecknet skall säga detsamma verkar också omotiverat: det förutsätter i själva verket att det förra är redundant i förhållande till det senare (Jfr. Sonesson 1989a, del II).

Groupe μ däremot utgår från att alla bilder är underkastade **normer**: detta kan ofta förstås som det som är normalt, det som vi förväntar oss. Betydelse uppstår när man bryter mot normer. En norm kan vara **generell**, dvs. det gäller för alla bilder; eller också **lokal**, om den skapas i samma bild i vilken man sedan också bryter mot den (så vänjer oss Vasarelys bilder vid upprepningar av en och samma geometriska form, för att sedan införa en annan). Effekten av ett sådant normbrott kan ofta vara ett budskap om en likhet mellan det som förväntas och det som träder i dess ställe (t.ex. liknar vågen och Fujiberget varandra i Hokusais "Vågen"). Typerna av normbrott kan delas i kategorier, allt eftersom de olika leden är **närvarande** eller **frånvarande**, och **förenade** eller **åtskilda**.

Tar man begreppet norm i vidaste mening, så kan kanske alla bilder sägas bilda betydelse genom normöverskridelse: men Groupe μ s fyra korsade kategorier räcker inte till för att redogöra för dem. Ibland verkar de rent godtyckliga (om en butelj uppträder på ögats plats i kapten Haddocks kropp, så beror effekten både av att ögat är **frånvarande** och av att resten av kroppen är **närvarande**); ibland tycks det som om kategorierna missar viktiga skillnader (t.ex. om det som förväntas på bilden men inte uppträder är del av samma kropp, t.ex. Haddocks öga utbytt mot buteljer, eller bara en separat företeelse som brukar förekomma vid dess sida, t.ex. ishinken som ersätts av Colosseum med isbitar i). Det tycks också finnas mellanting mellan generella och lokala normer. t.ex. sådana som gäller för en viss bildkategori (t.ex. för reklambilder men inte konstbilder, målningar men inte fotografier). Över huvud taget är normer sociala företeelser som är underkastade förändring i tiden såväl som i rummet (Jfr. Sonesson 1994a; 1996a, b; 1997a; 2001b).

Både Greimasskolan och Groupe μ har hyllat principen om semiotikens autonomi, dess oberoende av sociala och psykologiska fakta. Quebec-skolan,

däremot, har hävdad nödvändigheten att utgå från vad vi vet om varseblivningen, speciellt då dess organisation i "goda former", i gestaltpsykologins bemärkelse, och i topologiska relationer (sådana relationer som inte ändras på ett gummistykke när man drar ihop det eller trycker ihop det, t.ex. grannskap, inneslutning, närhet), som är barnets första varseblivningsrum (som Piaget har visat). Redan innan jag lärde känna Quebec-skolans arbeten hävdade jag också vikten av att ta sin utgångspunkt i varseblivningen, dock med mera betoning av Gibsons ekologiska psykologi och den kognitiva psykologin.

Till skillnad från de flesta av ovannämnda forskare 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; 1993a; 1994a; 1995a, b; 1996a, b; 1997a, b; 2000; 2001a, b, c). 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.¹ Bara en rimlig ståndpunkt i ikonicitetsdebatten öppnar för en fruktbar analys av bildens retorik (jfr Sonesson 1996a, b, 1997a; 1998a: 2000. 2001a, c).

Jag har kritiserat de andra riktningarna för tanken på en "autonom" bildsemiotik, speciellt undvikandet av "sociokulturella" kategorier. Ingen av dessa tre nämnda riktningar har tagit hänsyn till den sociala dimensionen, som jag skulle vilja se som lika viktig som den psykologiska (jfr. Sonesson 1992a, d; 1994a; 1995b; 1997d). Här kan Barthes-traditionen tyckas ha en fördel: den betonar att bilden fungerar i ett socialt sammanhang. Men traditionens företrädare gör egentligen inga analyser som vi inte alla kan göra omedelbart, som samhällsmedlemmar, dvs. utan att ha någon speciell teori eller modell. Med andra ord är deras sökande efter ideologi i sig själv en ideologi. Samma sak gäller för övrigt inte bara Hodge & Kress (1988) utan även Kress & van Leeuwen (1996), även om den senare boken i andra avseenden kan förefalla ett framsteg. Vad vi behöver är ett sätt att placera in bilden i det sociala sammanhanget.

Bal och Bryson (1991) förordar semiotiken just på grund av dess sociala inriktning, som de sätter i motsättning till den inom konstvetenskapen så viktige Gombrichs betoning av varseblivningen. Detta visar bara deras

¹ 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)

bristande kunskap om modern semiotik: just varseblivningen har spelat en grundläggande roll för Quebec-skolans uppfattning om bildens betydelser – och även Groupe μ har på senare tid övergivit autonomipostulatet till förmån för en förankring i varseblivningspsykologin. Vill man istället betona relationen till samhället, så kan det tyckas att enbart den franska strukturalismen för vilken Barthes var en viktig företrädare kan ge inspiration. Sanningen är emellertid att tidigare riktningar inom semiotiken, särskilt Bakthinkretsen och Pragskolan, som hade ett socialt präglat normbegrepp, byggde betydelse teorin på en social grund; det gör ju också, närmare vår tid, den s.k. Moskva/Tartu-skolan. Det finns idag en sociosemiotisk tradition som ser varseblivningen inom en samhällelig ram och som går från Bakthinkretsen och Pragskolan till Tartuskolan – och Lundaskolan (jfr. Sonesson 1992a; 1994a; 1995b; 1996b; 1997a; Marner 1999).

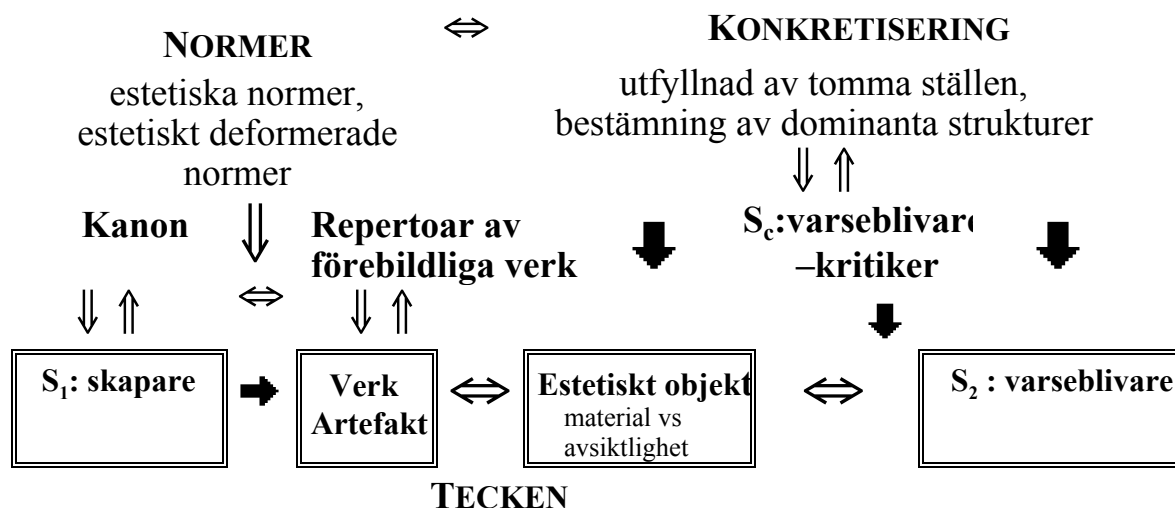


Fig. 1 Schematisk framställning av Pragskolans modell (Fyllda pilar står för direkt påverkan; ihålliga pilar anger ett mera komplext utbytesförhållande).

I enlighet med min tolkning av Pragskolans modell (jfr. Fig. 1. Och Sonesson 1992a; 1993b; 1994a; 1995b; 1996b; 1997a) existerar verket som tecken i det kollektiva medvetandet. För att upplevas måste det förvandlas till varseblivningsobjekt, dvs. **konkretiseras**, och detta sker på grundval av den **norm** som råder i mottagarsamhället. Normen består av en **kanon**, dvs. (ofta implicita) **regler** för hur verk skall göras, liksom av en **repertoar av förebildliga verk**. Till skillnad från andra normer ligger det i den estetiska normens karaktär att överskridas och bytas ut i konsten. Men samtidigt bekräftas och stabiliseras den estetiska normen inom andra samhällssfärer. Såsom varje annan varseblivningsakt fattar verkets konkretisering bara delvis sitt föremål, men i akten ligger innesluten ett föregripande av alla andra

möjliga uppfattningar av föremålet. Verket som sådant har sina ”tomma” och ”obestämda” ställen som mottagarsamhällets norm måste bestämma. Konstens historia framstår som en ständig brytning med gamla normer och upprättanden av nya. Utvecklingen från renässansmåleriet till modernismen och postmodernismen illustrerar både hur kanon har förändrats och hur ”tomma ställen” i äldre verk utfylles i nutiden.

Det globala bildsamhället

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 senaste 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 1987; 1992a; 1995b; 1997c,d):

- att produktionen av bilder har blivit mindre kostnadskrävande, särskilt i termer av vad Moles (1981) 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 (1953) och Benjamins (1974) problematik: vi får fler antal kopior och bättre överensstämmelse med originalet från träsnitt och gravyr till fotografi, fotogravyr och offsettryck, till vilket vi idag kan lägga datorbilden.

- 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, reklampelare, television och webb (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 italienskhet 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 uttryckt 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. Det var emellertid först under 80-talet som Gibson och andra psykologer som Kennedy, Hagen och Hochberg gjorde viktiga insatser för skapandet av en bildvareblivningens psykologi. Redan tidigt hävdade jag att bildsemiotiken måste överge autonomipostulatet till förmån för de kunskaper vi kunde vinna ur vareblivningspsykologin (Sonesson 1989a, etc.). På samma sätt måste vi överge pretentionerna på autonomi i förhållande till samhällsvetenskaperna. Problemet är att det saknas seriösa försök till en bildens sociosemiotik. Denna måste alltså konstitueras **inom** semiotiken.

Inledning till verklighetens prosa

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 given, 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. Naturemiotiken är den grundläggande

delen av Kultursemiotiken, för den handlar om naturen mätt med mänskliga mått, både kroppens och själens (Jfr. Sonesson 1989a; .1993b; 1995b; 2000)

Bildens socialhistoria

I semiotiken vill vi 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 1989a,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.

I enlighet med dessa olika principer kan vi skilja **konstruktionsarter**, **funktionsarter**, **cirkulationsarter** och **organisationsarter**. Två av dessa kategorier är klart sociala, men även konstruktionsarten blir det indirekt, t.ex. genom att datorbilder (eller målningar) som imiterar fotografier övertar de sociala förväntningar som råder angående dessa, dvs. med avseende på deras verklighetstrogenhet, tillförlitlighet, etc. Det är här vi ser ett exempel på en social överbestämning av den specifika livsvärlden.

Floch (1986) vänder sig mot sådana bildsemiotiker som Vanlier, Dubois och Schaeffer, som har velat isolera den specifika teckenkaraktären hos fotografiet.² 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

² För en kritisk genomgång av Vanliers, Dubois och Schaeffers verk, se Sonesson 1989b, 1999, 2001d.

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.

Varken i Barthes Panzariananalys 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 cigarrettmärket "News" kan analyseras på samma sätt, hävdar Floch (1981a; 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).

Sociala aspekter på bildens retorik

Vi har sett att man kan urskilja åtminstone fyra slags bildkategorier: **konstruktionsarter**, som definieras av vad som är relevant i uttrycket i relation till vad som är relevant i innehållet, vilket bl.a. skiljer fotografiet från målningen; **funktionsarter**, som indelas efter socialt avsedda effekter, t ex att reklamen tänkes sälja varor, satiren gör någon till åtlöje, etc.; och **cirkulationsarter**, som karaktäriseras av de kanaler i vilka bilderna cirkulerar i samhälle, vilket gör affischen till något skilt från tidningsbilden eller vykortet till något annat än postern.

I detta ligger förstås en första källa till retorik: genom att blanda olika konstruktionsarter, funktionsarter eller cirkulationsarter, åstadkommer man ett brott mot våra förväntningar. Till blandningen av konstruktionsarter kan vi räkna de kubistiska collagen, vilkas material är heterogent, som Groupe μ uttryckte det. En blandning av funktionsarter föreligger i den kända Benetton-reklamen, där nyhetsbilder har ingått en egendomlig allians med reklambilder. En blandning av cirkulationsarter var det när Casmo Info visade sina verk både i ett galleri och en kommersiell galleria.

En rikare källa till normbrott är emellertid de förväntningar vi har på korrelationer mellan vissa konstruktionsarter, funktionsarter och cirkulationsarter. En stor del av modernismen (inklusive postmodernismen) har bestått i att bryta, på idel nya sätt, mot den prototyp på en konstverk som fanns på 1800-talet: en oljemålning (konstruktionsart) med estetisk funktion (funktionsart) som cirkulerar genom gallerier, museer, konsthallar och salonger (cirkulationsart). I denna mening har modernismen inte varit något annat än ett gigantiskt retoriskt projekt (jfr. Sonesson 1993b).

Också samhällsutvecklingen (inklusive den tekniska utvecklingen) bryter sådana korrelationer. Träsnittet och teckningen har numera nästan helt ersatts med fotografiet och i viss mån med datorbilden i funktionen som nyhetsbild. Tecknade nyheter är nu omöjliga – utom inifrån slutna rättssalar.

Såväl när olika konstruktionsarter, funktionsarter och cirkulationsarter kombineras, som när en konstruktionsart uppträder i förening med en funktions- eller cirkulationsart som inte är den brukliga, så uppstår en betydelseeffekt ur brottet mot våra förväntningar. Det sker alltså en omvälvning i vår speciella sociokulturella livsvärld – antingen tillfälligt, i konstens reserverade sfär, eller som en del av en historisk utveckling. Och när våra förväntningar kommer på skam och betydelse uppstår så brukar vi tala om retorik.

I andra sammanhang har jag försökt utvidga den modell för retorik som Groupe μ har föreslagit. Jag har infört en modell i alla fall för ögonblicket verkar har större förklaringskraft. Denna modell innehåller fyra dimensioner, varav skiftet av bildkategori är den enda som är explicit social (Sonesson 1996a, b, c 1997a; 2001b). De andra tre dimensionerna är inte direkt sociala: snarare beror de av universella strukturer i Livsvärlden såsom denna framför allt är given i varseblivningen. Men som vi skall se kan dessa strukturer fyllas med socialt präglad **innehåll**.

Den **första dimensionen** utgår från varseblivningen: vi har en förväntan på att världen skall bilda ett sedan tidigare välbekant sammanhang, vara integrerad, lösare eller tätare beroende på vad det gäller; och när dessa förväntningar inte infrias, så uppstår en retorisk avvikelse. Denna dimension är den som allra mest uppenbart är beroende av den grundläggande, förgivet-tagna Livsvärlden, närmare bestämt av varseblivningens **indexikalitet**, vår förväntan på att tingen skall hänga samman på ett visst sätt, som också kommer till användning, men då rent positivt, i vardagsvarseblivningen, och när vi fyller ut det avbildade rummet bortom bildens kanter.

Som all indexikalitet är denna av två slag: **kontiguiteter** (sådant som brukar uppträda sida vid sida) och **faktoraliteter** (sådant som brukar vara delar av annat). Det är här vi har behov av en teori om Livsvärlden, en semiotisk ekologi, för vi kan inte bedöma graden av brott mot den

förväntande integrationen, om vi inte kan postulera vissa enheter i den upplevda världen. I Gibsons termer kan vi säga att kontiguitet råder **mellan** särskiljbara “substanser” eller, enklare, ting, medan faktorialitet råder **inom** en “substans”, och i olika grad beroende på om det gäller delar (“huvud”) eller egenskaper (“blondhet”).

Om en bild visar oss en krona vid sidan om en ginflaska, så föreligger en viss avvikelse: det är inte så vanligt, i den värld vi lever i, att oerhört värdefulla ting som kungakronor förekommer sida vid sida med relativt billiga föremål som ginflaskor. Om en av de inblandade enheterna är en hel situation, och den andra är en detalj som avviker, borde man kunna vänta sig en starkare upplevelse av brytning: när, i Gevalia-annonsen, ubåten dyker upp, inte ur havet, utan genom isen på en ishockeyplats, eller när Bretons tåg visar sig i djungeln.

Om det utbytta föremålet är av samma allmänna slag, alltså medlem av samma kategori, som det som uppträder i dess ställe, t.ex. schäfern som ersätts av en tax i Picassos parafras av “Las Meninas” (där brytningen äger rum i relation till en annan bild, inte till Livsvärlden), så är avvikelserna inte lika starka. Att kattfostret som träder i kattens ställe i Witkins Goya-parafras tycks skapa en så stark effekt, beror antagligen på att foster-kategorien (som del av det döda, monstruösa, och i motsats till det levande) är överordnad katt-kategorin i våra förväntningsstrukturer. Ett än starkare brott mot vår allmänna föreställning om världens organisation kunde uppkomma när det som visas på bilden är ett set av sammanhängande föremål, varav ett har bytts ut, vilket är vad som händer när isen och aperitifflaskan, istället för den förväntade ishinken, får sällskap med Colosseum.

Men detta är förstås inget mot vad som händer när avvikelserna uppträder inne i en och samma “substans”: när en vuxen mans mun, med hjälp av datoriserad transplantation, har förflyttats till en liten flickas ansikte, som i ett verk av Inez van Lamsweerde (utbytt egenskap); eller när kapten Haddocks ögon ersätts av buteljer (utbytt del). En annan variant är när alla delar som hör till ett föremål uppträder på bilden, men i omkastad ordning eller med felaktiga proportioner: bådadera händer i Vodka-annonsen “Absolut Athens”, där Absolut-flaskan bildas av enbart delar från en grekisk kolonn, men omarrangerade och med förändrade storleksförhållanden. Ytterligare ett steg i brytningen med det Livsvärlden har lärt oss att förvänta tar vi förmodligen när delar av flera helheter sammanföres i vad som på bilden uppträder som en enda substans, som ett ansikte och en underkropp i Magrittes “Le Viol”, eller en katt och en kaffekanna i Julien Keys varumärke. Vidare kan delar av en helhet på bilden bilda en helhet av annat slag, t.ex. i en annons där några apelsinskivor skapar formen hos en marmeladburk; eller så kan flera, självständiga enheter ge föreställningen

om en annan enhet, t.ex. i Arcimboldos kända porträtt, eller i “Absolut Naples”, där några klädesplagg på tvättlinor och en gatlykta tillsammans bildar konturerna av en Absolut-flaska.

Den **andra** retorikdimensionen går från likhet till motsats och tillbaka: den handlar om minimum och maximum av differentiering. Katten och kaffekannan, i ett av exemplen som nämndes ovan, är helt enkelt olika fenomen; men i vissa fall kan de enheter som sammanföres på bilden vara mera lika, eller mer olika, än vi förväntar oss av närbelägna ting i Livsvärlden. Här möter vi alltså de identiteter som Groupe μ diskuterar, liksom Greimasskolans oppositioner: med andra termer, ikonicitet och anti-ikonicitet.

Identiteterna är lätt avhandlade: vi väntar oss inte lika egenskaper hos olika ting, t.ex. hos vågen och berget i Hokusais “Vågen”, eller torntaket och vägen sedd i perspektiv i Magrittes “Les promenades d’Euclide”. Oppositionerna, däremot, är av mer varierande slag. Några egentliga kontradiktoriska termer bör vi inte vänta oss, i alla fall inte som faktoraliteter, och även kontiguiteterna (t.ex. ljusa vs icke-ljusa färger) kan nog oftast bättre beskrivas som kontrariteter (dvs. ljusa vs mörka färger). Det kan däremot råda logisk motsättning mellan en bild och dess text, t.ex., i en möjlig tolkning, i Margittes “Ceci n’est pas une pipe”.

Katten och kaffekannan är, som jag sa, helt enkelt olika. Men om en människa, som inte i någon känd variant är blåhudad, visas i den färgen, så föreligger det en motsättning mellan konträra termer, dvs. inom färgernas system. Intressantare är konträra termer som har någon särskild laddning i en viss kultur: detta kunde vi ha, om vi i exemplet ovan inför svart eller vitt, i en apartheid-dominerad kultur. Oftare finner vi föremål på bilden som i sin tur refererar till abstrakta egenskaper som är kulturellt laddade konträrer: t.ex. EU-stjärnorna som står för det europeiska, i motsättning till den röda lilla stugan, som realiserar det svenska, i Casmo Infos verk “Home Swede Home”. Om termerna som realiseras på detta sätt är antropologiska universalier, så kan vi förvänta oss en starkare brytning, t.ex. när manlighet och vuxenhet påföres en varelse som manifesterar kvinnlighet och barnlighet, i van Lamsweertes flicka med mansmun. En mer direkt manifestation av antropologiska konträrer har vi när t.ex. cirkel och rektangel förenas, med olika former av faktoralitet, i mandalan och i Piet Heins superellips.

Den **tredje** dimensionen omfattar olika överklighetsgrader, sådan som tecken i tecken, eller mera fiktion än väntat. Bilden är ett slags fiktion, en särskild typ av överklighet: för bildens del är nollpunkten alltså när vi helt enkel uppfattar bilden som bild. Mot en sådan förväntning kan man bryta i två riktningar: genom att införa något “verkligt” på den plats som redan

definieras som ett fiktivt utrymme, vilket var vad kubisterna gjorde när de inkluderade metrobiljetter och stolsitsar i sina collage; eller genom att tillföra ytterligare en överklighetsgrad, vilket kanske enklast kan göra med en bild av en bild (vilket kan vara en specifik, igenkännbar bild, eller bara något som ses som en avbildad bild, en generisk bildavbildning).³

I skalan av det som är överkligare än bilden kan man tänka sig en ökande spänning mellan fiktionsgrader. Bilder kan visa föremål som skulle kunna existera som sådana, men som får en andra innebörd därför att de råkar likna något annat som vi har sett, t.ex. en detalj i ett urverk och ett par hängslen som liknar den karaktäristiska flaskan i Absolut Vodkareklamen. Eller så kan något som man känner igen som ett verkligt föremål vara deformerat bortom det i verkligheten möjliga för att likna något, t.ex. metronedgången i Absolut Vodkareklamen, som har gjorts smalare än vad som är möjligt för att påminna om flaskan. Omtolkningen kan också komma helt ur det sammanhang föremålet uppträder i, som kontiguitet eller faktorialitet. Ett exempel på det förra är när, i ett verk från utställningen “Bad Girls”, en docka från Disneys Aladdin-film har placerats mellan en mans ben, så att hans pung verkar vara en turban. Likheten framträder ur närhetsrelationen, tillsammans med en särdrag av “orientaliskhet”, som överföres från dockan till pungen. Ett exempel på faktorialitet kunde vara när, i ett exempel som nämndes tidigare, självständiga föremål som klädesplagg och en gatlykta tillsammans skapar illusionen av ett annat, på bilden inte närvarande föremål, Absolut-flaskan.

Den **fjärde** dimensionen, slutligen, är den vi talade om tidigare: den handlar om våra förväntningar på bilden som ett tecken av särskilt slag: att det som ser ut som ett fotografi skall vara ett fotografi, och att en nyhetsbild inte skall vara en teckning.

Svårigheter med bilders påståendekaraktär

Om vi skall kunna undersöka inte bara hur bilden bryter mot våra förväntningar, utan också vad detta säger oss om den sociokulturella livsvärld den trots allt hänvisar till, så måste vi förutsätta att bilden i någon mening gör påståenden om världen. Men ledande filosofer och semiotiker, från Peirce och Wittgenstein till Barthes, Sol Worth och Kjørup har alla menat att bilden kan säga något enbart om den förses med en verbal etikett (Jfr Kjørup 1974: Worth 1981). Självklart överför bilden information om världen, oändligt mycket mera sådan är det skrivna språket – men den gör det

³ Från andra synpunkter kan man skilja bildavbildningar på andra sätt, vilket jag har försökt göra i Sonesson 1994b

inte på samma sätt som språket. I sista hand går denna teori bara ut på trivialiteten att bilder inte påstår på språkligt sätt – men väl på bilders vis (Jfr. Sonesson 1996a, b)!

Greimasskolan däremot antar att bilder gör påståenden, dock alltid av samma slag, och identiska med dem i andra semiotiska system, nämligen påståenden om motsättningar och (indirekt) om identiteter. Utan att diskutera detta förutsätter givetvis också Barthes att bilder kan påstå något om världen: att Panzanispaghettin är som hemkomsten från torghandeln, att den är italiensk, etc. Kress & van Leeuwen (1996) följer här Barthes. Men lika lite som Greimasskolan eller Barthes argumenterar de *mot* den vedertagna uppfattningen enligt vilken visuella påståenden är omöjliga.

Samtidigt gör Kress & van Leeuwen (1996: 75ff) många tvivelaktiga påståenden om likheter och skillnader mellan ”visuella” (varmed de vanligen menar bildmässiga) och ”lingvistiska strukturer” som jag bara kort kan beröra här. Så t.ex. hävdar de att påståenden som ”Marie gav honom en bok” i bild måste uttryckas som ”Marie bok-gav honom”. I Kress & van Leeuwens terminologi förvandlas processer som har en tredje deltagare, en ”beneficiary” (traditionellt kallat ”indirekt objekt”), till processer med två deltagare (”Actor” och ”Goal” i deras terminologi). Semiotiskt sett är exemplet ytterst olyckligt: det var precis satser av det slaget som Peirce använde för att försöka leda i bevis att (ett visst slags) triader inte kunde upplösas i en kombination av två dyader. Men vad som är värre än konsekvenserna för den Peirceanska renlärigheten är det godtyckliga i själva postulatet. Det är visserligen sant att en del språk – till skillnad från bilder – har särskilda grammatiska former för ”förmånstagare” (indirekt objekt) – men de har det också för ”mål” (vanligen ”direkt objekt”) – och bilden har lika lite särskilda uttrycksresurser för den senare som för den förra. Men om man projicerar en viss relation på bilden (alldeles som på varseblivningsverkligheten), så finns den ena rollen där lika väl som en andra.

Jag förmodar att Kress & van Leeuwen tycker sig kunna ”se” relationen mellan handlande och mål, men inte den ytterligare relationen till en förmånstagare. Det gör de för att de tror på förekomsten av ”vektorer” (något slags riktningsangivelser), ett begrepp de övertar från Arnheims gestaltpsykologi men vars existens i sinnevärlden förblir ytterst osäker. Men även om vi antar att vektorer finns – och är så allmänt förekommande som Kress & van Leeuwen, i Arnheims efterföljd, antar –, så finns det ingen som helst grundval för att påstå att bilder, på annat sätt än den avbildade verkligheten, innehåller egendomliga enheter i stil med ”bok-ge”. Man skulle kunna argumentera för att givandet i bilden inte är lika analytiskt särskiljbart från boken som i språket (även om man kan ge bort andra saker och göra

annat med böcker). Detta vore i så fall ett särfall av principen att bilder byggs upp av större sjok (eller vad Lessing kallar "helt bestämda enheter"⁴) än språket. Men detta i sin tur beror på att bilder är mera såsom varseblivningsverkligheten själv: kontinuerligt sammanhängande. Bilder är helt enkelt i grunden ikoniska.

I båda fallen har vi alltså på sin höjd en skillnad i uttrycksresurser snarare än i innehållsresurser. Och i båda fallen är de bilderna som ligger närmre varseblivningsverkligheten än vad språket gör.

Men varseblivningsverkligheten är inte till för att göra uttalanden: den påstår inte något om någonting. Det gör språk. Och jag har hävdad (i likhet med Kress & van Leeuwen) att bilden också gör det – eller kan göra det. Men den gör det med en viss svårighet. I ett annat sammanhang har jag hänvisat till Gottfried Ephraim Lessings **Laokoon-modell** enligt Homeros kan visa gudarna medan de samtidigt håller rådslag och dricker, medan en målare är oförmögen att göra detta (jfr. Sonesson 1988, under utgivning a, b). I en bild blir för mycket information på en gång blir störande, hävdar Lessings kommentatorer. Detta är inte bara ett högst egendomligt påstående som motsäges av praktiskt taget alla existerande bilder – det verkar också motsäga Lessings egen teori om att bilder måste visa "fullt bestämda enheter". I enlighet med denna teori måste bilder med nödvändighet kunna visa någon sysselsatt med en mångfald möjliga handlingar samtidigt, eftersom människor ofta är sysselsatta med flera saker samtidigt och bilden tänkes vara oförmögen att abstrahera.

Snarare är det ju så, att den "normala" bilden inte kan undvika att sammanföra gudarnas drickande och deras rådslagande. När det sägs att för mycket information är störande i bilder, så antydes kanske trots allt det verkliga problemet: det föreligger en svårighet att skilja väsentlig information från bakgrundsinformation i bilden. Allting tycks befinna sig på samma nivå. I Hallidays (1967-68) terminologi skulle man kunna säga att bilden på det hela taget saknar informationsstruktur, dvs. metoder att skilja nytt och gammalt, tematiskt och perifert, osv. Med andra ord: vi kan inte skilja mellan påståendet att gudarna drack medan de höll rådslag och det alternativa påståendet att de höll rådslag medan de drack. Det låter förstås paradoxalt att säga att bilden inte kan skilja förgrund och bakgrund, för dessa är ju i grunden visuella termer. Men det som visuellt är i bakgrunden är inte nödvändigtvis detsamma i semantisk bemärkelse.

Problemet ligger i att innehållets rum är "identiskt" med uttryckets – eller, för att vara mer exakt, det har samma organisation. Det är menat att återge varseblivningsrummet såsom vi upplever det i omvärlden, och denna princip kommer i konflikt med alla försök att införa en informationsstruktur.

⁴ Med de reservationer jag har infört i Sonesson under utgivning a, b.

Verbalspråket har en hel uppsättning medel för att beteckna det viktiga och det nya hos de fenomen som det inför och för att ordna dem i hierarkier (känt som “topic/comment”, “theme/rheme”, etc.). Bilder saknar inte helt sådana medel: t.ex. kan en placering i mitten av bildrummet eller i förgrunden ha en sådan effekt, liksom att låta alla avbildade personers blickar riktas mot vissa håll, att låta ljuset falla på vissa föremål, osv. Men hela tiden måste detta utträttas utan att återgivningen av varseblivningsrummet förvränges. Dessa medel är därför inte entydiga.⁵

Bilden har alltså en bristfällig informationsstruktur – i likhet med verkligheten själv. Det är inte lätt att särskilja det bilden talar om (temat) från vad den säger om det (remat).⁶ **Tema** och **rema** kan i själva verket uppträda i en och samma visuella gestalt. Det verkar inte finnas speciella verktyg i bilder för att markera temat och remat, som det finns i språket. Men det är inte bara språket som kan hjälpa till att avgöra vad som är tema och rema: det är också andra typer av kontext – och det är i högsta grad de förväntningar på verkligheten vi har som kommer på skam. Utsagofunktionen i bilder är med andra ord i hög grad **retorisk**.

Temat är ofta, men inte alltid, det som är **givet** på förhand (“given”), medan remat många gånger innehåller något **nytt** (“new”). Det mest givna är förstasidorna och sedan, efter hand, de olika normerna: det nyaste är det senaste normbrottet. I bilder kan det vara svårt att skilja temat från det givna och remat från det nya, men kanske är det möjligt i väldigt avvikande upplevelsesfärer, som den surrealistiska diskursordningen.

Trots sina ständiga hänvisningar till Halliday skiljer Kress & van Leeuwen inte tema/rema från givet/nytt – en distinktion som var Hallidays särskilda bidrag till studiet av språkets informationsstruktur. Istället handlar allt de säger om det givna till skillnad från det nya – som de identifierar med vänster- respektive högersidor. En sådan generalisering är inte intuitivt övertygande och tycks inte heller ha något vetenskapligt stöd. Det blir aldrig klart huruvida denna distinktion har som modell läsordningen för latinsk skrift – eller om den tänkes ha någon mer generell bakgrund. Vidare inför Kress & van Leeuwen två andra motsatspar för bilden: uppe och ner som de identifierar med idealt och reellt, och centralt och marginellt, som tycks svara mot någon annan sorts prominensordning. Hur dessa förhåller sig till givet och nytt (och tema och rema) som har en helt annan teoretisk status blir aldrig

⁵ Det ryska ikonmåleriet hade förvisso ett mycket tydligt sådant system, eftersom det, enligt Uspenskij (1976) använde sig av ett annat perspektivsystem för de heliga tingena än för de profana. Problemet är bara att en sådan informationsstruktur är stereotyp: den placerar alltid detsamma i tematisk position.

⁶ Dessa distinktioner, som går tillbaka på Pragskolan, har på senare tid utvecklats av M.A.K. Halliday. Jfr Sonesson 1996a, b.

klart. Om dessa distinktioner är annat än godtyckliga, så blir de i alla händelser inte underbyggda av Kress & van Leeuwen.

Från Lessing till Goodman har man satt bildens "kontinuerliga" eller "täta" tecken i motsats till språkets "diskreta". I Kress och van Leeuwens terminologi skulle detta innebära att alla avbildade föremål och handlingar är "bärare" (i särväl narrativa som analytiska representationer) av ett oändligt antal "tilldelade egenskaper". Som jag har påpekat mot Goodman och sedermera mot Lessing är detta förstas inte sant: bilder abstraherar på mångahanda sätt. Det har alltid varit möjligt att kombinera delar av världen (eller delar av bilder-av-världen) i nya sammanhang, och det blir ännu enklare med datorernas bildbehandlingsprogram.

Icke desto mindre finns här en skillnad till verbalspråk: det går inte att välja ut enskilda egenskaper utan att få med hela sjok. I språket har vi något liknande fast i mycket mindre omfattning. I många språk kan man inte tala om en person – utom på det indirekta sätt jag just gör – utan att säga om den är en man eller kvinna. Och inte ens så undvek jag att säga att det var frågan om en snarare än flera. I bilder gäller det i än högre grad att man inte kan välja bort egenskaper – även om man inte är tvingad att ha "fullt bestämda enheter". Reducerar man för mycket försvinner bildmässigheten. Allt som återstår är något slags schema.

Därför blir bilder bara till påståenden på en sekundär, retorisk nivå. Primärt tycks bilden bara säga "här nu hus", etc. Det behövs en avvikelse, någon icke-förväntad närvaro eller frånvaro, för att skapa något som kan uppfattas som ett påstående.

Två corpora: Absolut Vodka vs Ballentine

Som redan Barthes påpekade så har reklamen den fördelen att vi kan veta att den syftar till att säga oss något. Än mer: vi kan veta vad temat är. En bild som föreställer en ginflaska och en krona handlar helt säkert om ginet (tema) och avser att tillskriva detta egenskaper som kronan normalt är bärare av (rema). Detta gäller i den mån vi igenkänner bildgenren "annons" – eller kanske om vi kan läsa de texter som hör till bilden (Jfr. Sonesson 1989a,II).

Ändå förefaller det svårt att bygga en modell för bilders konkreta sociala innehåll, dvs. det Barthes kallar för "ideologi" och Groupe μ benämner "ethos". Det är med andra ord svårt att generalisera på detta plan. Tolkningen är här oundvikligen beroende av den konkreta sociokulturella livsvärld vi lever i, dvs. av våra kunskaper om världen som den är just vid tillfället för bildens skapande. Från denna synpunkt fungerar de formella strukturer vi gick igenom ovan som modaliseringar (hela kategorier eller delar, faktoralitet eller kontiguitet, etc.).

Absolut Vodka-reklamen ger möjlighet generalisera i viss mån, eftersom det finns en hel serie. Detta gäller i synnerhet för en av delkampanjerna, ”European Cities”, där den karaktäristiska buteljen uppträder förklädd eller integrerad på olika sätt med mer eller mindre igenkännbara delar av Europas storstäder. Effekten av detta tycks vara att likställa Absolut Vodka med det europeiska kulturarvet – med kulturhistorien i vidaste mening, det som turisterna möter, vilket inte så mycket innebär monument som kända miljöer, t.ex. en metronedgång i Paris, en trång gata i Neapel, duvorna på San Markus-platsen, en vespa i Rom, osv. Ibland förmedlas kulturarvet indirekt genom filmer, t.ex. en scen som är som tagen ur de många stumfilmer som spelades in i Prag. Det kan också röra sig om den europeiska kulturens rötter, som i bilden från Istanbul, etc. Absolutflaskan är inte placerad i miljön utan identisk med den, sammansmält, alltså oskiljbar från den.⁷

Det är en händelse som ser ut som en tanke – och utan tvivel också är en – att denna annonserie aldrig har publicerats i Sverige: den har förekommit i amerikanska tidskrifter och framför allt i de magasin som flygbolagen ställer till resenärernas förfogande. Detta är förstas omöjligt, på grund av det förbud som råder mot alkoholreklam i Sverige.⁸ Men även om så inte vore hade givetvis denna kampanj varit omöjlig i Absolut Vodkas ursprungsland. I Sverige undrar man sedan länge om landet verkligen hör till Europa (som titeln på en bok löd). I annonserien får denna svenska dryck representera den europeiska kulturarvet. Den tänkte ”läsaren” är en amerikan eller i alla fall en icke-europé.

Denna serie kan jämföras med en mer traditionell kampanj som den för whiskymärket ”Ballantines”. Flaskan (som även här kan förmodas vara så speciell till formen att den kännes igen utan angivande av märke) uppträder sammansmält med en eldslåga, en glödlampa, en orm, osv. Här är det mer traditionella egenskaper som styrka, makt, fara, etc. som förmedlas. Istället för att flaskan bäddas in i ett sammanhang uppträder flaskan själv som ”dubbelexponerad”. En och samma ”substans” har detaljer av flaskan och av styrkesymbolerna. Längst driven är sammansmältningen i den variant där flaskan framträder som orm: här byts inte ”verkliga delar” av flaskan ut utan bara enskilda egenskaper av dessa. Ormavbildningen framstår som mest omedelbart given. Här är alltså texten viktig för upprätthållandet av Ballantine-identiteten.

I båda fallen är det frågan om en avsedd association med positiva värden, alltså i grunden en mycket traditionell reklamteknik. I jämförelse med det

⁷ Det finns också andra serier, med icke-europeiska städer, och ytterligare andra med relation till olika konstnärer.

⁸ Av detta skäl kan bilderna inte heller reproduceras här. Jfr. avbildningar i Sonesson 1997a, 2001b, under utgivning c

mera klassiska fallet där kronan placeras vid sidan om ginflaskan förekommer här dock en högre grad av sammansmältning, som tycks syfta till att omdefiniera livsvärldskategorierna, det sätt på vilket verkligheten upplevs av oss.

Den hittillsvarande analysen är dock i båda fallen ofullständig. Annonserna för Absolut Vodka består alltid av ett helt uppslag, alltså två sidor med bilden av flaskan placerad till höger. Vänstersidan innehåller mest text som berättar om barer och andra förlusteställen i den ifrågavarande staden. Enligt Kress & van Leeuwen skall nu vänstersidan representera det givna och högersidan det nya – men detta förefaller inte alls relevant här. Om vi går vidare och identifierar det givna med temat och det nya med remat, så blir resultatet riktigt poänglöst. Om något så handlar annonsen om högersidan (vilken alltså är tema) – och väl närmare bestämt om delar av högersidan, de som suggererar en likhet med Absolutflaskan. Vänstersidan framstår på sin höjd som en marginalanteckning.

Ballantine-annonserna är också mer sammansatta en vad vi hittills antytt, fastän de består en enda sida: flaskan som också är något annat förekommer nedtill på sidan med annan bild ovanför: Allmänt sett så består överdelen av ett "landskap", dvs. en bild som fyller ut hela sidan in till kanterna, medan ett enskilt objekt uppträder nedtill i mitten av en nästan tom sida. Vi har en kärleksscen över ormen (synd?), ett isberg över eldslågan (en opposition), mörker över glödlampan (opposition eller föregående tillstånd?). Det är förvisso svårt att generalisera om detta, men det är säkert omöjligt att återfinna den opposition mellan "ideal" upptill och "realitet" nedtill som Kress & van Leeuwen postulerar. Även om man söker sig till det som skulle kunna ligga bakom oppositionen idealt vs Realt (under den kulturella överlagringen), dvs. kroppens relation till marken/tyngdkraften, så kan detta inte förklara Ballantine-annonserna.

Eftersom det är frågan om annonser kan vi vara ganska säkra på att det grundläggande temat är produkten som säljs (jämför med osäkerheten för Magrittes le Viol eller van Lansweerd's figurer). Samtidigt kan vi nog utgå från att det är produkten (närmare bestämt flaskorna) som är det givna snarare än det nya – i synnerhet i fråga om Absolut Vodka där vi måste känna igen flaskan utan text (även om "Absolut Naples" etc. hjälper till). Det nya är kanske på ett plan det som inte är flaskan (det varierar ju från annons till annons) – men i sista hand är det snarare ekvivalensen, dvs. relationerna mellan kategorierna, som är det nya.

Slutsatsen av allt detta är att bildens sociosemiotik är en viktig men mycket svår uppgift – en som Barthes och hans eftersägare lämnat föga eller inga bidrag till, trots vad man kan förledas att tro – men som jag här har försökt skissera några uppgifter för.

Litteratur

- Angenot, Marc, 1985: *Critique de la rasion sémiotique* Montréal: Presses de l'univeristé de Montréal.
- Arnheim, Rudolf, 1969, *Visual thinking*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Bal, Mieke, & Bryson, Norman 1991: Semiotics and Art history. In *The Art Bulletin* LXXIII, 2, 174-208.
- Barthes, Roland, 1964: Rhétorique de l' image, in *Communications* 4, ss. 40-51.
- Benjamin, Walter, 1974: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, i Benjamin, W., *Gesammelte Schriften* I:2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 471-508.
- Dubois, Philippe, 1983: *L'acte photographique*. Paris & Bruxelles: Nathan/Labor.
- Eco, Umberto, 1998, Réflexions à propos du débaut sur l'iconisme (1968-1998). In *Visio* 3; 1, 9-32.
- Eco, Umberto, 1999: *Kant and the Platypus*. New York & London: Hartcourt Brace & Co
- Floch, Jean-Marie, 1981a: *Sémiotique plastique et langage publicitaire*. Documents de recherche du Groupe de recherches sémio-linguistique, III, 26.
- Floch, Jean-Marie, 1981b: Kandinsky: sémiotique d'un discours plastique non-figuratif", i *Communications*, 34, ss. 134-158.
- Floch, Jean-Marie, 1986: *Les formes de l'empreinte*, Périgueux: Pierre Fanlac.
- Gibson, James, 1966: *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- Gibson, James, 1978: The ecological approach to visual perception in pictures, in *Leonardo*, 11:3, ss. 227-235.
- Gibson, James, 1982: *Reasons for realism*. Ed. by. Reed, E., & Jones, R. New Jersey & London: Lawrence Erlbaum Ass.
- Goodman, Nelson, 1968: *Languages of art*. Oxford University Press, London.
- Greimas, A.J., 1970: *Du sens*. Paris: Seuil.
- Groupe µ 1992: *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil.
- Halliday, Michael A.K. 1967-68: Notes on transitivity and theme in English, in *Journal of linguistics*, III:1, 37-81; III:2, 199-244; IV:2, 179-215.
- Hodge, R., & Kress, G. 1988: *Social semiotics*. Cambridge: Polity Press.
- Ivins, William M., 1953: *Prints and visual communication*. Cambridge. Mass.: Harvard University Press.
- Kjørup, Søren 1974, George Inness and the battle at Hastings, in *The Monist*, 58:2, 216-235.
- Kress, Gunther, & van Leeuwen, Theo 1996: *Reading images. The Grammar of Vusual Design*. London & New York: Routledge.
- Marnier, Anders 1999. *Burkkänslan. Surrealism i Christer Strömholms fotografi. En undersökning med semiotisi metod*. Umeå: Umeå Universitet [Akademisk avhandling].
- Moles, Abraham, 1981: *L'image - communication fonctionnelle*. Casterman, Bruxelles.
- Ramírez, Juan Antonio, 1981: *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra Andra upplagan.
- Saint-Martin, Fernande, 1994: Avant-propos: Pour en finir avec la mutité de la peinture. In *Nouveaux actes sémiotiques*, 34-35, 1-4.

- Schaeffer, Jean-Marie, 1987: *L'image précaire*, Seuil, Paris.
- Sonesson, Göran, 1987: *Bildbetydelser i informationssamhället*. Projektrapport. Lund: Inst. för konstvetenskap.
- Sonesson, Göran, 1988: *Methods and models en pictorial semiotics*. Semiotics Seminar, Lund, mimeographed.
- Sonesson, Göran, 1989a: *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Aris/Lund University Press, Lund.
- Sonesson, Göran, 1989b: *Semiotics of photography. On tracing the index*. Semiotics Seminar, Lund.
- Sonesson, Göran, 1992a: *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Studentlitteratur, Lund.
- Sonesson, Göran, 1992b: Tjugofem års soppa på Panzani's pasta: Postbarthesianska betraktelser över bildsemiotiken. I *Livstegn*, 8, 1, 7-40.
- Sonesson, Göran, 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.
- Sonesson, Göran, 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.
- Sonesson, Göran, 1993a: 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.
- Sonesson, Göran, 1993b: Beyond the Threshold of the People's Home, i *Combi-nación - imagen sueca*. Castro, Alfredo, & Molin, Hans Anders (utg.), 47-64. Umeå: Nyheternas tryckeri.
- Sonesson, Göran, 1994a, Sémiotique visuelle et écologie sémiotique, in *RSSI*, 14, 1-2, printemps 1994, 31-48.
- Sonesson, Göran, 1994b: Fantasins ankarfästen, i *Konst och bildning. Festskrift till Sven Sandström*. Sjölin, Jan-Gunnar, utg., 245-268. Carlssons. Stockholm.
- Sonesson, Göran, 1995a: On pictoriality, i Sebeok, T, & Umiker-Sebeok, J, eds., *Advances in visual semiotics*. Berlin & New York. Mouton de Gruyter; 67-108.
- Sonesson, Göran, 1995b: Livsvärlden mediering. Kommunikation i en kultursemiotisk ram. I Holmberg, Claes-Göran, & Svensson, Jan, utg., *Medietexter och mediatolkningar*. Nora: Nya Doxa, 33-78.
- Sonesson, Göran, 1996a, Le silence parlant des images, *Protée* 24:1, 37-46
- Sonesson, Göran, 1996b: An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics. In *Semiotica* 109-1/2 1996, 41-140.
- Sonesson, Göran, 1996c. De la retórica de la percepción a la retórica de la cultura/Från varseblivningens till kulturens retorik, in *Heterogénesis* 15, 1-12.
- Sonesson, Göran, 1997a, Approaches to the Lifeworld core of visual rhetoric. *Visio* 1, 3, 49-76.
- Sonesson, Göran, 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.
- Sonesson, Göran, 1997c, The Multimmediation of the Lifeworld, in Nöth, Winfried (ed.),

- Semiotics of the Media*. 61-78. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Sonesson, Göran, 1997d, Semiótica cultural de la sociedad de la imagen/Bildsamhällets kultursemiotik. In *Heterogénesis*, VI; 20, 16-43.
- Sonesson, Göran, 1998a, That there are many kinds of iconic signs. In *Visio*, 3, 1, 33-54.
- Sonesson, Göran, 1998b, Icon – Iconicity Index – Indexicality, in *Encyclopaedia of Semiotics*. Bouissac, Paul, ed., New York & London: Oxford University Press.
- Sonesson, Göran, 1999: Post-photography and beyond. From mechanical reproduction to digital production. In *Visio* 4, 1, 11-36.
- Sonesson, Göran, 2000: Iconicity in the ecology of semiosis, In *Iconicity - A Fundamental Problem in Semiotics*. Troels Deng Johansson, Martin Skov & Berit Brogaard (eds.), 59-80. Aarhus: NSU Press.
- Sonesson, Göran, 2001a: De l'iconicité de l'image à l'iconicité des gestes, *Actes du congrès ORAGE 2001 ORALité et Gestualité, Aix-en-Provence, Juin 18-22, 2001*. Cave, Christian, Guaitella, Isabelle, & Santi, Serge (eds.), 47-55. Paris : L'Harmattan.
- Sonesson, Göran, 2001b: La retorica del mondo della vita. In *Modo dell'immagine*. Bologna: Esculapio, Pierluigi Basso (ed.), 93-112 (Actes of the 5th Congress of the International Association for Visual Semiotics, Siena, Italy, 1998).
- Sonesson, Göran, 2001c: From Semiosis to Ecology. On the theory of iconicity and its consequences for the ontology of the Lifeworld. In *Visio*, 6, 2-3, 85-110.
- Sonesson, Göran, 2001d: The pencils of nature and culture: New light on – on in – the Lifeworld. In *Semiotica* 136.1/4, 27-53.
- Sonesson, Göran, under utgivning a: The Laokoon Paradigm. Meaning as a resource in visual and verbal arts. Utkommer i *Papers from the fourth bi-annual meeting of the Swedish Society for Semiotic Studies, Umeå University, November 18-20, 1999*.
- Sonesson, Göran, under utgivning b: Den allra nyaste Laokoon. Lessing i ljuset av modern semiotik. Utkommer i *Nya relationer mellan konstater*, Rossholm, Göran, & Sonesson, Göran, utg.
- Sonesson, Göran, under utgivning c: Rhétorique du monde de la vie. I *La sémiotique*. Hénault, Anne, & van der Fehr, Drude (eds.). Paris: PUF.
- Uspenskij, Boris 1976, *Semiotics of the Russian Icon*. Lisse: Peter de Ridder Press.
- Worth, Sol 1981, *Studying Visual Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.