

*Berit Ingebrethsen*

## **Metaforbasert tegning**

– undersøkt som et bildesPRÅKsystem  
gjennom avistegninger av Finn Graff og Saul Steinberg  
med kognitiv metafor-teori som hovedredskap

Doktorgradsavhandling  
Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo  
2008

© Berit Ingebretsen, 2008  
ISSN 1502-217x  
ISBN 9788254702123

CON-TEXT  
Avhandling nr. 35

Akademisk doktorgrads-  
avhandling avgitt ved  
Arkitektur- og  
designhøgskolen i Oslo

UTGIVER  
Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo

FORSIDETEGNING  
Finn Graff, *Feltarbeid*, 1979

TRYKK  
Unipub AS

DESIGN AV BASISMAL  
Creuna



## Takk

Takk til to tegnere og en kjernegruppe av forskere for utbudet av viten og inspirasjon til denne avhandlingen: Finn Graff og Saul Steinberg, E. H. Gombrich, George Lakoff og Mark Johnson, Leonard Talmy og Ronald Langacker.

Viljen til viten om hvordan man kan formulere saker med abstrakt begrepsinnhold med tegning i stedet for med ord ligger til grunn for denne avhandlingen. Det er en problematikk som hører til blant staffelier i klasserom på Høgskolen i Telemark (HiT), men som har fått forskningstilørighet på Arkitektur og Designhøgskolen i Oslo (AHO). Takk til AHO for utdanningen og avslutningsstipend og til HiT som har finansiert min deltagelse på doktorgradsprogrammet ved AHO, og som også har gitt meg FoU-midler og permisjon til ferdiggjøring.

Takk til min hovedveileder, professor Jan Michl (Institutt for industridesign, AHO) for vennlig tålmodighet og hjelp gjennom en lang prosess, for forslag til, og krav om, presise formuleringer og en forbedret struktur. Takk til ekstern veileder, professor Rolf Theil (Institutt for lingvistikk og nordistikk, Universitetet i Oslo) for kvalitetssikring av det lingvistiske og kognitive innholdet og for oppmuntrende interesse for innholdet. Min takknemlighet omslutter også minnet om avdøde professor Olaf Øyslebø (Institutt for nordistikk, Universitetet i Oslo). Øyslebø ønsket meg velkommen til å forberede en inngang til forskning etter hovedfaget, og formidlet generøst fra sin store fagkunnskap.

Viten om forskningens motorveier og mer finurlige irrganger i teori, og ikke minst fra praksis, har AHOs første leder for doktorgradsprogrammet professor Halina Dunin-Woyseth spredt. Hun lot oss forstå at kunsthøgskolepedagoger så vel som kunstnere, kunsthåndverkere, designere og arkitekter var i en innledende fase i 1990-årene med å etablere en ny forskningsdisiplin. Å ta del i denne nyskapende oppbyggingen med hver våre ulike felt og aspekter innen "the making disciplines" har vært inspirerende. Glede ved diskusjoner om forskning er også knyttet til Paula Fure, pensjonert dosent (Avdeling for estetiske fag, HiT). Takk til begge to, og til medkandidater på 3. kull (1995) forskerutdanning AHO, og kolleger på Institutt for forming og formgivning (IFF), Notodden for gode samtaler.

Takk for hjelp med avhandlingen til konstruktive forbedringer fra mine to readere, førsteamanuensis Marte Gulliksen (IFF, HiT) og professor Catharina Dyrssen, Chalmers tekniska högskola, Göteborg. Takk for mangfoldige timers uvurderlig hjelp til Erik Andersen for teknisk tekstbehandling, til Lisa Ingebretsen for språkvask og korrektur og til Dag Borgen for bilde- og tekstredigering og ombrekking. Takk også til Finn Graff for kopier fra hans arkiv der mine avisbilder var for utydelige.

Takk til min nære familie som ikke bare har latt meg seile min egen sjø, men vært rundt meg der skyene var mørke og også der vannet glitret i sol. Aage, Lisa med Erik, Jon med Anette og Néna, Ella og Albert!

Kongsberg, november 2008

## Sammendrag

Avhandlingen har to mål. Det ene er praktisk pedagogisk: Å bidra med ny kunnskap om hvordan man kan formulere abstrakte temaer med tegning. Til dette trenger man metaforer og symboler. Det andre målet er teoribyggende: Å utrede metaforbasert tegning som et bildeSPRÅKsystem. Kunnskap om det metaforiske aspektet ved visuell formulering er i liten grad beskrevet til nå. Kunnskap om et system for bildebetydninger likeverdig med et verbalt språkssystem har noen tidligere forsøkt å beskrive, men uten helt å lykkes.

Med kognitiv metafor-teori som hovedredskap dannes en ny innfallsvinkel. Og med teori fra kognitiv lingvistik, narratologi, retorikk og bildesemiotikk koblet til potente avistegninger, den bildesjangeren som antagelig kommer nærmest verbalspråk, undersøkes de to problemfeltene.

Et bredt register av formuleringsgrep presenteres med bildeeksempler. Viktige områder fra fortellingsteori, bl.a. karakterisering, hendelser og tid, diskuteres og vises som former for visuelle ytringer. Metaforikkens nødvendighet kommer til syne, og dens potensial undersøkes.

Innholdet utvikles i to hovedkapitler: fortelling og metafor. I tillegg kommer et mindre kapittel om bildesemiotikk og retoriske troper. Visuelle metaforer og andre troper utredes i typer og funksjoner. I et tredje hovedkapittel presenteres forslaget til et bildeSPRÅKsystem. Utledd fra diskusjonen i hovedkapitlene kan en kategoristruktur av bildebetydninger vises, og deretter en kombinasjonsstruktur hvor interaksjon mellom elementer fra ulike kategorier av betydninger beskrives.

Det kriteriet som danner grunnlaget for beskrivelsen av et bildeSPRÅKsystem for metaforisk tegning, er at betydninger kan separeres og ordnes i kategorier. Disse kategoriene ses som paradigmatisk utvalg tegnere velger innen, når de ytrer seg om den saken som skal formidles og forstås av andre. Valgene gjøres både bevisst og også i stor utstrekning ubevisst, slik som de valg man utfører kontinuerlig i prosessering av verbalspråk. Et språks grammatikk danner paradigmer for den som ytrer seg. Det hevdes i avhandlingen at en lignende "grammatikk" kan påvises i denne tegnesjangeren. Men det visuelle systemet er ulikt det verbale, fordi de to mediene skiller seg fra hverandre med hver sine særpreg.

## Summary

The thesis has two aims. The first is a practical educational aim: To contribute new knowledge to how one can formulate themes involving abstract concepts in drawings. To do this, one needs metaphors and symbols. The second aim is theory constructive: To elucidate metaphorical drawing as a visual language system. Knowledge about the metaphorical aspect in visual formulation is in a lesser degree described until now. Knowledge about a system of pictorial meanings on a paw with a verbal language system has earlier been tried to describe, without a satisfactory result.

With cognitive metaphor theory as a main tool, a new angle of incidence is made. With theory from cognitive linguistics, narratology, rhetoric and pictorial semiotics tied to potent newspaper drawings (the pictorial genre that presumably lies nearest to verbal language) the two problem domains are explored.

A broad register of formulation devices is presented with picture examples. Central domains from narratological theory, among them characterization, events and time, are discussed and shown as forms of visual expression. The necessity for metaphors appears, and the metaphor's potential is explored.

The content of the thesis is developed in two main chapters: narrative and metaphor. In addition comes a minor chapter concerning pictorial semiotics and rhetorical tropes. Visual metaphors and other tropes are described by types and functions. In a third main chapter the proposal of a pictorial language system is presented. Deduced from the discussion in the main chapters, a category structure of pictorial meanings can now be shown. Thereafter follows a description of a combinational structure, concerning interaction between elements from different categories of meanings.

The criterion forming the basis for the description of a pictorial language system for metaphorical drawing, is that meanings can be separated and sorted in categories. These categories are viewed as paradigmatic selections draughtsmen choose within, when they are formulating the theme to be communicated. The choices made being both conscious and unconscious, as in the choices one executes in processing verbal language. The grammar of a language constitutes paradigms for the person who utters something. The thesis contains the assertion that an analogical "grammar" can be shown for this genre of drawing. However, the visual system is different from the verbal one, because the two mediums each with their own characteristics, differ.





# Innholdsliste

<b>1</b>	<b>Innledning.....</b>	<b>5</b>
1.1	FORSKNINGSGJENSTAND, PROBLEMSTILLINGER OG MÅL .....	6
1.2	INTRODUKSJON TIL SPRÅKET I METAFORBASERT TEGNING. ....	9
1.3	INNFALLSVINKEL TIL FORSKNINGSGJENSTANDEN .....	11
1.3.1	Hjelpedisipliner.....	11
1.3.2	Undersøkelsesmaterialet.....	13
1.3.3	Avhandlingens struktur/fremgangsmåte.....	14
1.3.4	Hensikter med kapitlene.....	17
1.4	PREMISSER TIL GRUNN FOR PROBLEMSTILLINGENE .....	19
1.4.1	En nødvendig minimal lingvistisk grunnkunnskap om enheter og komponenter i språk .....	19
1.4.2	Premiss 1.....	19
1.4.3	Premiss 2.....	20
1.4.4	Premiss 3.....	21
1.4.5	Premiss 4.....	22
1.5	BILDESPRÅKSYSTEM – EN INTRODUKSJON.....	22
1.5.1	Tematisk avklaring – bilde som språk.....	22
1.5.2	Temaets forskningskontekst.....	30
1.5.3	Teoretisk kontekst .....	47
1.6	FORSKNINGSSTRATEGI OG METODE.....	58
1.6.1	Analysemåte for tegningene.....	58
1.6.2	Forskningsmetoden er interdisiplinaritet .....	59
1.6.3	Konstruktivistisk metodologi .....	61
1.7	NY OG KOMMUNISERBAR KUNNSKAP.....	63
1.8	NOEN TEKNISKE AVKLARINGER.....	63
1.9	AVHANDLINGENS OPPBYGGING .....	64
<b>2</b>	<b>Anvendelse av to hjelpedisipliner – bildesemiotikk og retorikk ....</b>	<b>65</b>
2.1	BILDESEMIOTIKK .....	65
2.1.1	To sentrale begreper: piktoralt og plastisk sjikt.....	65
2.1.2	Bildesemiotikk versus kunst-tradisjonen.....	66
2.1.3	Innføring i bildesemiotiske grunnlagsbegreper og problematikk.....	67
2.1.4	Det piktorale og det plastiske sjiktet rommer en svakhet i avgrensningen mellom dem. ....	72
2.1.5	Sammenfatning av bildesemiotikk .....	76
2.2	RETORIKK .....	76
2.2.1	Troper .....	77
2.2.2	Tillegg av to nye forståelsesmodi til topologi. ....	80
2.2.3	Groupe $\mu$ 's klassifikatoriske modell av modi som visuelle troper .....	83
2.2.4	Kognitiv metaforikk gir redskap til å separere deler av innhold i tegninger ....	89
2.2.5	Kognitiv metafor teori velges fremfor Groupe $\mu$ -modellen.....	93
2.2.6	Piktorale metaforer.....	95
2.2.7	Plastiske og piktoral-plastiske metaforer.....	95
2.2.8	Oversikt over retoriske troper for visuelle overførte utsagn .....	96
2.2.9	Overveielser om visuelle klassifiseringer fra retorikken.....	113
2.2.10	Sammenfatning av kapitlet om bildesemiotikk og retorikk .....	115

<b>3</b>	<b>Fortelling .....</b>	<b>117</b>
3.1	INNLEDNING.....	117
3.1.1	Hva er fortelling? .....	119
3.1.2	Fortellingens funksjon og anvendelse .....	121
3.1.3	Narrative bilder defineres sjelden.....	123
3.1.4	Narratologi kan belyse bildefortelling.....	131
3.2	HENDELSER .....	134
3.2.1	Parafraseproblemet opptrer både ved verbale og visuelle fortellinger.....	134
3.2.2	Flere hendelser i et bilde .....	135
3.2.3	Åpen og lukket fortelling .....	136
3.2.4	To ulike typer fortelling i bilder.....	137
3.2.5	En foreløpig sammenfatning av hendelsesområdet .....	139
3.3	KOMBINASJONSPRINSIPPER I TEGNING FOR HENDELSER TIL EN FORTELLING .....	139
3.3.1	Kombinasjonsprinsipper for hendelser til en verbal fortelling.....	140
3.3.2	Kombinasjonsprinsippene for hendelser i et bilde.....	140
3.3.3	Komprimerte bildetegn .....	141
3.3.4	Sammenfatning og videreføring av narratologi, hendelses-problematikken og komprimering av bildetegn .....	144
3.4	FORTELLING PÅ SETNINGSNIVÅ, EN KOGNITIV INNFALLSVINKEL .....	145
3.4.1	Fillmores kasusmodell .....	146
3.4.2	Små romlige historier.....	150
3.4.3	Kognitive mønstre.....	152
3.4.4	Sammenfatning av fortelling på setningsnivå.....	163
3.5	KARAKTERISERE .....	164
3.5.1	Plastiske metaforiske uttrykk .....	174
3.5.2	Sammenfatning av karakteriseringskapitlet.....	176
3.6	SYNSVINKLING .....	178
3.6.1	Innledende eksempel.....	179
3.6.2	Litt narratologi .....	180
3.6.3	Bildefaglig synsvinkling .....	181
3.6.4	Piktoral synsvinkling.....	184
3.6.5	Synsvinkling i bildeeksempler .....	187
3.6.6	En historie i bildebetrakters hode .....	191
3.6.7	Sammendrag av synsvinkling.....	192
3.7	TID.....	194
3.7.1	Innledning .....	194
3.7.2	Lesetid i bilder .....	196
3.7.3	Rekkefølge i bilder.....	197
3.7.4	Metaforisk tidsforståelse: bevegelse i rom .....	199
3.7.5	Varighet .....	211
3.7.6	Frekvens.....	215
3.7.7	Sammenfatning tid .....	216
3.8	SAMMENFATNING OG VIDEREFØRING AV FORTELLING I METAFORBASERT TEGNING .....	217
3.8.1	Metafor er nødvendig i visuell fortelling såvelsom i verbalt hverdagsspråk.....	221
<b>4</b>	<b>Metafor .....</b>	<b>223</b>
4.1	GENERELL METAFORTEORI.....	223
4.1.1	To tradisjonelle metaforteorier.....	223

4.1.2	Den kognitive metafor-teorien som en tredje teori .....	225
4.1.3	Lakoff og Johnsons kritikk av andre metafor-teorier i relasjon til deres eget epistemiske ståsted .....	226
4.1.4	Kritikk mot den kognitive metafor-teorien .....	228
4.2	DEN KOGNITIVE METAFORTEORIEN GITT VITENSKAPELIG GRUNNLAG... ..	230
4.2.1	Noe om begreper .....	230
4.2.2	Vitenskapelig underbygging av teorien .....	232
4.3	KOGNITIV METAFORIKK SOM MENTALT ARKIV MED TEGNEPERSPEKTIV KOBLET TIL .....	240
4.3.1	Bildeskjemaer .....	240
4.3.2	Syns-metaforer og konseptuelle metaforer er to hovedgrupper for tegning .....	247
4.3.3	Tre metafortyper med forskjellige funksjoner .....	252
4.3.4	Kövecses' sekundære klassifisering av metaforer .....	259
4.3.5	To områder med kulturell betydning: Ordtak og "naturens rangstige" .....	264
4.3.6	Metaforer på det generelle nivået .....	271
4.3.7	Ny metafor, poetisk eller nyskapende i tegning? .....	274
4.3.8	Sammendrag av den kognitive metafor-teorien .....	275
4.4	KOGNITIV METAFORIKK I TEGNING, MER INNGÅENDE OM NOEN OMRÅDER .....	278
4.4.1	Hendelsesstruktur-metaforen, stedsversjonen .....	279
4.4.2	Objektversjonen av hendelsesstruktur-metaforen .....	289
4.4.3	Noen refleksjoner over de to hendelsesstruktur-metaforene i tegning .....	292
4.4.4	Spesifikke metaforer .....	295
4.4.5	Årsaksmetaforikk .....	296
4.4.6	Enkelte forandrings- og årsaksmetaforer .....	297
4.4.7	Kraft-dynamikk som årsak og forårsaking - eller hva er det med gjerder og kjettinger? .....	300
4.4.8	Årsaksrekker med sakser og avklipte halefjær .....	306
4.4.9	Psyko- og sosiodynamikk – med folk som støtter og hjelper hverandre og skarpe tenner som truer .....	314
4.4.10	Vanlige kildedomener i metaforbasert tegning .....	317
4.4.11	Vanlige måldomener .....	321
4.4.12	Flere kilder til samme mål .....	321
4.4.13	Vanlige måldomener og én kildes rekkevidde .....	325
4.4.14	Konklusjoner og refleksjoner om kilde- og måldomener .....	328
4.4.15	Synsmetaforer i interaksjon med konseptuelle metaforer .....	328
4.4.16	Plastisk metafor og konseptuell metafor i interaksjon .....	333
4.4.17	Metonymi og forholdet til metafor .....	334
4.4.18	Metonymiens allestedsnærværelse .....	337
4.4.19	Nyskapende metaforer, nye metaforiske uttrykk .....	339
4.4.20	Refleksjoner og sammenfatning med konklusjoner fra kapitlet om metaforikk i tegning .....	350
4.4.21	Hvordan inngår metafor i et bildeSPRÅKsystem for metaforbasert tegning? Fire kategorisystemer foreslås .....	356
<b>5</b>	<b>Metaforbasert tegning som et bildeSPRÅKsystem .....</b>	<b>359</b>
5.1	INNRINGING AV BILDESPRÅK .....	359
5.1.1	Innledning .....	359
5.1.2	Hva er et metaforbasert bildeSPRÅKsystem? .....	361

5.1.3	Hva er et språk? .....	363
5.1.4	Hva er et bildeSPRÅK? En definisjon .....	363
5.1.5	Enheter og komponenter i, og organisering av, et lydbasert språk .....	365
5.1.6	Karakteristika for bildeSPRÅK .....	366
5.1.7	Presisering og avgrensning .....	370
5.2	ET OVERORDNET BILDESPRÅK SOM SYSTEM .....	372
5.2.1	Enheter i, og organisasjon av, et visuelt SPRÅKsystem .....	373
5.2.2	To sjikt gir betydninger i bilder .....	375
5.2.3	Det piktorale sjiktet .....	377
5.2.4	Det plastiske sjiktet .....	381
5.2.5	Betydninger i komplekse strukturer i det plastiske sjiktet .....	391
5.2.6	Representasjon og presentasjon: ulike betydningsmåter i de to sjiktene .....	398
5.2.7	Romlighet i bilder kan være faktiv og fiktiv .....	400
5.2.8	Organisering av bildeelementer .....	402
5.2.9	En oversikt over betydninger i det plastiske sjiktet .....	403
5.2.10	Hva konstituerer et overordnet bildeSPRÅK? .....	406
5.2.11	Felles og interaktivt: språk og bilde .....	408
5.2.12	Den verbale språkmodellens komponenter som referanse .....	411
5.2.13	Hva språk kan, og bilder ikke kan .....	414
5.2.14	Å lese bilder er distribusjon av oppmerksomhet .....	417
5.2.15	Å tolke bilder spiller med mottagers kunnskap .....	420
5.2.16	Sammenfatning av utforskningen av et overordnet bildeSPRÅK .....	422
5.3	DET SÆRLIGE METAFORBASERTE BILDESPRÅKSYSTEMET I TEGNING .....	428
5.3.1	Komprimerte bildebetydninger .....	430
5.3.2	Kognitive mekanismer .....	430
5.3.3	Krav til metaforbasert tegning som et bildeSPRÅKsystem .....	430
5.3.4	Definisjon og organisasjon av metaforbasert tegning .....	431
5.3.5	Kombinasjonsstruktur .....	431
5.3.6	Kategoristruktur: fire kategorisystemer opprettes .....	432
5.3.7	Skisser til kategoristruktur innen hvert av de fire kategorisystemene .....	436
5.3.8	En kombinasjonsstruktur med paradigmer .....	442
5.3.9	Interaksjon mellom elementer i de ulike kategorisystemene .....	447
5.3.10	Betydninger i metaforbasert tegning er pakket ut og pakket inn igjen .....	454
5.3.11	Hvordan de ulike teoriene er integrert i analysene av tegninger .....	454
5.3.12	Bemerkning om retoriske troper også i samtidskunst .....	457
5.3.13	Utgangsreplikk .....	458
<b>6</b>	<b>Avslutning .....</b>	<b>459</b>
6.1	VURDERENDE OPPSUMMERING .....	459
6.2	VITENSKAPELIGHETEN I ANALYSER AV TEGNINGER .....	460
6.3	HVEM ER DETTE NYTTIG FOR? .....	461
6.4	FORSKNING VIDERE .....	463

# 1 Innledning

Spørsmålet ”Hvordan kan en tegner formulere meningsytringer?” er et enkelt, uskyldig lite spørsmål på overflaten, men rommer et mylder av kompleks problematikk.

En er et menneske i et samfunn i verden. Det skjer ting rundt en og med en. Verden treffer og berører en. Det hender at en har behov for å gjøre sine bemerkninger om noe man reagerer på, kjent for andre. Dersom en skulle være tegner, arbeider med tegning og bilde, lærer tegning eller bildekommunikasjon og tror på tegning som meddelelsesmedium, vil en møte utfordringen om å meddele sin mening med tegning i stedet for med ord. Hvordan kan en så få sagt det en har på hjertet? Hvilke former står til disposisjon når en vil at budskapet skal bli forstått av dem en henvender seg til?

Som tegnepedagog har jeg erfart at slik visuell formulering er lettere sagt enn gjort, bokstavelig talt. Elever og studenter står ofte oppradd for symboler<sup>1</sup> og tegn som kan sammenkobles til presise meningsutsagn. Jeg gjenkjenner mine tidligere personlige tegneerfaringer, opplevelsen av ubehjelpelighet overfor det å skulle visualisere et relativt spesifikt meningsinnhold, min mening om et saksforhold. Slike saksforhold vil ofte gjelde menneskelige relasjoner, hva folk gjør og hvilke følger det får for noen andre. Abstrakte begreper er som regel til stede i slike saksforhold. Når jenter/kvinner skal ytre seg om f.eks. vennskap og kjærlighet, som er abstrakte og viktige tema i vår livsverden, er hjerter og hender de symbolene som vi ofte tyr til. Men vi har sjelden lært hvordan vi kan utvikle et større symbolarkiv, heller ikke hva vi kan finne på av forskjellige grep til å presse f.eks. hjertesymbolens potensial.

Noen tegnere har imidlertid lært seg et distinkt bildespråk til menings- og idéformidling. Noen elever og studenter bruker deler av det. Når noen har lært det, må flere kunne lære et slikt visuelt språk. Jeg forutsatte da jeg begynte som lærer, at det kunne finnes, og ville undervise i det. Men jeg kjente ikke dette språkets ”grammatikk” og struktur. Det var ikke eksplisitt kartlagt. Min personlig opplevde lakune viste seg også som en faktisk mangel i bildefaglig teori og litteratur. Hensikten med dette prosjektet er derfor å undersøke og systematisere en bildespråklig kunnen til teoretisk og praktisk anvendbar viten.

---

<sup>1</sup> Her bruker jeg ordet ”symbol” for det begrepet jeg senere i arbeidet med avhandlingen har kategorisert som *metonymi*. Når jeg sier symbol i denne innledningen, er det for ikke å foregripe forståelsen av *metonymi*.

Fra det opprinnelige kunnskapssavnende utgangspunktet var jeg kommet et stykke på vei etter i hovedfagsoppgaven (Ingebretsen 1990) *Hvordan kan en tegner kommunisere idéinnhold?* å ha undersøkt hvilke virkemidler den norske avistegneren Finn Graff bruker. Sammenfattende stikkord for hvordan han formulerer idéinnhold, ble metafor og fortelling. Disse to nøkkelordene skal låse opp porter i herværende studie. I hovedfagsarbeidet oppstod en klar fornemmelse av underliggende metaforer i språket, jeg ble oppmerksom på såkalte ”døde” metaforer, og ble mer og mer sikker på at disse også var aktive i visuelle ytringer.<sup>2</sup> George Lakoff og Mark Johnsons (1980) *Metaphors We Live By* bekreftet mine fornemmelser. De to amerikanerne, henholdsvis professorer i lingvistikk og filosofi, åpner med denne boken et nytt landskap hvor metafor som kognitiv mekanisme spiller en uavvendelig rolle i menneskelig tenkning og språkutøvelse.

### 1.1 FORSKNINGSGJENSTAND, PROBLEMSTILLINGER OG MÅL

Forskningsgjenstanden er metaforbasert tegning sett som et språk. Det er tegning som skal formidle idéinnhold, og trenger metaforer og symboler for å oppfylle den hensikten. Forskningsgjenstanden oppstår i og med spørsmålet: Hvordan kan en formulere idéinnhold med tegning i stedet for med ord?

Bilder skiller seg fra verbalspråk som har ord til å formidle abstrakte tanke-rekker og logiske resonnementer. Vi kan fortelle og diskutere ved hjelp av ordenes relativt faste betydninger, som kan være bl.a. et generelt (abstrakt) begrep. Med en tegning har vi ikke slike muligheter. Abstrakte og generelle begreper lar seg vanskelig fange i separate bildetegn. Men noen tegnere formidler likevel meninger og et relativt klart idéinnhold. Den amerikanske avistegneren Saul Steinberg og den norske Finn Graff presser grensene for hva som kan ytres uten ord. De har utviklet sine bildekommunikative evner og formulerer seg på hver sine områder i et pregnant bildespråk.

I denne avhandlingen undersøker jeg deres tegninger, hvordan betydningsbærende bildeelementer stilles sammen og varieres slik at forskjellige betydninger formidles. Jeg bygger undersøkelsen på antakelsen at tegning og språk har et felles begrepslig grunnlag. Standpunktet er at der finnes noen prinsipper og mekanismer som ligger til grunn for at den visuelle betydningsformidlingen kan foregå. Videre at disse mekanismene finnes i – og også strukturerer – vår tenkning. De er bestemmende for hvordan vi oppfatter og danner oss forestillinger om verden i og rundt oss. Det er kognitive mekanismer som derved også strukturerer begrepene våre.

---

<sup>2</sup> Denne vissheten var ikke minst blitt dannet gjennom møte med Susanne Langers tekster (hvor Ernst Cassirers tenkning danner et grunnlag).

Gjennom språket har vi tilgang til begrepene vi tenker med. Disse underliggende prinsippene og mekanismene influerer også språkstruktur og kan undersøkes i språket, i ordenes struktur og grammatikk, som kognitive lingvister gjør.

Tegning er noe spesifikt annet enn ordenes språklighet. Bilder har sin egen natur som et medium i motsetning til språkmediet, og de formidler betydninger av bildespesifikk type. Denne studien er konsentrert om å utrede elementer og strukturer som finnes i den felles betydningsdannende sfære, og hvordan de fungerer i kombinasjon med visuelle elementer innen bildemediets særlige rammer.

Samtidig som jeg opprettholder distinksjonen mellom bilde og språk, undersøker jeg tegning som parallell til språk, som et visuelt språk, et alternativt kommunikasjonssystem. Jeg ser kommunikasjon som det sentrale i språk. Bilder i vår kultur fyller ofte andre hovedfunksjoner. Men mitt fokus er på figurative tegninger som skal forstås av dem de er tegnet for. Og målet er å vise hvilke virkemidler, formuleringsgrep, som settes i omløp. Å tegne en mening om et saksforhold<sup>3</sup> eller tema, skjer med bruk av metaforer og andre retoriske troper, omskrivende grep. Det ser ut til at Steinberg og Graff gjør bruk av et bildesPRÅKsystem. Og i dette systemet bygges, produseres, betydninger med metaforer.

Jeg hevder at det kan finnes et slikt metaforbasert bildesPRÅKsystem.<sup>4</sup> Denne påstanden aktiverer et spørsmål som ble debattert fra 1960-årene og utover, om bilder som kategori kunne sies å være et språk. Meninger var for og imot, og spørsmålet har ikke helt funnet sin løsning ved beskrivelse av et overordnet visuelt språkssystem. Jeg mener å kunne tilføre ny kunnskap til problemfeltet, gjennom innstilling på en mindre del av et overordnet stort felt med inngang i spørsmålet: Finnes det et metaforbasert bildesPRÅKsystem som kan læres?<sup>5</sup> Når jeg kan svare ja på dette spørsmålet, må svaret ha grunnlag i en beskrivelse, utredning, av et slikt system. Denne studien har to problemstillinger som åpner for en slik utredning.

---

<sup>3</sup> Med et saksforhold mener jeg et relativt bestemt meningsinnhold om noe som tegneren har i sinne å meddele.

<sup>4</sup> Skrivemåten med kapiteler for termen "språk" her er valgt for å markere at språk i denne forbindelsen er et metaforisk begrep. Kapiteler er her brukt for å henvise til den måten Lakoff og Johnson markerer metafor. Vi kommer nærmere til dette etter hvert.

<sup>5</sup> Hvis et metaforbasert bildeSPRÅKsystem kan påvises, vil en konsekvens være at man kan undervise i det. Vi får som et forskningsprodukt fra en "making discipline" et bildeSPRÅKsystem som bør være anvendbart i skolen på ulike nivåer. Hvordan slik læring og undervisning vil kunne foregå, ligger utenfor den herværende studien.

### Problemstillinger:

1. Å undersøke hvordan betydningsbærende bildeelementer kan stilles sammen og varieres slik at forskjellige betydninger formidles.
2. Å utrede og diskutere hva som konstituerer og strukturerer metaforbasert tegning som et bildesPRÅKsystem.

Disse to problemstillingene fremmer to likeverdige spørsmål, et av praktisk utøvende art og et teoribyggende spørsmål.

Den første problemstillingen skal gi svar på hvordan tegnere kan formulere et sakstema i bilder. Det er et bildefaglig praktisk pedagogisk spørsmål med mål om å finne et register av virkemidler og grep for å formulere det en vil, et spørsmål om hva og hvordan tegnere i bildespråket kan *gjøre*. Det gir en undersøkelse av visuell retorikk og fortellerteknikk i tegning. Visuell retorikk undersøkes i kapittel 2.2.8 Oversikt over troper for visuelle overførte utsagn, og i kapittel 4.3 Kognitiv metaforikk som mentalt arkiv med tegneperspektiv koblet til og i 4.4 Kognitiv metaforikk i tegning, mer inngående om noen områder. Visuell fortellerteknikk undersøkes i kapittel 3.2 - 3.7.

Den andre problemstillingen er en utvidelse av den første. Det er et teoribyggende spørsmål som fokuserer på to typer konstituent: bildeelementer og mentale mekanismer, et spørsmål om hva og hvordan bildespråket *er*. Det stiller krav om å beskrive hva slags bildeelementer som er i anvendelse, hvilke kategorier som finnes og hvordan elementer kombineres. Jeg går ut fra at slike kategorier virker på basis av våre mentale mekanismer. Hvilke mentale mekanismer og strategier for formulering av meningsinnhold er i virksomhet og aktive ved visuelle betydningsdannelser? Noen sentrale kognitive mekanismer skal trekkes frem. Interaksjonen mellom ulike konstituent danner struktur i det systemet som søkes forklart. Undersøkelsen foregår ved å analysere ulike kategorier av bildeelementer, beskrive hvordan elementer fra kategoriene kan kombineres. Denne undersøkelsen lukkes med fremstilling av en syntese, et forslag til et helhetlig bildesPRÅKsystem. Syntesen bringes frem i kapittel 5 Metaforbasert tegning som et bildesPRÅKsystem. Dette teoretiske resultatet har som substans analysene av tegninger med de ulike slagene av betydninger.

De to spørsmålene er innviklet i hverandre, og jeg gjør ikke forsøk på å skille dem mer fra hverandre enn slik som de skiftesvis tar plass foran eller bak hverandre. Det vil også komme frem et bakteppe som danner en forståelsestekstur for problemområdet. Forskningsgjenstanden undersøkes gjennom et interdisiplinært teorimateriale.



## 1.2 INTRODUKSJON TIL SPRÅKET I METAFORBASERT TEGNING.

I den type tegning jeg undersøker, fremkommer meningsinnholdet via metonymer/symboler og metaforiske uttrykk. Den er avistegners kommentarsjanger.<sup>6</sup> Avistegners spesialitet er å komprimere et saksforhold til et slående poeng. La oss nå se på en tegning for å komme inn i problematikken.



1. Graff, *Havels neste drama*. 9.6.92.

Finn Graff har gitt et bilde på situasjonen i Tsjekkoslovakia i 1991. Vi ser President Havel i en umulig posisjon. Han balanserer på en stram line som i tillegg har røket, og som han holder likevel. Tegneren har aktivert et metaforisk fast uttrykk: å balansere på stram line. Den verbale metaforen er en omskrivning for at noe er vanskelig, og det forbindes med

overveiende fare for å falle. Vi ser det er langt ned til det forminskede landskapet. Linen fungerer her som en hovedkomponent i det visualiserte idékomplekset. Den representerer forbindelsen mellom to steder. Mellom et utgangspunkt og et mål, danner den muligheten for å nå frem. Den representerer også fare ved å være et usikkert oppholdssted mellom to trygge punkter. Et problem, som abstrakt begrep, karakteriseres også ved å inneholde både mulighet og krise. Vi kan lese tegningens meningsinnhold som "problem" eller umulig situasjon. Tauet som er røket, viser at grunnlaget for å mestre problemet har sviktet. Allikevel holder Havel kontrollen med sin kraft.

Tegneren har bearbeidet linebalanseringsmetaforen. Han har gjort noe med tauet, altså variert et bildeelement. Dette resulterer i et uventet bilde som vekker umiddelbar reaksjon hos lesere. Vi lar oss overraske overfor en situasjon som er fysisk umulig i virkelighetens sirkus, og vi får en poengtert tilstandsrapport når vi leser tegningen i den dagsaktuelle avisen.

Tegningens innhold er fremkommet ved en kombinasjon av visuelle komponenter – symboliserte strukturer som former en mer kompleks

<sup>6</sup> Denne sjangeren gir det tydeligste bildet av metaforbasert tegning og bruker denne typen visuelt språk mest konsentrert. Jeg oppfatter dog metaforbasert tegning som en videre sjanger, hvor tegninger utenfor avis laget av f. eks. studenter som vil si noe om kjærlighet, absolutt inngår. Avistegning brukes i avhandlingen som eksemplarisk lærestoff til senere tegnepedagogisk bruk. Bildefaglig sett vil den kunnskapen som kommer frem også være aktuell utover tegnemediet, i produktive medier som maleri, installasjon osv.

symbolisert struktur. Tegneren har fortettet et komplisert innhold gjennom en sammenstilling av distinkte bildeelementer.<sup>7</sup> Tau, Havel, å holde, er visuelle representasjoner av synlig, konkret objekt, person og handlingsprosesser vi kjenner fra hverdagsverden. Det er med slike bildeelementer en kan fortelle i bilder, og i metaforiske prosesser formidle også abstrakt meningsinnhold.

Hvordan får tegnere det til? Hva slags typer av bildeelementer bruker de? Hvordan danner bildeelementer bildespråklige mønstre? Hvordan kan elementer kombineres til komplekse meningsbærende strukturer?



2. Ulf Aas, Aftenposten  
12.6.89.

Som en illustrasjon på at ikke alle tegnere får det til, kan man se på denne tegningen. Ulf Aas<sup>8</sup> arbeider som avistegner i en annen sjanger. Av og til må også han omskrive et abstrakt innhold. Her skal han illustrere eldre menneskers arbeidsevne. Han bruker tre figurative bildeelementer, søyle, ansikt/hode og tannhjul. Men uten å beherske tilstrekkelige grep, stiller han bare metonymer/symboler inntil hverandre. Det blir ikke en sammensmelting til en ny egen innholdshelhet.

Hva er det som mangler? Søylene og tannhjulet er velegnede tegn til metaforisk bruk. Men her er de ikke (eller i liten grad) satt inn i noen fortelling. Tannhjulet forbindes riktignok med den gamle mannens hode, men vi oppfatter ikke noen karakter av handling.



Som eksempel på handling og dermed fortelling, ser vi denne tegningen av Saul Steinberg. En mann bærer her en søyle. Bæringen er den handlende prosessen som gjør bildet til en fortelling. Slik søylen er fundament for mannens byste, inngår den her i en metaforisk beskrivelse av et selvbylde.

3. Steinberg, *Søylebærer*.

Hva er fortelling i et bilde? Hva er metafor i bilder? Hvordan kan metafor formidle meningsinnhold, og hvordan kan metafor brukes?

<sup>7</sup> Gombrich bruker benevnelsen "condensation". "It is in this condensation of a complex idea in one striking and memorable image that we find the continued appeal of this great cartoon. And condensation, the telescoping of a whole chain of ideas into one pregnant image, is indeed the essence of wit." Gombrich (1985: 130), om en annen tegning.

<sup>8</sup> Ulf Aas (1919 -) er pensjonert tegner fra Aftenposten. Hans forte er naturalistiske portretter og ballett- og teatertegninger med dynamisk liv. Tegningen sto i Aftenposten 12.6.1989.

I tolkningen av de tre tegningene vil det være nærliggende å påstå at tema er noe annet enn ”umulig situasjon” (Graff) og ”selvbilde” (Steinberg). Dette er det semantiske problemet med bilder. Et bilde som helhet har ikke en spesifikk semantisk referanse, slik som det er vanlig å tro at ord og setninger har. Ord og setninger er også polysemiske, og medfører også mangel på entydighet, men språk har en annen form for betydningsfremstilling, som på mange områder er mer entydig enn bilder. I avhandlingen vil det semantiske problemet bli vurdert i den grad bilde sees som analogi til verbalt språk. Dette problemet veves inn i bakteppets tekstur.

Avistegnere har sterke krav til kommunikasjon, saksinnholdet må være tydelig og forståelig for mottagere. Samtidig er saksinnholdet ofte av abstrakt karakter, det involverer abstrakte begrep som stat, løgn, tid o.l., og derved krever det metaforisk formulering. Denne type kommunikative tegninger er den bildetypen som nærmer seg det verbale språket mest. Man kunne si at avistegnere som kommenterer på Graffs måte, prøver å overliste de verbale begrepene som de dog ikke har mulighet til å klare, før bildetegn blir like konvensjonaliserte som ord. De grepene som slike avistegnere gjør, hvilke figurative bildeelementer de velger samt hvordan de stiller dem sammen, er kjernen i min forskningsgjenstand. Svart – hvitt er den aktuelle fargeskalaen.

### 1.3 INNFALLSVINKEL TIL FORSKNINGSGJENSTANDEN

Min innfallsvinkel til å undersøke den komplekse forskningsgjenstanden er å koble teori fra ulike hjelpedisipliner med et arkiv av tegninger som utgjør et empirisk undersøkelsesmateriale. Arbeidet bygger på nøkkelordene metafor og fortelling. Metaforens og fortellingens rolle i saksformulering med tegnede bilder står i sentrum i studien.

#### 1.3.1 Hjelpedisipliner

Kunnskap fra hjelpedisipliner trengs som bidrag til å forklare begge de to problemstillingene. Nå må jeg foregripe med en skisse av hvordan jeg løser den teoribyggende problemstillingen. Det skjer ved å ta utgangspunkt i at tegnere uavlatelig og for det meste ubevisst utfører svært mange valg når det gjelder å formulere aktuell sak. Disse valgene er mentale og foregår på mange områder, og resulterer i grafiske, synlige elementer på papiret, med betydninger som avleses av betraktere. For å kunne beskrive metaforbasert tegning som et bildeSPRÅKsystem, analyserer og kategoriserer jeg ulike typer av betydninger som utgjør visuelle ytringer. Jeg oppretter fire kategori-systemer av betydninger som tegnere gjør sine valg innen. Disse fire kategorisystemene finner sin tilstedeværelse og utforming gjennom teori fra den ene eller den annen av hjelpedisiplinene.

De hjelpedisiplinene jeg bruker er bildesemiotikk, retorikk, narratologi og lingvistikk. Lingvistikk er både tradisjonell lingvistikk, og i særlig grad kognitiv lingvistikk. Innen kognitiv lingvistikk finnes også den såkalte kognitive metaforteorien som er utviklet av George Lakoff og Mark Johnson. Denne teorien er mitt hovedredskap. En kort introduksjon til hjelpedisiplinene kommer i 1.5.3. I det følgende nevnes hensiktene med dem.

Bildesemiotikk fyller hovedhensikten å være bildefaglig teoretisk plattform. Som lære om bildebetydninger kan denne disiplinen gi begreper til skjelett og funksjoner for hva bilder kan være og gjøre. Jeg bruker semiotikk sammen med den bildefaglige basisviten jeg har tilegnet meg som pedagog og tegner<sup>9</sup>.

Retorikk fyller en tohodet hensikt, med kunnskap både for praktiske undervisningsformål og for å kunne beskrive en del av strukturen i det metaforbaserte biledspråksystemet. Det er bare en del av retorikken som brukes, nemlig tropologien, læren om grep til å danne overførte betydninger. Slike grep eksemplifiseres gjennom tegnematerialet til praktisk visuell retorikk, og et register av grep presenteres som et av fire kategorisystemer som danner teoribyggingens system.

Narratologi er fortellingsteori, og gir tilgang til hva som er de stabile egenskapene og de komposisjonelle prinsippene som er felles for fortelling. Den narratologiske undersøkelsen har en hovedhensikt: Å finne et register av virkemidler tegnere kan benytte når de skal ytre seg om det som viser seg å være viktige narratologiske områder: hendelser, tid, og karakterisering. Hvordan synsvinkling brukes er det fjerde av de narratologiske områder som blir behandlet. Hovedhensikten med narratologi er innstilt på det praktiske spørsmålet om formuleringsmuligheter.

Lingvistikk er studiet av verbalspråk. Verbalspråk står i herværende studie som et referansesystem til det metaforbaserte visuelle språksystemet. Lingvistikk gir begreper til å utrede eller konstruere dette systemet. Hensikten er å skape fortøyningssteder i noen lingvistiske begreper og forståelsesmåter for visuelle betydningsformer. Kognitiv lingvistikk er studiet av underliggende mentale mønstre og mekanismer i språklige betydninger. Denne hjelpedisiplinen supplerer narratologi som fortellingsteori. Narratologi behandler større tekster enn hva det passer å se visuell fortelling som. Min hensikt med bruken av kognitiv lingvistikk er den overordnede: Å kunne forstå og redegjøre for et system for

---

<sup>9</sup> Denne basisviten er i høy grad formet etter E.H. Gombrich, (østerriksk/engelsk kunsthistoriker), ikke minst innen visuell persepsjon. Den tradisjonen jeg underviser i er kunstfaglig.

hvordan betydninger opptrer i tanken og dermed også i metaforbasert tegning. En teoribyggende hensikt er å finne et kategorisystem som danner utvalg av figurative bildeelementer tegnere kan velge i når de skal uttrykke intendert innhold i den saken de har på hjertet.

Kognitiv metafor-teori beskriver hvordan metafor som en mental mekanisme strukturerer store mengder av vår tenkning og språk. Min bruk av den kognitive metafor-teorien er et redskap til å svare på både det praktiske og det teoribyggende spørsmålet. Til det praktiske spørsmålet gjør jeg en undersøkelse gjennom en bredde av de viktigste metaforene som er presentert i teorien ved å koble dem til tegninger jeg mener har innhold basert på den enkelte metafor. Slik danner denne eksempelgjennomgangen et supplement til registeret av fortellingsteknikker. Til det teoribyggende spørsmålet om et metaforbasert bildeSPRÅK-system gir de ulike metafortypene tilgang til konseptuelle mønstre som vi bruker i tenkning og i visuell formulering. En bred rekke konseptuelle mønstre kan derved beskrives. Disse konseptuelle mønstrene gir materialet til å kunne opprette et tredje kategorisystem.

En annen vitenskapelig hensikt oppfylles i tillegg. Det er at de forskjellige metaforene vi etter Lakoff og Johnsons mening tenker med, prøves ved hvordan de aktiveres i den valgte tegnesjangeren.

### 1.3.2 Undersøkelsesmaterialet

Jeg har valgt tegninger av Saul Steinberg og Finn Graff som undersøkelsesmateriale. Disse to tegnerne utmerker seg ved stor produksjon, tegnerisk innovasjon, visuell fantasi og de utfordrer seg selv til å formulere nyskapende visuelle ytringer. Deres tegninger er nesten alltid uten ord. De visualiserer ulike typer sakstema og har ulik stil sammenlignet med hverandre. Steinberg har en enklere strek enn Graff, og han velger sine temaer friere enn Graff som får oppgitt en oftest politisk sak som skal kommenteres ved siden av en journalists skriftlige kommentar til samme sak. Både Steinberg og Graff er avistegnere. Svart – hvitt er den aktuelle fargeskalaen.

Saul Steinberg (1914 – 1999) er opprinnelig fra Romania, studerte arkitektur i Italia og kom deretter til USA hvor han ble en ener i en særpreget bred offentlig tegnesjanger. Hans temaer er mer generelle om mennesker og deres omgivelser, men handler også om tegnerens uttrykksmidler. Hans ”stemme” kan i mange tilfelle bære med seg et snev av forundring, og hans humor har positiv følelsesvalør. Hovedkilder for min bruk av Steinberg-tegninger er to bøker: *The Passport* og *Saul Steinberg*, begge fra 1979.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Steinberg, Saul og John Holland (1979): *The Passport* og Steinberg og Harold Rosenberg (1979): *Saul Steinberg*.

Finn Graff (1938 –) er norsk tegner i Dagbladet. Han har en daglig tegning som følger en journalists oftest politiske kommentar på fast plass s.3. Bildene er satirer.<sup>11</sup> Jeg har samlet hans tegninger herfra siden 1989. Disse tegningene utgjør hovedmassen i mitt analysemateriale. To bøker: *Finn Graff, Tegninger – satirer* (Graff, Finn og Leena Mannila 1985) og *Finn Graff, Tegninger* (Graff, Finn og Arve Solstad m.fl. 1998) gir også bidrag.

Også andre bilder av andre bildemakere funnet hvor som helst, utvider undersøkelsesmateriale. De er aktuelle i den grad de har eksempler på visuelle fortellerteknikker og retoriske grep eller virker som ansporing til å undersøke utfordrende visualiseringsmåter eller tematikk.

Utvalget av tegninger fra Steinberg og Graff er gjort ut fra tilgjengelighet, de tegningene som jeg har kommet over. Det er ikke mitt mål å vise de to tegnernes særpreg, bredde eller stil. Det er bare som eksempler på fortellerteknikker og grep til å muliggjøre allehånde ytringer om diverse saker det arkivet jeg har samlet, skal brukes. Svart hvitt er normen, men farger diskvalifiserer ikke. Finn Graff har de siste årene inkludert farger i sine daglige visuelle kommentarer, men farge vurderes ikke. Analysene av tegninger er i hvert tilfelle bare innstilt på ett eller noen få momenter som der og da er i fokus. Tolkninger er minimale. Humoren som er karakteristisk for denne typen bilder blir ikke behandlet, den følger bare som et eget fenomen.

### 1.3.3 Avhandlingens struktur/fremgangsmåte

Avhandlingens struktur preges av de operasjonene som gjøres på grunnlag av problemstillingene. Den orden som opprettes er knyttet til stikkordene fortelling og metafor og hjelpedisiplinene som forklarer disse. Avhandlingen bygges opp i kapitler inndelt etter disse hjelpedisiplinene og den teorien de tilbyr. For å holde en sammenheng mellom informasjon om hvert av disse teoretiske feltene og koblingen til metaforbasert tegning, velger jeg i hovedsak, med unntak av retorikk og kognitiv lingvistik, å presentere hver hjelpedisiplin i inngangen til hvert av de relevante kapitlene, fremfor å presentere teorier i begynnelsen av oppgaven. Tyngden i avhandlingen ligger i kapittel 3 Fortelling og 4 Metafor hvor omfattende undersøkelser av bildebetydninger foregår.

Tre undersøkelseskategorier har ulike typer av betydninger. Jeg skal trekke frem noen typer av betydninger og studere hvilke virkemidler som danner disse betydningstypene. De to stikkordene fortelling og metafor bestemmer to typer av betydninger som hører til i hver sin kategori. Med fortelling og

---

<sup>11</sup> Graff tegner også ukentlig et portrett i Dagbladet, og han illustrerer bøker. Han har vært avistegner siden 1963, først i Arbeiderbladet til 1988, da han begynte i Dagbladet.

metafor som to undersøkelses-kategorier kan jeg bruke korpuset av Graffs og Steinbergs tegninger til å finne hvilke virkemidler som danner betydninger i et bilde. Jeg vet at metafor er et virkemiddel til å kunne danne indirekte betydninger i et innhold. Jeg vet også at der er flere virkemidler enn metafor som kan utøve denne funksjonen. Retorikken har kartlagt slike andre virkemidler for verbalspråk, og jeg vil omsette disse til forståelse av betydninger i bilder. Retorikk blir dermed en tredje undersøkelseskategori.

Disse tre undersøkelseskategoriene vil gi et materiale som tegnere og tegnepedagoger kan gå direkte til for å lære et rikere formuleringsregister, de gir svar på det praktiske spørsmålet. Med eksempler fra korpuset blir biter av betydningsinnhold presentert. De tre undersøkelseskategoriene gir også materialet til å se og beskrive et bildeSPRÅKsystem, temaet i det teoribyggende spørsmålet. De fungerer som "laboratorier" hvor betydningspakker pakkes ut i enkelte deler. Slike deler sorteres og registreres som konstituenten i et system for metaforbasert tegning. Disse undersøkelsene vises i kapittel 2.2 Retorikk, kap. 3 Fortelling og i kap. 4 Metafor.

For å kunne lage en bildespråklig struktur av konstituenten som registreres, er det nødvendig å finne en modell til å samle enkeltdeler med. Det verbale språksystemet danner en slik modell. Denne modellen antas å fungere fordi der er likheter mellom de to mediene språk og bilde som kommunikasjons-systemer, og ikke minst fordi det mentale inventaret hos mennesker som bruker begge medier i utgangspunktet er det samme. Men denne modellen er utilstrekkelig fordi der er store ulikheter mellom verbal-språk og bilder som medier. For å kunne ivareta det særegne i bildemediet, kommer bildesemiotikk inn og supplerer og korrigerer lingvistikkmodellen.

Er det så mulig å opprette en struktur og et bildeSPRÅKsystem med det materialet av enkeltdeler som registreres som konstituenten koblet til en lingvistisk modell og bildesemiotisk viten? I løpet av arbeidet med undersøkelsene av retorikk, fortelling og metafor innen deres kapitler, kunne jeg opprette noen kategorier som tillot å ordne de analyserte enkeltdelene til en syntese. Det ble nødvendig å redegjøre for et overordnet bildeSPRÅKsystem først. Det er beskrevet i kapittel 5.2. Så beskriver jeg i kapittel 5.3 syntesen av kompleksiteten i konstituenten og den strukturen de opptrer innen, i det særlige metaforbaserte systemet.

At der kan redegjøres for ansatser til å beskrive en kombinatorikk for betydninger er et premiss jeg legger til grunn for et bildeSPRÅKsystem. Med kombinatorikk mener jeg en parallell til lingvistisk syntaks. I moderne lingvistikk blir en syntagmatisk relasjon definert som relasjonen mellom et

sett av enheter som følger etter hverandre i en sekvens. Et sett med enheter som står i en sekvensiell relasjon til hverandre kan kalles et syntagme. En kombinatorikk vil kunne inneholde ulike paradigmer av betydninger. Det vil si at medlemmer innen en betydningskategori skal kunne sees som et paradigme, med valgmuligheter for utskiftning av et medlem med et annet i en særskilt kontekst. Videre at medlemmer i en kategori skal kunne kombineres med medlemmer fra andre betydningskategorier.

Fremgangsmåten er å først å trekke frem en bredde av visuelle formuleringsmåter som inngår i og er det stoffet som skal systematiseres. I analyser separeres betydninger. Typer av betydninger kan så kategoriseres. Kategoriseringen munner ut i noen paradigmer i kap.5.3. Med disse paradigmene er det mulig å vise hvordan tegnere foretar valg innen paradigmene og kombinerer medlemmer mellom paradigmene med hverandre, og slik pakker betydningene sammen til komplekse enheter som rommes i noen få figurative bildeelementer.

Jeg kommer under arbeidet frem til fire kategorisystemer for typer av betydninger som kan operasjonaliseres med paradigmer i metaforbasert tegning. Innen disse kategorisystemene finnes konstituenten som gjør det mulig å opprette et system for metaforbasert tegning. De fire kategorisystemene gir muligheten til å vise en struktur i et bildeSPRÅKsystem.

Men et system for metaforbasert tegning som et bildeSPRÅK har elementer med egenskaper som er felles for alle bilder. Det krever en redegjørelse for bilder som overordnet system først. En slik beskrivelse prøver jeg å gjøre først i kapittel 5. Dette kapitlet har tre deler, med en innringing av bildeSPRÅK først, deretter beskrivelse av et system for det overordnede bildeSPRÅKET, og så fullføringen av målet: en beskrivelse av det særlige metaforbaserte bildeSPRÅKsystemet, som er en sjanger innen den store bildekategorien. Beskrivelsen av det overordnede systemet er en sammenblanding av brokker fra bildeforskning ispedd momenter jeg tilfører fra mitt ståsted i denne avhandlingen. Det må her sies at jeg ikke har hatt mulighet til å referere hvor disse brokkene stammer fra. Det er et problem med intertekstualitet som angår innvinning av kunnskap gjennom mange år. Forskjellige teoretikere har behandlet spørsmål og problemer som jeg har vært opptatt av. Det ville kreve uhensiktsmessig mye tid å gi en rettfærdig henvisning til disse personene.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Her må det også skytes inn at det er en forskjell på forskere med et yrkesliv som forskere, og forskere som har sin yrkesfaglige tyngde i en praktisk undervisningsfære.



Hele undersøkelsen som tar sikte på å besvare spørsmålet i den teoretiske problemstillingen, foregår ved først å plukke biter av bildebetydninger fra hverandre som de opptrer i de enkelte tegninger i undersøkelsesmaterialet. Deretter å opprette en ny syntese av de analyserte betydningsbitene, de ekstraherte betydnings-strukturene. Analysene lukkes med å vise hvordan bitene systematisk kan sammenbygges igjen. Det er en konkretisering av det utviklede bildeSPRÅKsystemets nytteverdi.

Avhandlingen er bygget opp rundt en A-B-A form:<sup>13</sup> der A delen tar utgangspunkt i eksemplariske tegninger som analyseres for å konkretisere drøftinger av bildeSPRÅKet som brukes i dem, mens B delen oppsummerer det bildeSPRÅKsystemet som er blitt funnet i den første A delen. Vi får derved formen A1 (fra bildehelhet til deler, kapittel 3, 4 og 2.2) - B (deler/system/grammatikk, kapittel 5.1 - 5.3.8) – A2 (fra deler tilbake til bilder igjen, kapittel 5.3.9 – 5.3.10).

### 1.3.4 Hensikter med kapitlene

Med de to målene jeg sikter på å nå: det praktiske med et register av virkemidler til å formulere saksinnhold for tegnere og det teoribyggende med et bildeSPRÅKsystem for metaforbasert tegning, må dualiteten i dette forskningsprosjektet hele tiden tilgodeses. I de ovenstående siste avsnittene har jeg sagt mest om det teoribyggende målet og hvordan det ivaretaes i kapitlene. Det utøvende målet med et register for formuleringsmuligheter vil jeg si noe om nå.

En hovedhensikt med retorikk-kapitlet er å finne en bredde av måter tegnere kan bruke når de har behov for å ytre seg om temaer som krever indirekte betydninger. Retorikk som læredisiplin for tale-/formuleringskunst har for mer enn to tusen år siden kategorisert og navngitt grep, strategier, for den slags språkliggjøring. Jeg mener at den kompetansen gode avistegnere har, ikke minst kommer av at de bruker disse grepene. Som kompetente produsenter av visuelle ytringer har de tilegnet seg slike grep, selv om de ikke setter navn på dem. Jeg bruker retorikkens topologiske begrepsapparat på mitt korpus for å presentere en oversikt over retoriske grep.

En hovedhensikt med fortellingskapitlet er å finne ut hvordan tegnere kan ytre seg med fortelling. Da må vi først vite hva fortellingens elementer er, og så undersøke hvordan tegnere manøvrerer på de ulike områdene disse gir. Jeg undersøker (med bildekorpuset) fire områder: hendelser, karakterisering,

---

<sup>13</sup> Marte Gulliksen har som reader satt denne betegnelsen på oppbyggingen. Det er en betegnelse fra musikk, hvor den står for at en sats kan begynne med et tema (A), fortsette med et annet (B) og igjen ta opp det første temaet (A), som nå vil oppfattes annerledes fordi det høres etter det foregående. Denne betegnelsen er noe annet enn ABA-design, en velkjent orden fra eksempelvis samfunnsforskning.

synsvinkling og tid. Noen av disse områdene er godt egnet for visuelle formuleringer, mens andre er krevende og gir begrensede muligheter for visuell fremstilling. Hvordan tegnere gjør for å ta i tu med fortellingens elementer vil jeg kalle visuell fortellerteknikk. Med dette begrepet mener jeg en overordnet betegnelse for et uavgrenset register av mer påtakelige fortellerteknikker. Jeg gjør ikke nærmere grupperinger av typer som måtte kunne kalles fortellerteknikker. Her vil man kunne kategorisere både mer grafiske valg som bildeutsnitt og romvinkel, valg av tegnestil, og ikke minst valg av retoriske grep. Svært ofte vil metafor og andre retoriske grep være uomgjengelige for å kunne formulere en ønsket visuell ytring. Det vil f.eks. i delkapitlet om tid 3.7, vise seg en slik nødvendighet. Visuell fortellerteknikk vil altså kunne omfatte retoriske grep. Visuelle forteller-teknikker vil dreie seg om hvordan metaforiske uttrykk kan anvendes, hvilke retoriske grep som gjøres og hvilke tegneriske og grafiske teknikker som brukes, og ikke minst interaksjonen: hvordan disse områdene kombineres.

En hovedhensikt med metaforkapitlet er å bli klar over metaforers rolle som middel til å uttrykke allehånde betydninger i bilder. Metafor (og også metonymi, en annen viktig såkalt trope som forklares senere) bør forstås som mental mekanisme, og hvordan denne mekanismen gir seg utslag i ulike typer metaforer. Undersøkellesmaterialet utsettes for teorien om at vi tenker og taler ved hjelp av en mengde kognitive metaforer. Med de mange eksemplene som beskrives, vil dette kapitlet kunne være en kilde for pedagoger i bildefag, og for tegnere som vil utvikle sin kompetanse til å lære muligheter for å kunne formidle abstrakt tematikk visuelt.

De tre kapitlene fyller altså doble hensikter. De inneholder for det første eksempelsamlinger av formuleringsmuligheter som tegnere og bildepedagoger kan ha pragmatisk direkte nytte av. For det andre gir de materiale til beskrivelsen av det bildesPRÅKsystemet denne studien søker. Dette materialet felles ut i tre grupper analytiske biter i henhold til hvert av kapitlene. De tre gruppene samt en fjerde, kan så ordnes til en syntese: systemet. De fire gruppene organiseres som fire kategorisystemer med ulike medlemmer. Disse fire kategorisystemene med sine medlemmer danner strukturen i det metaforbaserte bildesPRÅKsystem. Hensikten med kapittel 5 er å presentere dette systemet. Hensikten med kapittel 1 er å åpne avhandlingen med presentasjon av problemfelt og obligatoriske orienteringer om forskningsprosjektet.

## 1.4 PREMISSER TIL GRUNN FOR PROBLEMSTILLINGENE

### 1.4.1 En nødvendig minimal lingvistisk grunnkunnskap om enheter og komponenter i språk

En minimal lingvistisk grunnkunnskap er nødvendig for den videre lesning, om hva som er enheter og komponenter i et lydbasert språk. Språk er et system som formidler betydninger på mange nivåer, med enheter og komponenter på hvert nivå.<sup>14</sup> Språk er kategorisering av betydninger presset inn i ord og setninger som kan analyseres grammatisk.

Språk har enheter av ulike typer: fonemer, morfer, ord, fraser, setninger og tekster. Noen er symbolske, andre ikke. Fonemer er ikke symbolske. Språk har ulike komponenter: fonologi, morfologi, syntaks, semantikk, pragmatikk, tekst/diskurs, leksikon, d.v.s. organisasjonsprinsipp for enhetene.

Fonemer er ordskillende språklyder, de individuelle lydenhetene.

Morfer er de minste betydningsbærende, symbolske, enhetene av et ord.

Fonologi er studiet av de enkelte språklydenes funksjon i de enkelte språk.<sup>15</sup>

Morfologi er studiet av ordbøyning og orddanning.

Syntaks er studiet av hvordan ord og ordgrupper kombineres til setninger, og hvilke regler som gjelder for relasjonene mellom ordene i setninger i et gitt språk. Kan også kalles grammatikk.

Semantikk er studiet og beskrivelsen av språkets innholdsside, dvs. hva ord og ytringer betyr og hva de refererer til i omverden.

Pragmatikk angår betydninger i ytringer relatert til kommunikasjons-situasjon.

Tekst, eller diskurs, er samlinger av setninger slik at de danner en fortelling. Leksikon er et språks ordforråd.

### 1.4.2 Premiss 1

Første premiss for å kunne arbeide med problemstillingene er at betydninger i bilder kan sorteres. Bildebetydninger ligger i pakker som først kan pakkes ut, deretter kategoriseres og så forstås i en ny syntese. Når vi vet at noen tegnere formulerer saksinnhold, og ønsker å finne ut hvordan de klarer det, kan vi undersøke innholdet i ytringene deres og hvordan dette innholdet er gitt sin form. Vi oppfatter innholdet i en tegning som ladet med diverse betydninger. Vi oppfatter i en vanlig hverdagslig lesning disse betydningene som en slags innholdsenhet. Vi kan ved fokusert interesse stille

<sup>14</sup> Disse begrepene er enkle for innvidde fagfolk, men for bildefagfolk og ikke minst studenter i denne gruppen som skal lese oppgaven, er det fremmed og vanskelig stoff.

<sup>15</sup> Fonetikk er studiet av hvordan språklyder frembringes (artikuleres), realiseres som lydbølger og oppfattes av hørselsorganene. Simonsen, Hanne Gram, Rolf Theil Endresen og Even Hovdhaugen (1988: 302, 310). Denne boken er kilde til opplysningene om enheter og komponenter.

oppmerksomheten på flere aspekter av denne innholdsenheten. Vi kan analysere innhold og form et stykke på vei, men mange betydnings-aspekter vil klumpe seg sammen og være vanskelige å få viklet fra hverandre. Min hensikt er å pakke ut, separere, flere typer av betydninger Gjennom denne analytiske separasjonen kan jeg finne kategorier som ulike betydninger har vært komprimert i. Det er første steg av to for å besvare den teoribyggende problemstillingen. Andre steg er å sette de ulike kategorier av betydning sammen til en ny syntese. En slik ny syntese skal vise konstituent og struktur i det bildesPRÅKsystemet jeg bygger frem.

### 1.4.3 Premiss 2

Annet premiss for å se metaforbasert tegning som et bildesPRÅKsystem er at bildebetydninger kan organiseres sammen med andre bildebetydninger, og at man kan beskrive hvordan organisering skjer i en kombinatorikk, syntaks. For at vi skal kunne snakke om et metaforbasert system, må det kunne finnes en systematikk for hvordan betydninger kobles sammen med andre betydninger til et innhold. Med verbalspråk som et referanse-system, opererer man der med ulike kategorier ikke minst innen syntaks som gir regler for hvordan ord i et språk kan stilles sammen til meningsfulle setninger. Morfologiske betydninger som komprimerer regelmessige morfer som bærer informasjon om entall, flertall, kjønn o.l. gir språkbrukerne valg mellom hvilke betydninger som skal være med i de enkleste setninger. Språkbrukere må hele tiden utføre slike valg av hvilke informasjoner som skal være med når de ytrer seg verbalt. Ord og deler av ord bærer ulike betydninger innen de formene det enkelte språket tilbyr. Typer av betydning kan samles i paradigmer, utvalg, som språkbrukere hele tiden må velge innen. F.eks. må man på norsk velge innen et paradigme for kjønn. Når man skal si noe om begrepet hus, og det skal være om et bestemt hus, må man velge innen paradigmet for hunkjønn, hankjønn eller intetkjønn for å si "Huset er gult." I denne setningen har både substantiv og adjektiv fått en form som inkorporerer intetkjønn i endelsen. Lingvister har også lært oss å kategorisere betydninger mellom ordklasser som substantiv og adjektiv. Kategoriene substantiv og adjektiv har en uendelig rekke av medlemmer, mens kategorien kjønn (i norsk) bare har tre.<sup>16</sup>

Denne avhandlingen skal både vise deler av registre for valg tegnere kan operere innen, og her skal også forsøksvis settes noen navn på paradigmer slike valg kan utføres innen. Språkbrukere har i tilegnelsen av verbalspråket

---

<sup>16</sup> Andre språk kategoriserer kjønn annerledes, grammatisk sett. Cree er et språk med to grammatiske kjønn, eller genus. Disse to kalles "animatum" (levende) og "inanimatum" (ikke-levende). Den første gruppen inkluderer substantiv som viser til ånder, mennesker, trær o.a., og den andre omfatter substantiv som viser til døde ting. Naturlig kjønn, eller sexus, spiller ingen rolle i dette systemet, så cree-ordet for kvinne og mann tilhører det samme grammatiske kjønn, animatum. Theil, Rolf (2007: 191).

automatisert sin innarbeidede forståelse av paradigmer, og utfører massevis av valg kontinuerlig. På skolen lærer de å sette navn på paradigmer, de lærer rettskrivning og grammatikk. Dermed gis de mulighet til å få innsyn i og reflektere over språkssystemet. Tegnere lærer ikke så mange navn på paradigmer, men de utfører kontinuerlig massevis av valg når de manifesterer visuelle ytringer.

Jeg skal opprette anslag til en kombinatorikk. Språkbrukere velger mellom medlemmer i flere paradigmer og kombinerer betydninger, informasjon, som ligger i hvert valgte medlem, språkelement, til sammenhengende helheter. Verbalspråk har konvensjonalisert språkelementer, slik at betydninger kombineres i setninger etter morfologiske og syntaktiske regler. Slike konvensjonaliserte regler er ikke registrert for visuell kombinatorikk. Jeg har som mål forsøksvis å forstå og beskrive hvordan typer av bildelementer kan opptre innen betydningsparadigmer, og videre hvordan betydninger fra ulike paradigmer kan kombineres. Min betingelse for et metaforbasert bildeSPRÅKsystem er altså at der kan gjøres rede for en kombinatorikk.

#### 1.4.4 Premiss 3

Et sentralt premiss for å kunne behandle metaforbasert tegning som et språk er at betydningsdannelser er et mentalt fenomen, tankestoff, og tankestoff vil være noe, et slags apparat eller register som kan forbindes til både verbalspråkmediet og bildemediet. Det viser seg at vår tenkning kan analyseres til å bygge på et register av grunnleggende mentale, kognitive mønstre. Slike mønstre er beskrevet innen kognitiv lingvistikk, og de må nødvendigvis også være aktive i betydningsdannelser i bildemediet, selv om de er studert og funnet gjennom språkforskning. Kognitive metafor-teoretikere innen lingvistikk viser at de grunnleggende mønstrene opptre i, og gir mulighet for, abstrakt tenkning. Begreper med konkret betydningsinnhold er materiale for begreper med abstrakt betydningsinnhold, og abstrakte begreper kan fungere ved den metaforiske mekanismen. Mentale mønstre, hevder jeg, vil være gjeldende i høy grad for at vi kan oppfatte bildebetydninger.

Mentale mønstre skaper grunnlag for og strukturerer språklig grammatikk, og grammatikk er semantisk betinget. Kognitiv lingvistikk viser at den semantiske, betydningsmessige siden i et språk oppretter de syntaktiske, grammatiske formene. Den semantiske siden vil altså være grunnlag for å kunne beskrive en orden også i bildemediets visuelle formkonstellasjoner.

### 1.4.5 Premiss 4

Likå vel som språk er kategorisering, er metaforbaserte tegninger kategorisering, og likå vel som man kan systematisere kategorier av betydninger i grammatiske grupper, kategorier, som eksempelvis preposisjoner og i en orden av forskjellige kasus, vil det måtte være mulig å systematisere kategorier av bildebetydninger. Det innebærer å vise hvordan mentalt stoff blir forbundet til synlige bildeelementer. Et overordnet premiss er at vi er gitt muligheter og begrensninger i den hjernen vi har.

## 1.5 BILDESPRÅKSYSTEM – EN INTRODUKSJON

### 1.5.1 Tematisk avklaring – bilde som språk

Tema er metaforbasert tegning, men det lar seg vanskelig gjøre å avgrense dette fra undersøkelse av bilde generelt. Bilde som et overordnet system for formidling av betydninger er uomgjengelig, og får noe oppmerksomhet utover i teksten. Avhandlingen munner ut i en presentasjon av mitt forslag til et metaforbasert bildeSPRÅKsystem i tegning, innledet der med et forløp i det større bildelandskapet.

Analogien mellom bilde og verbalspråk er også til stede. Verbalspråk som et tradisjonelt velbeskrevet system angående nivåer mellom antatt minsteenheter, fon, og den største enheten, tekst, må i denne avhandlingen som så ofte ellers være sammenligningsobjekt. Verbalspråkssystemet fremstår som et referansesystem til det visuelle systemet, og sammenligninger mellom momenter i de to systemene trekkes ofte frem. Men en grundig analyse av likheter og forskjeller faller utenfor denne avhandlingen.

Å se metaforbasert tegning som et språk kan være problematisk. Ulike forskere vil være for eller imot dette perspektivet. Å se metaforbasert tegning som et språk tillater meg å se visse ting som ville uteblitt uten dette perspektivet.

#### *Bildefremstilling som språk*

Kan kategorien bilder være et språk? Dette er et sentralt spørsmål som må avklares. Bilde er ikke språk, bilde er tvert imot språkets motsetning, vil man med rette kunne hevde. På den annen side vil det også være mulig å innstå for meningen at bilde kan være språk. Hvordan kan disse to motstridende påstander begge sies å være sanne? Og hvilken betydning gir det i denne avhandlingen? Jeg vil belegge sannheten i de to motstridende påstandene gjennom først å si noe om hva et begrep som sådan er, og så gi to aspekter av begrepet språk hver sin posisjon i forhold til bilde som begrep. Det må også avklares hva jeg mener med bilde.

Begreper er mentale representasjoner som kan aktiveres ved ordformer<sup>17</sup> (og også ved bilder). Ethvert begrep har flere beslektede betydninger.

Forskjellige aspekter fremheves avhengig av den konteksten begrepet inngår i. I kognitiv lingvistik (Lakoff 1987) har man kommet frem til at begreper er strukturert rundt en sentral betydning. Det vil si at en betydning eller gruppe av betydninger, har forrang for andre betydninger som kan tenkes i en radial orden ut fra sentrum i konsentriske sirkler. Derfor kan man snakke om sentrale og radiale/perifere betydninger.

Ved å stille to definisjoner av språk opp mot hverandre, kan språkalogien vurderes. Begrepet språk må sies å ha sin sentrale betydning i verbalt, talt (og skrevet) naturlig språk. (Naturlige språk er de enkelte språk i et samfunn, som engelsk, norsk.) Denne sentrale betydningen av begrepet språk vil jeg markere ved benevnelsen ”verbalspråk”<sup>18</sup>. Språk kan innen denne betydningen defineres med vektlegging av konvensjonalitet som: “communication by voice in the distinktively human manner, using arbitrary sounds in conventional ways with conventional meanings; speech.” (Dictionary.com Unabridged (vi.1)) Mot denne definisjonen settes kommunikasjonssystem. Det er et radiale aspekt ved begrepet språk. Denne betydningen har sitt opphav i et aspekt i sentralbegrepet, nemlig i det man oftest ser som hovedfunksjonen i å bruke verbalspråk, å kommunisere et innhold til andre mennesker. Når dette andre aspektet er fremhevet, bruker vi begrepet språk i nærheten av synonym til kommunikasjonssystem. Språk kan da defineres som: ”communication of meaning in any way; medium that is expressive, significant, etc.; *the language of flowers; the language of art.* (Dictionary.com Unabridged (v1.1).) Denne betydningen av språk er metaforisk, og kan markeres ved kapitler i denne avhandlingen. SPRÅK fungerer altså som en overordnet kategori som også kan innbefatte ulike semiotiske systemer. SPRÅK kunne kalles en polysem, radial kategori. Et semiotisk system er et tegnsystem, Både verbalspråk og bilde er semiotiske systemer. Derfor er begrepet *bildeSPRÅKsystem* brukt i denne avhandlingen også som synonym for et bilde-semiotisk system.

Metaforbasert tegning, kan det være et språk? Ved å stille to definisjoner av språkbegrepet opp mot hverandre, gis følgende svar. Med den ene definisjonen karakterisert ved lyder og betydninger konvensjonelt forbundet til hverandre (verbalspråk) avkrefte metaforbasert tegning og bilde generelt qua språk. Den andre definisjonen, kommunikasjonssystem, bekrefter

<sup>17</sup> Ordform defineres i lingvistikken som “ordet som en lydlig eller grafisk størrelse”.

<sup>18</sup> En skarpere definisjon av denne sentralbetydningen er: “a body of words and the systems for their use common to a people who are of the same community or nation, the same geographical area, or the same cultural tradition (.). Dictionary.com Unabridged (v 1.1).

metaforbasert tegning og bilde qua språk. Den metaforiske språkbetegnelsen når den brukes i bildeSPRÅK, opptrer her som en katakrese, en nødvendig metafor. Den er en alternativ betegnelse for bilde som særegent kommunikativt medium. Som to polære aspekter står ikke-språk mot SPRÅK hos bildemediet som to frastøtende krefter.

I den ene polen, i verbalspråk, er ordene knyttet til de begrepene de aktiverer som tegn med utpreget konvensjonalitet. Det er en konvensjonalitet som mangler, eller ikke har sin like, i bildemediet, og som gjør bildemediet til ikke-språk. I metaforbasert tegning danner denne mangelen på konvensjonalitet den muligens største vanskeligheten tegnere utfordres på for å kunne formulere spesifikt saksinnhold av abstrakt karakter. I den andre polen, kommunikasjonssystem, vil jeg trekke frem at språk er informasjonsrike budskap som ytres av avsendere adressert til mottakere med den hensikt at de skal bli forstått. Dette gjelder også for metaforbasert tegning. Som to ulike kommunikasjonsmedier har verbalspråk og metaforbasert tegning mye som er felles.<sup>19</sup> Dette gjør bildemediet til SPRÅK.

For personer som vil bruke metaforbasert tegning som SPRÅK for sine ytringer om abstrakte begreper, er utfordringene store. Rosenberg (1979: 28) skriver om Steinberg: "The pen of the artist-monologist brings into being pictures that strain toward a concept, but are incapable of reaching it, (...)." Man kan i et slikt perspektiv se de to språkdefinisjonenes frastøtningkrefter som krefter tegnere likevel prøver å bøye henimot hverandre.

Jeg vil nå presisere hva jeg mener med bilde og deretter med bildeSPRÅK. Begrepet *bilde* er flertydig, avhengig av kontekst og av hvem som bruker det. Den sentrale betydningen er en visuell avbildning på en materiell flate. Det er en avbildning av noe, et visualisert innhold basert på gjenkjennbare ting og levende vesener. En perifer betydning av bildebegrepet, er mentale bilder. Disse finnes i flere typer, hvor en av dem er subjektive visuelle forestillinger en kan "se" med "det indre blikk". De opptrer mest som begrepslige erstatningsmomenter i det språklige forløpet. Bilde har altså minst to ulike betydninger, en sentral og en rekke radiale betydninger. Når mentale bilder er tema, vil jeg markere det med adjektiv. Når materielle bilder er tema, vil denne sentralbetydningen ha krav på den rene bildebetegnelsen. Når verbalspråk inkorporerer mentale bilder har vi enn et begrep som jeg vil kalle verbal billedlig tale. Dette begrepet inkorporerer verbale metaforiske uttrykk og andre retoriske troper. Når materielle bilder på den annen side sees som

<sup>19</sup> I frasen "metaforbasert tegning som et språk" gjør begrepet *som* frasen tvetydig. Metaforbasert tegning qua kommunikasjonssystem er et SPRÅK. Metaforbasert tegning qua særpreget bildemedium sammenlignet med verbalspråk, kan sees som annerledes men likeverdig kommunikasjonssystem, SPRÅK.



parallel eller analogi til verbalspråk forstått som kommunikasjonssystem, står bildebegrepet som en motpol i dikotomien språk versus bilde

Krav til vitenskapelig fremstilling er entydighet, klarhet. Men språket er fylt med flertydige begreper. Begrep dannes fra sentrale betydninger i et noe som har fått et navn. Termen ”språk” (eller dens opprinnelige ekvivalente<sup>20</sup> term) betydde noe først. Senere trengte man et begrep for en type innen språklig formulering hvor visuelle sammenligninger kom inn, og kategorien billedlig tale eller bildespråk oppstod. Språkbegrepet, som andre begreper, ble utviklet til å romme en mengde kategorier etter hvert som det var behov for å skille ut enkelte aspekter fra begrepet. Bildebegrepet har likeledes sin etymologiske betydningsdifferensiering til nye kategorier. Utviklingen av språkbegrepene og bildebegrepene har så dessverre resultert i samme betegnelse ”bildespråk”. Vanligvis klarer vi å snakke om bildespråk uten at flertydigheten blir problematisk. Konteksten i det talte har avgjort om det er språklig eller visuelt tema som er på tale. Men når selve distinksjonen språk/bilde er tema, spenner ordene ben for oss.

Noen konklusjoner på spørsmålet om bilde kan være språk følger her, før spørsmålet lukkes med en siste diskusjon om litt. Den som fokuserer på ulikhet mellom bilder og verbalspråk, vil med rette kunne hevde at bilder ikke er språk. I en slik konklusjon er det forskjellen mellom de to kommunikasjonsmediene som er i fokus. Ved derimot å fokusere på hva bilder og verbalspråk har felles, som to ulike kommunikasjonsmedier, vil man ha grunnlag for å se bilde som et språk. Det som er felles, er at begge medier er innrettet på kommunikasjon. Det er med utgangspunkt i dette fokuset jeg ser bilde som et språk, betegner det et bildeSPRÅK og mener ved denne innfallsvinkelen å kunne frembringe ny viten om et særlig bildefelt, nemlig det metaforbaserte bildeSPRÅKsystemet. Men jeg har i høy grad også bruk for å påpeke ulikheter mellom de to mediene i forsøket på å finne den nye bildeviten jeg søker. Både språkanalogien og det særegne for bilder undersøkes gjennom avhandlingen. Språkanalogien gjør nytte for seg på to måter: som et referansesystem til et bildeSPRÅKsystem og som et system kognitive metaforer og andre kognitive mønstre har blitt undersøkt gjennom av kognitive lingvister. Det særegne for bilder derimot er stammen i et bildeSPRÅKsystem, og må presenteres som det. Denne hensikten fyller bilde-semiotikk et stykke på vei.

Metaforbasert tegning fremfor hele bildekategorien tas nå videre i det følgende.

---

<sup>20</sup> Begrepet *ekvivalens* brukes i denne avhandlingen i en romslig betydning, i motsetning til en definisjonskrevende strengere vitenskapelig variant.

*Hva menes med bildeSPRÅKsystem?*

Språk som forskningsgjenstand kan etter Saussure,<sup>21</sup> deles i språkssystem ("langue") og språkbruk ("parole"). Språkssystemet er hele inventaret av lyd og ord og reglene for deres kombinasjon. Språkbruken er de forskjellige konkrete manifestasjonene, altså ulike setninger, utsagn og tekster slik de forekommer på et bestemt sted og tidspunkt. Det bildeSPRÅKsystemet jeg vil påvise eller opprette, vil forventes å ha et inventar av visuelle tegn og regler for deres kombinasjon. Disse visuelle tegnene (eller noen av dem) må følgelig nødvendigvis være tilstede i konkrete manifestasjoner i Steinberg- og Graff-tegninger som her er eksempler på bildeSPRÅKbruk.

Det er ikke slik at alle bilder vil inkorporere hele potensialet av visuelle tegn og kombinatorikk. Det avhenger av sjanger og bildemakerens individuelle preferanser hva slags tegnforekomster som vil være tilstede i hvert enkelt bilde. Sjangeren avistegning skiller seg eksempelvis fra en kunstnerisk retning som ekspresjonisme i maleri på minst en måte, nemlig i forhold til farger. Farge vil (oftest) ikke være tilstede i avistegninger, mens fargene som betydningsdannere er viktige i ekspresjonistiske malerier. Vi kaller det registeret av visuelle tegn vi har, for virkemidler til å formulere et bildeinnhold med. Et overordnet bildeSPRÅKsystem vil logisk sett inkorporere de tegn og kombinasjonsmuligheter som kan forekomme i hele den generelle overordnede kategorien bilde. Så kan man utlede de særlige virkemidler som brukes i spesielle sjangere, eller hos en individuell bildemaker.

Det bildeSPRÅKsystemet som jeg velger å kalle metaforbasert tegning, er et felt, en sjanger, innen det overordnede bildeSPRÅKsystemet. Denne sjangeren særpreges av et virkemiddelregister som tillater formuleringer av abstrakt saksinnhold. Abstrakt saksinnhold må her ikke forveksles med nonfigurative bilder. Med abstrakt saksinnhold menes tematisk innhold som krever abstrakte begreper som tid, samfunn o.l. Vi kan bare se avbildninger av konkrete ting som f.eks. klokker, i et bilde, tid kan ikke avbildes direkte. Men ved å stole på mentale overføringsteknikker eller mekanismer, har bildemakere også mulighet til å formidle abstrakte betydninger i bilder. Denne formidlingen foregår ved hjelp av metafor og lignende kognitive mekanismer. Avistegnere har som oppgave å formulere visuelle ytringer om abstrakte saksinnhold. De får fremstilt saker/temaer via disse overførende virkemidlene. At vi i det hele tatt kan lese abstrakte betydninger av en intersubjektiv karakter, gir grunnlag for å anta at der må finnes et felles system for disse betydningskonstellasjonene. Der må også være et tilsnitt av konvensjonalitet, fordi vi har tilegnet oss viten om hvordan abstrakt innhold

---

<sup>21</sup> Ferdinand de Saussure (1857-1913) regnes som den moderne lingvistikens grunnlegger.

blir uttrykt. Å forstå hvordan abstrakt betydningsdanning foregår, vil si å kartlegge den orden, de regler og de typer av elementer som er en del av et slikt system.

*Hvorfor betegnelsen bildeSPRÅKsystem?*

Det kan synes som en unødvendig komplisering å bruke betegnelsen bildeSPRÅKsystem. Jeg har valgt den av flere grunner, til tross for problemene den bringer. Hvorfor valgte jeg ikke bare betegnelsen ”kommunikasjons-system” eller ”semiotisk system”? La det være klart at det jeg arbeider med, ser jeg som både et kommunikasjonssystem og et semiotisk system. Metaforbasert tegning er et felt innen visuell kommunikasjon, og det er en del av bildesemiotikk. Som del av visuell kommunikasjon vil det metaforiske faglig bli behandlet både innen grafisk design og kunst. Som del av bildesemiotikk hører metafor og andre retoriske troper hjemme der, selv om retorikken som lære ikke har blitt trukket fullt inn i den bildesemiotiske tradisjonen. Bildesemiotikk er vitenskap om alle bilder, og appliseres som sådan også på alle metaforbaserte tegninger. Jeg velger å ikke bruke benevnelsen kommunikasjons-system i problemstillingen både fordi betegnelsen er altfor vid, og fordi den ville kunne kreve redegjørelse også for kommunikasjonsbetingelser. Slike betingelser faller for det meste utenom denne avhandlingen. Bildesemiotikk på sin side, vil i flere tilfeller bli brukt som en bibetegnelse, først og fremst fordi jeg ikke definerer meg som semiotiker, og fordi jeg velger å bruke retorikkens benevnelser i høy grad. Et eksempel på en slik benevnelse er ”metonymi” fremfor semiotikkens ”indeks” på et fenomen som et stykke på vei kan dekkes av begge termene. Semiotikkens tegnbegrep kommer også litt i bakgrunnen, og terminologien derfra.

Når bildeSPRÅKsystem får forrang, er det for å markere to momenter. Det ene er å markere metaforbasert tegning som parallell til et verbalspråklig formuleringspotensial. Det andre er å holde i hevd en bildefaglig rett til den innarbeidede bruken av benevnelsen bildespråk. Det første momentet vil jeg kort og godt forklare ved min egen fornemmelse av denne typen tegning som et alternativ til å utsi noe verbalt om et saksforhold. Det er et alternativ på linje med tegnspråk for døve, men uten tegnspråkets konvensjonaliserte, faste tegn. Dersom jeg hypotetisk skulle la være å skrive og snakke, ser jeg metaforbasert tegning som et medium til å ytre meg om abstrakte temaer. Avistegnerspråket er vel det visuelle mediet som nærmer seg verbalspråket mest, dog uten håp om bildets mulighet til å erobre begreper i språklig forstand. Et mål i studien er å presse denne typen tegning for å se hva den formår å yte innen saksfremstilling med abstrakt innhold, se hvor nær språklig begrepsinnhold tegning kan komme.

Som allerede antydnet, innen bildefag er termen "bildespråk" vanlig. Den er veletablert i faget. Den står for et begrep med flere aspekter, hvor særtrekkene i en bildesjanger kanskje er en av de vanligste betydningene. Man snakker for eksempel om impresjonismens bildespråk. Vitenskapelig sett klassifiseres en slik bruk av språktermer som metaforisk, og tradisjonelt følger det derved at denne termen er diskvalifisert i en godtakbar definisjon. Tradisjonelt vil man innen vitenskap ikke godta et begrep av metaforisk karakter. Ny kognitiv forskning viser derimot at mesteparten av våre abstrakte begreper er metaforiske, og at vitenskapens begreper ikke er unntatt den metaforiske karakteren. På dette grunnlaget velger jeg å markere min forskningsgjenstand, nemlig metaforbasert tegning, som et bildeSPRÅKsystem. Et slikt bildeSPRÅKsystem vil jeg karakterisere som sammenføyning av betydnings-strukturer.

*Konvensjonalitet som kriterium for språk?*

Kan noe være et språk uten å ha konvensjonell betydning for sine minimale tegn? Dette spørsmålet vil skeptikere til metaforbasert tegning qua SPRÅK kreve diskutert. Jeg avskriver metaforbasert tegning som språk i sentral, prototypisk betydning ikke minst ved dette kriteriet. Men samtidig argumenterer jeg for metaforbasert tegning som SPRÅK som ikke har konvensjonaliserte, faste betydninger for sine minimale tegn.<sup>22</sup> Jeg vil her kort bringe inn tegnspråk (for døve) og gestikk som et sammenligningsmateriale, samt ikoner i digitale brukergrenseflater.

Tegnspråk er et eget språk (der er flere tegnspråkssystemer, hvorav norsk tegnspråk er ett). Det er språk som utøves med håndtegn, gester. Disse gestene har konvensjonaliserte betydninger og forstås av dem som kan språket, i likhet med verbalspråk. Metaforbasert bildeSPRÅK faller som sagt utenfor denne konvensjons-regulerte gruppen av ekte språk. Utenfor tegnspråk finns gester som brukes og forstås mennesker imellom. Man kan skille mellom ulike typer gester med forskjellig bruk av konvensjonaliserte betydninger. Med det såkalte "Kendons kontinuum"<sup>23</sup> kan gester deles inn i tre typer. En type er gester som blir brukt sammen med tale, mens de samtidig er globale i sin funksjonsmåte. En annen type er gester som er substitutter for språk, som emblemer (eksempelvis V-tegnet) er. Dertil kommer den tredje typen, tegnspråkene. Innen metaforbasert tegning vil de to første typene finne sin plass som betydningsbærende bildeelementer med overveiende grad av konvensjonalitet. De vil også kunne sees som en egen

<sup>22</sup> Likevel er konvensjonelle betydninger sterkt representert i bilder.

<sup>23</sup> Denne betegnelsen har David McNeill laget på bakgrunn fra Adam Kendon (ifølge Sonesson (2007: 20). Sonesson sier i denne artikkelen at gester på mange måter inntar en posisjon mellom språk og bilder.

semiotikk for gestikk som inngår i den overordnede kategorien bilde-semiotikk.

Innen bildekategorien kan man også finne andre grupper enn gestikk som baseres på konvensjonelle tegn. Et eksempel er ikoner i brukergrenseflater. Her kan trekkes frem sirkelen med loddrett strek inni. Dette er et tegn som brukes som signal eller kommando for å slå på eller av det aktuelle mediet. Her har vi også ☺ som er et utskiftbart tegn, et substitutt, for språk i en språksekvens. Dette ikonet brukes ikke minst i stedet for ordene ”vennlig hilsen”. Man vil kunne forvente en utvikling av hybridspråk, som vi ser ikke minst ungdom allerede kommuniserer med, når multimodale medier og diskurser etter hvert spiller stadig større roller.

Når så spørsmålet om hvilke kriterier man skal bruke for å kunne arbeide med metaforbasert tegning som et bildeSPRÅKsystem kommer opp, ser jeg kriteriet om å finne en måte å beskrive hvordan bildetegn med ulike betydninger kan kombineres mer eller mindre regelmessig systematisk, eller om ikke regelmessig så i hvert fall delvis forutsigbart. Det vil for meg si å finne og beskrive en struktur for den enorme mengde mulige valg en bildemaker forholder seg til i sine visuelle ytringer. Disse valgene er av både bevisst og ubevisst automatisert karakter. Jeg kaller disse valgmulighetene paradigmer når jeg strukturerer dem. Slike paradigmer gir struktur til en kombinasjonsbeskrivelse for bildeelementer med betydninger.

#### *Bemerkninger om politiske karikaturtegninger*

Noen lesere av denne avhandlingen vil kunne lese den med en optikk fanget av politiske karikaturtegninger. Politiske karikaturtegninger er bare et redskap til å forstå sjangeren metaforbasert tegning. Denne sjangeren som her undersøkes gjennom avistegninger hvorav bare den ene av to tegnere lager politiske karikaturtegninger, må jeg minne om er mye videre enn bare avistegninger. Studenter og andre personer som prøver å formulere abstrakt tematikk med tegning gir bidrag til denne sjangeren. Deres bilder er det omdreiningspunkt min nysgjerrighet kretser fra.

Om politiske karikaturtegninger kan det her imidlertid nevnes et moment knyttet til problemet med konvensjonalitet i bilder. Når betraktere leser disse tegningene og oppfatter noe i nærheten av hva tegneren ville si, skyldes dette ikke minst at tegneren opererer på en slags kontrakt med sine lesere, en kontrakt som dreier seg om at tegningen har et innhold som er intendert til å forstås. Et annet moment er at tegningene ofte er flertydige. Betrakter kan lese inn flere og ulike aspekter ved saken. Tegninger gir rom for å fylle inn med kunnskap om sak eller person. Her kommer ikke minst inn individuelle

erfaringer og det faktum at slike erfaringer alltid vil kunne spille sin rolle i tillegg til intersubjektive tolkninger.

For øvrig vil politiske karikaturtegninger med sine særtrekk komme klarere frem i det bakteppet som formes gjennom avhandlingen.

### 1.5.2 Temaets forskningskontekst

Å angi forskningskontekst for forskningsgjenstanden i denne avhandlingen er ikke liketil. Forskningsgjenstanden er et bildesPRÅKsystem for sjangeren metaforbasert tegning. Vi kan dele denne enheten i to: og forholde oss til bildesPRÅKsystem samt metaforbasert tegning. Hvilke undersøkelser er gjort på system og hvilke er gjort på den særlige sjangeren?

Sjangeren har fått ligge forholdsvis upåaktet. Jeg kjenner enkelte tilløp, men få større gjennomførte undersøkelser. Så finnes det derimot forskere som har undersøkt aspekter som er viktige innen metaforbasert tegning, først og fremst aspektet med overførte betydninger, retoriske troper. Jeg skal gjennomgå forskning på retoriske troper anvendt på bilder. BildesPRÅKsystem, eller bilde forstått som språk, er et felt som har vakt interesse blant teoretikere. Fra 1960årene og utover var dette et tema som ble debattert. Hovedmomenter fra denne debatten og følger av den vil jeg kort presentere. Noen bildeforskere ønsket å finne et generelt system med parallell til det verbale språkssystemet, men det har ikke helt lyktes. Jeg mener at den kognitive metafor-teorien kan være den faktoren som vil kunne gi en ny åpning til et slikt system. Så kan man spørre hvilken forskning som finnes om anvendelsen av den kognitive metafor-teorien på bildemediet. Dette er et tredje aspekt som vil gjennomgås.

For å plassere forskningsgjenstanden i en forskningskontekst, bør vi altså se tre aspekter ved den:

spørsmålet om et bildesPRÅKsystem knyttet til bilde som analogi til språk  
spørsmålet om visuell retorikk knyttet til retoriske troper  
spørsmålet om anvendelse av den kognitive metafor-teorien på tegning eller andre bilder.

I tillegg vil det være relevant å si noe om bildemediet innen narrativ teori og formaleestetisk viten som del av et bildesPRÅKsystem.

*Tidligere forskning på bilde som språk*

Kan man med rette bruke begrepet bildespråk i en vitenskapelig betydning, og bør bilde som medium sees som analogi til språk? Dette er to språkfiloso-

fiske spørsmål som ble aktualisert og debattert fra 1960-årene og utover. Den amerikanske filosofen Nelson Goodman har skrevet den mest innflytelsesrike og skoledannende boken som behandler problemområdet ”kunstens språk”: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (1968).

Goodman tilbakeviser at man kan bruke begrepet bildespråk annet enn i metaforisk forstand.<sup>24</sup> Han drøfter hva bilder kan sies å være som system, og kommer frem til symbolsystem, som i europeisk terminologi vil være konvensjonelt system. Kunsthistorikeren Ernst H. Gombrich mener derimot at ”the language of art” er mer enn en løs metafor. Ikke minst i sin mest berømte bok *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation* (1977: 75-76) sier han at vi trenger et utviklet skjemasystem for å beskrive den synlige verden med bilder. ”The artist, no less than the writer, needs a vocabulary before he can embark on a ”copy” of reality.” Gombrich bruker uanfektet betegnelsen bildespråk (”pictorial language”) for piktoral representasjon, visuell formulering. Andre teoretikere vil være enig med den ene eller den andre av de to.

Goodman (1968) finner at bilder ligner språk i det at begge kategoriene har konvensjonelle tegn. Det er ikke noe poeng for Goodman å argumentere for likheten mellom bilder og språk, men noen av de resultatene Goodman kommer frem til om bilder, gripes av andre teoretikere i den hensikt å argumentere for bildekategorien som en analogi til språk. Disse teoretikerne ønsker å forklare bilde som et språkssystem. To spørsmål gjøres sentrale: Er bilder bygget på ikonisitet, dvs. likhet mellom et element i et bilde og det som dette elementet representerer? Eller er bilder bygget på konvensjonelle tegn?

Goodman drøfter seg frem til at ikonisitet ikke kan være et grunnleggende trekk for bilde. Hans ikonisitetskritikk hviler på at alle ting i virkeligheten ligner på enhver annen ting ved et eller flere trekk.<sup>25</sup> Derved er det ikke mulig å proklamere at likhet kan definere en type tegn.

Goodman hevder at tegn i bilder er konvensjonelle. Han mener at der er så mange ulike måter å beskrive saker og ting med bilder, og disse måtene er tillært som ulike konvensjoner. Språk og bilder er to ulike systemer i følge Goodman, men de fyller den samme hensikten: å si noe om noe annet, å klassifisere. De er begge tegn(symbol)systemer, og vi kan klassifisere et

<sup>24</sup> Han avviser begrepet, til tross for at han selv bruker det i tittelen på boken. Betegnelsen bildespråk, ”languages of art”, kan man utlede av dette, er altså en katakres, en nødvendig metafor for et fenomen. Han sier eksplisitt (1968: 41) at han ikke vil kalle et avbildningssystem for et språk.

<sup>25</sup> Dette argumentet kalles regresjonsargument. Sonesson (1992) Argumentet er ifølge Sonesson (2007) introdusert av Sebeok.

emne enten med verbal beskrivelse eller visuell avbildning. Å kalle en person ved et navn og å male et portrett av personen er to måter å sette en merkelapp, referere til personen. Referanse, forholdet mellom ord/bildetegn og ting, blir på denne måten vesentlig for Goodman.<sup>26</sup>

Språkalogien for og i mot diskuteres. Når Goodman proklamerer konvensjonalitet foran ikonisitet, vekker det gjenklang hos noen og motstand hos andre. Gombrich<sup>27</sup> (1982: 279) godtar ikke Goodmans relativistiske holdning, når denne sier at realisme er relativ. Gombrich (1982: 278) sier derimot at ikonisitet er grunnlaget for det visuelle bildet. Vi kan lese bildet fordi vi gjenkjenner det som en imitasjon av virkeligheten innen mediet. Den svenske bilde-semiotikeren Göran Sonesson imøtegår også Goodman. I sine to bøker *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world* (1989) og *Bildbetydelser: Inledning til bildesemiotikken som vetenskap* (1992) diskuterer han ikonisitetskritikken til Goodman, og gjendriver den.<sup>28</sup> Sonesson er enig med Gombrich i at likhetsopplevelsen er bildets grunnlag. Imidlertid vil verken han eller Gombrich hevde at likhetsopplevelsen er årsak til at vi oppfatter noe som et bilde, men den er kanskje heller et resultat av den spesielle tegntypen som bildetegnet utgjør.

Både Gombrich og Sonesson er opptatt av å forstå og forklare det særegne ved bilde som kategori, medium. De ser både likheter og ulikhet til språkmediet. Ville de kunne se språk som analogi til bilder? Gombrich peker på slektskapet mellom bilder og verbalspråk. Han anbefaler lingvistisk forskning til noen fenomener, men vil selv ikke gjøre det fordi han ikke har innvunnet nødvendig kompetanse. Sonesson sier at likhet mellom språk og bilder er ett aspekt ved bilder som det kan være relevant å undersøke. Men bilder bør generelt ikke forklare med den lingvistiske modellen, derimot ved

<sup>26</sup> En slutning Goodman kommer frem til, er at referanse er et problem både for språk og bilder.

<sup>27</sup> Gombrich holdt en forelesning 1978: "Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation". Den står i *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation* (1982). Her reviderer han sitt konvensjonalistiske standpunkt fra 1960, ikke minst fordi han ikke vil bli holdt som en understøttelse for Goodmans konvensjonalisme. Men de to har i brevveksling kommet frem til at Goodman ikke bør leses så rigid som enkelte gjør. Goodman sier i brev (Gombrich 1982: 284) at bilde-representasjon ikke bare er en konvensjons-sak, men heller at en klar linje ikke kan bli trukket mellom hva som er konvensjonelt og hva er ikke. Han nekter heller ikke at realisme i representasjon har noe å gjøre med likhet (*resemblance*), men påpeker bare at natur og konvensjon innvirker på hverandre, og at realisme og likhet innvirker på hverandre, og at ingen av dem forekommer ved unike eller absolutte standarder.

<sup>28</sup> Han gjendriver den på tre argumenter: regresjonsargumentet, symmetriargumentet og at likhet er refleksiv. Symmetriargumentet sier at likhet ikke kan definere et tegn ettersom likhet, i motsetning til tegnrelasjonen, er symmetrisk. Sonesson mener at likhet som vi opplever det i hverdagen, ikke er det samme som logikkens ekvivalensrelasjon. Det er hverdagslikhet og ikke logikkens versjon vi må bruke når vi vil forklare ikonisiterelasjonen for bilder. At bilder ikke er refleksive, henspiller på det momentet Goodman bringer inn, at et maleri ligner på alle andre malerier. Sonesson påpeker at vi må skille mellom et bilde som identitetstegn for andre bilder som kategori, og likhet. Når en renessansemaler henger opp et bilde over verkstedet sitt, blir dette bildet et tegn for de andre bildene (enheter i samme kategori) som lages der inne. Det blir ikke et refleksivt bilde av dem, men et identitetstegn for dem.



å finne det som særpreger bilde som kategori. Til dette formålet setter han frem bildesemiotikk, som han utvikler henimot en vitenskap som er innstilt på å finne generelle regler for bilder.

I motsetning til Sonesson prøver andre å beskrive et system for bilder basert på språkanalogien. Den danske vitenskapsteoretikeren Søren Kjørup<sup>29</sup> følger Goodman i hans tese om konvensjonalitet som primat i bildeforståelse. Den italienske semiotikeren Umberto Eco gjorde forsøk på å vise at bilder var like konvensjonelle som språklige tegn. Han var en av dem som forsøkte å dele opp bilder i mindre enheter tilsvarende den måten språklige setninger kan oppdeles i ord og videre i fonemer (språklyder) og distinktive trekk.<sup>30</sup> Han ble imidlertid etter hvert skeptisk til muligheten for å sette klare grenser mellom enhetene.

De som har gjort det kanskje mest utholdende forsøket på å beskrive bilder som et bildeSPRÅKsystem, er skandinaviske bildepedagoger. Her står en særlig gruppe frem, svenske pedagoger i kretsen rundt Gert Z. Nordström på Bildlärarinstitutet, Konstfack i Stockholm. Denne kretsen var spesielt markant fra nittensyttiårene og fremover. De er praktisk utøvende bildepedagoger, og de trengte en teori og en forklaringsmodell for bildeskaping som kommunikasjon fremfor den herskende forståelsen av bilder som estetiske objekter og bildepedagogikk som barns kreative handlinger. De så at den lingvistiske modellen hadde noe å gi, og de ga seg i kast med å overføre den til bildemediet. De tok i bruk bildesemiotikken da den kom på sekstitallet, og utviklet den til sitt bruk. I semiotikken fant de terminologi og kommunikasjonsmodeller. Nordström<sup>31</sup> sier i 1992 at han oppfatter at det fins et overgripende generelt bildespråk og flere spesielle under dette. Massemediebildet, kunstbildet, barnebildet osv. har sine systemer. Både det overordnede og de særlige systemene bør undersøkes. Men alt for få engasjerer seg i de særlige bildeSPRÅKsystemene som etter hans mening må være utgangspunkt for en bildespråklig teori. Dette synspunktet er jeg enig med Nordström i, og prøver i denne avhandlingen å fylle noe i en lakune.

Disse svenske pedagogene vektla å finne deler og helheter i bilder. De var også opptatt av å finne en syntaks basert på del- og helhetsbetydninger. De har etter min mening ikke helt lykkes i finne en slik syntaks. Sonesson anklaget kretsen for ikke å være vitenskapelige nok i deres tidlige bruk av semiotikken. Han gikk også imot dem for deres forsøk på å basere

---

<sup>29</sup> Kjörup (1980): "Billedkommunikation" i Fausing, Bent og Peter Larsen (red.) *Visuel kommunikation, 1 & 2*.

<sup>30</sup> Sonesson (1992: 68).

<sup>31</sup> Bengt Lindgren: "Bildspråkdiskussion: en delredovisning" art. i *Bild i skolan nr.3 1992*.

bildeforståelse på den lingvistiske modellen. Men det vil være feil å si at bare lingvistiske modeller danner deres forståelse av bildespråk etter den første semiotiske perioden. De undersøker bilder på mange felter, og ulike personer i kretsen behandler særlige områder. Flere av kretsen arbeider nå med dr.prosjekter, og de styrker den vitenskapelige kompetansen. De har vært aktive med stor produksjon av artikler og bøker med ulike aspekter.<sup>32</sup> Nordström står i spissen for mange prosjekter. Jeg vil nøye meg med å nevne hans redaksjon av et slikt prosjekt sammenfattet i artikler i *Rum, Relation, Retorik – Ett projekt om bildteori och bildanalys i det postmoderna samhället* (1996). Her skriver Ulf Klarén om sitt persepsjons-område: ”Fullständigt kaos och begränsad helhet – Om perception, kognition och bild”, Kenneth Karlsson om bildeteori: ”Från Saussure til Ricoeur – en kritisk studie om hur och hvad i bildspråket”, Bengt Lindgren: ”Bilderna, rummet och språket – reflektioner över bildspråkets metateori och grammatik”. Bildeanalyse som trekker inn teori fra flere felter presenterer Kersti Hasselberg, Britt-Marie Kühllhorn og Ulla Lind: ”Synliga och osynliga bilder – Analys av rum, relation och retorik i elevers bilder av skolan”.

Danske bildepedagoger satte fokus på den kulturelle innflytelsen for barn og unges bilder. De støtter seg til Gombrich når de hevder at bilder kommer av bilder. Kristian Pedersens dr.avhandling *Bo's billedbog – en drengs billedmæssige socialisation* (1997) er en longitudinell undersøkelse av en gutts bildeproduksjon med vekt på hans bruk av kulturelle konvensjoner. Anne Maj Nielsen følger dette sporet i sin Ph.D.avhandling *Køn og symbollag i børns billeder* (1994).

Jeg vil presisere at de nevnte skandinaviske bildepedagogene tror på språkanalogien som en modell som ikke skal stå alene. Den har bare forklaringspotensial for en del av det store komplekset som bilder omfatter. Og vi må igjen se hvilken hensikt den hjelper til å oppfylle, det å bistå barn og unge i deres utvikling av visuell kommunikativ kompetanse.

Når problemet med språkanalogien drøftes, vil man ha ulike kriterier for hva som skal være bestemmende for en slik analogi for bilder. Vi har sett at konvensjonalitet fremfor likhet gir et slikt kriterium for noen. (Kjørup). Et annet moment man også søkte å vise til, var dobbel artikulasjon. Dobbelt artikulasjon kalles det når vi ser to nivåer ved oppdeling av språklyder. Den første artikulasjonen skjer på det nivået hvor vi finner morfer som har semantiske betydninger (eks. morfen ”mor”), tegn hvor uttrykk og innhold korresponderer. Det neste nivået i oppdelingen har bare et uttrykk, et fonem,

<sup>32</sup> Cornell, Dunér m. flere (red.): *Bildanalys: Teorier, metoder, begrepp* (1985) er en alfabetisk oppslagsbok.

som skiller seg fra andre uttrykk (eks. bokstaven/lyden s skiller seg fra m) uten en semantisk korrespondanse. Det første artikulasjonsnivået har betydningsbærende tegn, det andre har betydningskillende elementer. Eco forsøkte<sup>33</sup> å påvise dobbel artikulasjon for bilder ved å la representerende elementer i for eksempel et ansikt være nese, munn som de minste betydningsbærende tegn. Så ville han se ikke-representerende vinkler, lys, kontraster som en videre oppdeling. Kenneth Karlsson (1996: 105) uttaler seg kritisk om dette:

Som jeg ser det oppstår problem med analogin når iakttagelsene ska generaliseres for å beskrive den overindividuelle systemkarakteren. De farger, former og linjer vi möjligen skulle kunna beskriva som icke-betydelser, motsvarande fonem i verbalspråket, är inte distinkta eller finit differentierade. I bilden kan vi inte isolera ett begränsad antal distinkta karakterer som fallet är med till exempel det svenska alfabetets tjuugoått bokstäver, vilka i sin tur bara kan kombineras och utbytas efter vissa regler. Vi kan därför inte hävda att bilden artikuleras i två plan på ett determinerat sätt, eftersom de två planen inte generellt är möjligen att åtskilja även om det visat seg möjligt i enskilda bilder. En icke-betydelse i en bild, till exempel en gul fläck, kan i en annan ha betydelse, som till exempel ett ”blänk” på Mona-Lisas näsa. Bilder har inte heller motsvarande ordklasser som bara kan kombineras och utbytas enligt vissa grammatiska regler. - - Bilden är därför inte ett språklig system uppbyggt på samma sätt som verbalspråket eller den fonetiska skriften. Däremot kan man med det inlånade analys-schemat hitta analogier i enskilda bilder.

Med denne avvisningen av en deterministisk forbindelse mellom uttrykks- og innholdsplan i bilder, må forbindelsen forklares på en annen måte. Sonesson foreslår å se forbindelsen som probabilistisk i stedet for deterministisk. Han sammenligner det med medisinsk diagnostisering. Når flere symptomer sammen viser til en sannsynlig sykdom, oppstår denne sykdommen som betydning på bakgrunn av tegnene i symptomene. Sonesson kaller det resemantisering,<sup>34</sup> når vi først har oppfattet en helhetsbetydning, f. eks et ansikt, og deretter leser en vinklet strek som nese (delbetydning) på grunn av dets plassering i helheten ansikt.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Eco gjorde dette i *Den frånvarande strukturen: introduktion til den semiotiska forskningen*. (1971).

<sup>34</sup> Sonesson (1989: 306). Jeg har oppfattet at det er denne tilbake-projiserings fra helhet til del som kalles resemantisering.

<sup>35</sup> Dette er hvordan Gombrich forklarer at vi kan lese et bildelements betydning, som del sammen med andre deler i en sammenheng. Han sier at vi kan gjøre en *consistency-test* med oppfattet betydning av et element i realisjon til andre elementer i bildet.

Et tredje kriterium etter konvensjonalitet og dobbel artikkelasjon, er at man kan vise en syntaks, et system for kombinasjon av deler til en større helhet. Nordströmkretsen finner for så vidt frem til at en syntaks. De forholder seg til delbetydninger og tegnkjeder som syntagmer. De regner også med bilder som kan være en- eller flersyntagmatiske. Et flersyntagmatisk bilde viser flere handlingsrekker.

Kenneth Karlsson (1996:108) sier at det er på høy tid ”att dra slutsatsen at bilden inte är något system av tecken i saussuriansk mening. Bildspråket är komplext och mång-dimensionellt. Det har en vag systemkaraktär och är därför svårdefinert.” Han sier at det ikke finnes noe ferdig oppsatt tegnvokabular eller allmengyldige regler for hvordan tegnene kan kombineres. Dog mener han at regler for kombinasjon kan finnes mer eller mindre veldefinert innen visse sjangere eller perioder for bildefremstilling. Han sier som Sonesson at der heller ikke kan finnes noen allmengyldige regler for hva som kan byttes ut med hva (som innen verbalspråk hvor et substantiv kan byttes ut med et annet substantiv, preposisjoner med andre ord i samme ordklasse). Karlsson og Sonesson står for oppfatningen at der i bilder ikke finnes slike paradigmatiske begrensninger.

Til forskjell fra denne oppfatningen, mener jeg å kunne finne slike paradigmer i metaforbaserte tegninger. Jeg baserer min oppfatning av denne sjangeren som et bildesPRÅKsystem på dette kriteriet. Min studie sikter mot å presentere et forslag til noen tentative paradigmer.

Som rettferdiggjørelse for å kalle metaforbasert tegning et bildesPRÅK-system vil jeg henvise til hva bildesemiotikk av Sonesson sies å være: en lære om betydninger. Karlsson (1996: 109) påpeker kompleksiteten i bildebetydninger:

Bildens instabila betydelsenivåer leder till att vi inte på förhand kan avgöra på vilken nivå betydelsebildningen sker. Det leder dessutom till att den kan ske på flera ställen samtidigt. Detta gör mediet än mer komplext eftersom frågan om hur de olika teckenbildningarna relateras, om de överhuvudtaget gör det, genast inställer sig.

Jeg skal vise relasjonene mellom betydninger på flere nivåer Det er denne kompleksiteten av betydninger og nivåene hvor betydninger dannes som er mitt forskningsområde. Karlsson peker her på en lakune i bildesemiotikk, spørsmålet om hvorvidt det er mulig å beskrive hvordan de ulike betydningsdannelsene relateres. Grunnen til at jeg kan komme med et forslag til et system for betydningsdannelser og en kombinatorikk for betydninger, er

en ny innfallsvinkel gjennom kognitive metaforer og den semantiske betydningsforståelsen som kognitiv lingvistikk har presentert de siste tiårene. Det er ny viten om mentale mønstre som funderer vår tenkning, og som gjelder både når vi bruker verbalspråk og bilder. Disse mentale mønstrene er aktive sammen med de allmenne reglene som gjelder for den særlige bildeforståelsen, bildeforståelse som er forskjellig fra det verbalspråklige mediet.

Jeg er i denne avhandlingen opptatt av det samme som Sonesson, å vise det som er karakteristisk for bilder til forskjell fra språk, men med utfordringen å beskrive en systematikk for ulike slag av betydninger og interaksjonen mellom dem. Jeg gjør dog også som flere forgjengere, ser verbalspråkmodellen som en parallell modell.

Tre innstillinger finner vi i tre retninger i skandinavisk bildesemiotikk. Det er først og fremst i Sverige bildesemiotikere har markert seg. Den ene retningen er Nordströmkretsen knyttet til Konstfack i Stockholm, med ønsket om å beskrive et bildespråkssystem. Den andre er knyttet til Sonesson som hovedteoretiker ved Lunds Universitet. Denne retningen har et mer fenomenologisk syn på bildemediet i motsetning til det lingvistiske. Så har vi danske bildepedagoger med særlig vekt på barnebilder og kulturelle konvensjoner.<sup>36</sup>

Jeg mener skillelinjene mellom disse tre var større før. Nå oppfatter jeg at ikke minst svenskene fra Konstfack har utvidet sitt syn og ikke minst sin praksis. Deres undervisning var marxistisk inspirert, og de utviklet sin polariserende pedagogikk. Denne pedagogikken brukte bilder samfunnskritisk, og stilte beskrivelser av "gode" samfunnsforhold opp mot kritikkverdige situasjoner i polariserende bilder.<sup>37</sup> Jeg vil her gå litt nærmere inn på Ulf Klaréns persepsjon-baserte bildesyn for å vise en mer nyansert side av bildesynet. Han<sup>38</sup> knytter det til den amerikanske filosofen Susanne Langer og hennes to bøker *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (1953)<sup>39</sup> og *Feeling and Form: A theory*

<sup>36</sup> I Norge har bildesemiotikk ikke fått fotfeste i bildepedagogikk, bortsett fra ved den i hovedsak enslige svale Morten Krogh ved Høgskolen i Oslo. Han underviser med bildesemiotikk som redskap, og har initiert hovedfagsoppgaver i forming som Martin Dues (2001) *Skrevet i stein: En undersøkelse av et innholdstypifiserende bildespråk*. Due betrakter fortsatt den lingvistiske tradisjonen som relevant, selv om den fenomenologiske viser til mye mer i bildeforståelse. Han mener de to tradisjonene, selv om de divergerer, er mulig å bruke sammen. Den lingvistiske tradisjonen fungerer i praktisk bildearbeid, med den terminologien som har blitt etablert.

<sup>37</sup> I motsetning til den polariserende modellen, opererte danskene med den integrerende modellen, hvor de ville integrere kulturens ofte stereotype bilder i pedagogikken. Deres innstilling ga en kritisk-estetisk erfaringspedagogikk. Det kritiske aspektet var ideologisk betinget, det estetiske var innstilt på å undervise i også å bruke de samme virkemidlene som kunstnere bruker for å kunne formulere seg. Erfaringsbegrepet henviser til et mål om at elever skulle formulere sine egne erfaringer i livet og samfunnet.

<sup>38</sup> Klarén (1996).

<sup>39</sup> Boken er oversatt til dansk som *Menneske og symbol* (Langer: 1969).

*of art developed from Philosophy in a New Key* (1979). Langer er opptatt av underliggende mening i språk og menneskenes behov for å skape mening. Ritualer og kunst er så vel som språk, måter å skape mening på, det er menneskenes forestillinger som kommer til uttrykk gjennom ulike medier. Forestillinger kan så komme til uttrykk i symboler i de ulike mediene. Symboler er ikke stand-ins for deres gjenstander, de formidler forestillinger om gjenstander. "Når vi taler om *tingene*, har vi forestillinger om dem, ikke tingene selv; og *det er forestillingene, ikke tingene, som symbolerne direkte "betyder"*." (Langer 1969: 72).<sup>40</sup>

Klarén fester seg særlig ved Langers beskrivelse av opplevelsens form som summen av alle sansers idiom. Det vil si at opplevelse av noe oppstår inne i oss som en intuitiv helhet. Denne helheten er bygget opp av informasjoner vi har fått og får gjennom sansene om verden i og rundt oss. Klarén undersøker i denne sammenhengen hvordan persepsjon og sammenhengende kognitive prosesser tenkes å fungere. Han mener at bildeundervisning trenger velbegrunnede teorier med utgangspunkt i persepsjons-systemet. Derfor går han til ny kognisjons- og nevrofysiologisk forskning og informasjonsteori. Men så vidt jeg kjenner til, har verken han eller andre sett potensialet i den kognitive metafor-teorien slik at de har åpnet metaforens betydningsverden.

Den andre semiotiske retningen med fenomenologisk, i motsetning til lingvistisk, innstilling har Sonesson staket ut. Han kom tilbake til Sverige etter år i Frankrike og Mexico med akademiske semiotikkstudier. Han ble forskrekket over det han kalte "folkhem-semiotik" i Gert Z. Nordström-kretsen, og "døpte" den zemiotik. Sonessons grunnlag er bred kunnskap om semiotikkens utvikling, dens ulike "skoler", begreper og ikke minst om arbeid innen en av skolene, Greimas-skolen i Paris. Sonesson etablerte bildesemiotikk på universitetet i Lund. Han er opptatt av hvordan vi oppfatter (varseblivningen) og forstår dette spørsmålet ikke minst gjennom fenomenologi. Gombrichs teorier om bilderepresentasjon samt andre forskere innen visuell persepsjon gir ham dertil et bildefaglig grunnlag.

---

<sup>40</sup> Langer sier også at metaforen er selve vekstloven i enhver betydningslære. Klarén viser dette poenget hos henne. Han tar imidlertid ikke opp selve metaforene i videre undersøkelser. Langer foretrekker etter min mening Lakoff og Johnsons synet på kognitive metaforer som abstraksjonens sted. "Det overførte uttrykk er det mest slående eksempel på evnen til at *se abstrakt*, den menneskelige bevidstheds evne til at anvende afbildende symboler. Enhver ny erfaring, eller enhver ny tanke om tingene, fremkalder i første omgang et overført uttrykk. Når tanken bliver velkendt, "afbleges" uttrykket til en ny bokstavelig betydning, hvor det tidligere var overført, en mere almen anvendelse, enn det havde før." "Man kunde sige, at hvis ritualer er sprogets vugge, så er det overførte uttrykk dets livslov. Dét er den kraft, der betinger, at sproget i afgørende forstand har med *relationer* at gøre, at det er noget forstandsmæssig, der bestandig opviser nye abstraherbare *former* i virkeligheden, og bestandig nedlægger et forråd af gamle, abstraherede begreber i et voksende skatkammer af almene ord." (Langer 1969: 142).

En skole rundt Sonessons bildesemiotikk består av forskere i Lund og Umeå. Anders Marnar, Umeå Universitet, har undersøkt surrealistisk fotografi i avhandlingen *Burkkänslan: surrealism i christer strömholms fotografi, en undersøkning med semiotisk metod* (1999). Her er Sonessons bildesemiotikk brukt. Det er også interessant at begreper fra Lakoff og Mark Turner trekkes inn.<sup>41</sup>

Av danske bildeforskere med bildespråkinteresse, vil jeg her bare nevne to kolleger. Erling Framgard, norsk bildepedagog ved Høgskolen i Telemark men med forskertilknytning ved Danmarks Pædagogiske Universitet, arbeider med avhandlingen *Bilder og betydningsproduksjon*. Helene Illeris analyserer de to bildepedagogiske feltene for de ovennevnte danske og svenske pedagogene i avhandlingen *Billedet, pædagogikken og makten – positioner, genealogi og postmoderne optikker i det billedpædagogiske felt* (2001). Hennes posisjon er i samtidskunst, og hun vil ved å anvende postmoderne optikker i bildeundervisning, gi rom til allehånde lesninger, fortellinger, imitasjoner, avtrykk, manipulasjoner, parafraser osv. av mangfoldige visuelle begivenheter. Hun mener at man må la forestillingen om et universelt bildespråk som kan forstås av alle, vike plass for det mylder av eksisterende visuelle begivenheter som vi omgir oss med og produserer i den aktuelle visuelle kulturen.

#### *Bildefaglig lacune i narrativ teori*

Til tross for at narrativ teori de siste tiårene har blitt utviklet og tilkjent plass i ulike forskningsstradisjoner, har den ennå ikke markert seg som redskap innen bildefag. Eksempler på anvendelse er Cathrine K. Riessman: *Narrative Analysis* (1993) hvor hun bruker narrativ analyse av kvalitative data og systematiserende forskningsstrategier i sosiologi. Barbara Czarniawska har *A Narrative Approach to Organization Studies* (1998). Kathryn (Montgomery) Hunter bruker narrativ teori i medisinsk forskning til å forstå hva som foregår mellom lege og pasient ved diagnostisering i *Doctors' stories. The narrative structure of medical knowledge* (1991).

Et bildefaglig narrativt perspektiv finner sin plass hos Gunther Kress og Theo van Leeuwen: *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (1996). Det er et velfundert bidrag til å forstå det fortellende aspektet i bilder, fundert på de to forfatternes fagkunnskap henholdsvis i lingvistikk/semiotikk og bildekommunikasjon. Det er ikke desto mindre en enslig svale på min himmel som fortjener selskap av flere. Et lite innspill finnes i Jean Robertson

---

<sup>41</sup> Jeg ble kjent med denne avhandlingen rett før ferdigstillingen av min egen. Marnars gjennomgang av Sonessons begrepsapparat er en god og forenklet presentasjon av begreper som kan være kompliserte å forstå. Den kunne vært til støtte under min skriving.

og Craig McDaniel: *Painting as a Language: Material, Technique, Form, Content* (2000). Her inngår visuell fortelling i en systematisk undersøkelse av hvordan materialer, teknikker og formale elementer samspiller med kognitiv mening. I den akselererende mengden av kunnskaps-produksjon vil det måtte finnes stadig flere postmoderne innslag om visuell narrasjon, uten at jeg makter å forfølge det sporet. Jeg kan bare peke på en hittil opplevd lakune i bildefaglig fortellingsteori. Gombrich er min bakgrunnskilde til narrativitet i bilder. I sine bøker og artikler er han i stadig kontakt med ulike perioders former for visuell fortelling.

*Formaleestetisk viten som del av bildeSPRÅKsystem*

Kunnskap om det formaleestetiske området må innlemmes i et system for metaforbaserte bilder. Et overordnet bildesPRÅKsystem har et formaleestetisk register. Vi forholder oss her til visuelle farge- og formelementer, deres strukturer og kombinasjonsmåter. Vi er opptatt av elementenes estetiske funksjoner, hvordan de virker på oss og derved gir grunnlag for den formaleestetiske komposisjon. Formale elementer og funksjoner har imidlertid også semantiske betydninger.

Det formale området har i motsetning til det figurative fortellende fått stor oppmerksomhet i det tyvende århundres bildeteori. Rudolf Arnheim er den mest fremstående forskeren med *Visual Thinking* (1969) og *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (The new version 1974). Hans utgangspunkt er persepsjonspsykologi og gestalt-teorien. Han undersøker hvordan vi forstår enkle former, hvordan den visuelle persepsjonen gir oss ulike oppfatninger av fasong ("shape"), romlighet, dybde, bevegelse. Ikke minst undersøker han visuelle faktorer i begrepsdannelse. Han finner at store mengder begreper er visuelle, i den forstand at visuelle erfaringer danner slike begreperes kjerneinnhold. Den kunnskapen beriker og korresponderer med viten innen kognitiv lingvistikk som etter hvert utvikles. Andre teoretikere som redegjør for formaleestetikk er Lillian Garret: *Visual Design. A Problemsolving Approach* (1967), Donis A. Dondis: *A Primer of Visual Literacy* (1974) og Christan Leborg: *Visuell grammatikk* (2004).

En "ny" vinkling er det systematiske registeret av valgmuligheter som bildemakere presenteres for i digitale bildebehandlingsprogrammer. Den forskningen som ligger bak disse programmenes strukturerte register, er skjedd stille utenfor det kunst-estetiske forum som har vært opptatt av formal-estetikken tradisjonelt. Det er en forskning som er pragmatisk innstilt på anvendbarhet. Det registeret som ligger tilgjengelig for digitalt bildearbeid, må etter mitt skjønn være en parallell til en verbalspråklig grammatikk. Andre digitale forskere sliter imidlertid med et stort problem.



Det er et problem de møter ikke minst når de prøver å lage og tolke tekster innen såkalt kunstig intelligens. Problemet er at den menneskelige hjernen i språkutøvelsen lar tanken gjøre så mange saltomortaler og vendinger uavlatelig, disse vendingene henger ikke minst sammen med overførte betydninger av metaforisk art. Slike vendinger er vanskelige å hankses med i maskinelle kunstig intelligente ytringer.

Vi ser også at visuelle ikoner erobrer terreng ikke minst i kommunikasjon på skjerm, og visuell kommunikasjon i massemedia tar ikke mindre plass enn den verbale. Skjerm-ikoner vil i mange tilfeller ha en tropologisk ladning, være tegn ved f. eks. metonymi. Forskning på kognitiv metaforikk har i språk og tenkning gjort store steg de siste tiårene. Forskning på kognitiv metaforikk i visuelle medier har, som jeg kjenner til, ikke gjort slike steg. Jeg kommer tilbake til dette. Jeg mener det finnes metaforer som har formalestetiske visuelle egenskaper som triggere til den metaforiske vendingen, og jeg mener kunnskap om slike metaforer venter på å bli introdusert.

#### *Visuell retorikk og tropologi*

På hvilke områder har det blitt forsket i visuell retorikk knyttet til retoriske troper? Her må bare nevnes noen slike områder, uten at det gis rom til beskrivelser av dem. Avistegninger og allegoriske bilder i skiftende historiske perioder, analyser av reklame med tropologisk perspektiv, visuell retorikk innen generell retorikk og semiotisk og bildepedagogisk syn på enkelte troper som metafor og metonymi skal vi se på.

Bilder med allegorisk<sup>42</sup> og overført innhold har blitt bedømt ulikt i forskjellige historiske perioder. I barokken hadde slike bilder høy status. Betraktere fant det intellektuelt stimulerende å lese innhold med kompliserte metaforiske betydninger. I vanitas-stilleben finnes bildeelementer med forholdsvis faste betydninger for forgjengelighet: kranier for død, brennende taustumper og råtnende flekker på frukt bl. a. Innholdet kunne være bygget inn i kompliserte allegoriske figurer og attributter som hadde ganske faste konvensjonaliserte betydninger. Cesare Ripa<sup>43</sup> ga ut *Iconologia* i 1553, en allegorisamling i leksikons form, som fungerte som hjelpemiddel for kunstnere og betraktere i prosesseringen av slike bilder. Andre perioder har store innslag av symbolisme, som på slutten av 1800-tallet og overgangen til 1900-tallet. Edward Lucie-Smith (1972) beskriver kunstneres bruk av retoriske troper i *Symbolist Art*.

<sup>42</sup> Allegoriske bilder har scener, personer og gjenstander som bærer overførte betydninger som lar seg avlese som mer eller mindre fast bestemte betydninger.

<sup>43</sup> Ripa og Maser (1971).

Kunsthistorikere kan bl.a. bruke en analysemetode, Panofskys ikonografi. Ikonografi ser sammenheng mellom figurative bildeelementer og referenter. Mange betydninger var i tidligere perioder etablert som faste konvensjoner. Bibelske personer ble fremstilt ved sine attributter, gjenstander. Helgener har ofte martyrredskaper som stedfortredende symbol. Slike symboler er metonymiske tegn. Metonymi og metafor er de viktigste retoriske tropene. Jeg kjenner ikke kunstvitenskapelige undersøkelser hvor metonymi og metafor har fått en kognitiv dypere behandling. Gombrich er overbevist om at vi har en disposisjon til det han kaller synestetiske metaforer, at en sansekvalitet smitter over på en annen, som når vi snakker om en "varm" (temperatur-sansekvalitet) farge (visuelt sansekvalitet). Han mener (Gombrich 1977: 314) at lingvisters forskning vil kunne belyse dette fenomenet. Gombrich (1985: 138-41) behandler naturlige metaforer. Lys og mørke brukes metaforisk så naturlig at vi ikke legger merke til deres tilstedeværelse, og så ofte og overbevisende som ikke minst i den nazistiske propagandaen. Så har han essayet "Visual Metaphors of Value in Art" (i 1985), hvor han viser hvordan våre oppfatninger om estetiske verdier er bygget på metaforer. Han tenker i de samme tankebaner som Lakoff og Johnson senere undersøker empirisk. La oss si at Gombrich (og også Susanne Langer) står i døråpningen til det rommet som de kognitive metaforikerne arbeider i. Hvis Cesare Ripa levde nå, ville de kanskje også truffet ham der inne.

Avistegnere og satiriske eller karikaturtegnere har opptrådt i fem store perioder i vår vestlige historie.<sup>44</sup> 1: England på 1700-tallet hadde William Hogarth, James Gilray og Thomas Rowlandson. 2: Goya i Frankrike på begynnelsen av 1800. 3: Honoré Daumier og kretsen rundt *La Caricature* og *Charivari* fra 1830 og noen tiår fremover. 4: Kretsen rundt *Simplicissimus* i Tyskland i første halvdel av 1900 med nordmennene Olaf Gulbransson og Ragnvald Blix, og utenom den kretsen og noe senere: Georg Grosz. 5: USA på midten av 1900-tallet, med kretsen rundt *The New Yorker* der Saul Steinberg og James Thurber opererte. Viten om disse kunstnerne finnes i ulike bøker. Så finnes der oversiktsverk over karikaturkunsten. C.E. Jensen har *Karikatur-album 1. del Fra oldtiden til den nyere tid* (1906) og *2. del Den moderne karikatur* (1912).

Direkte forskning på avistegnere kjenner jeg ikke i stor grad. Toril M. Smit har magistergradsavhandling i kunsthistorie *Politiske karikatur-tegninger fra vittighetspressen i Kristiania rundt århundreskiftet* (1983). Ola K. Slaatten skrev hovedfagsoppgave i forming: *Virkemidler i satirisk tegning* (1986).

<sup>44</sup> Lars Bukdal har i Weekendavisen, Bøgerlegget, nr. 7 2007, gitt denne oversikten.

Monografier om tegnere slik som Leena Manilla<sup>45</sup> skriver om Finn Graff og Harold Rosenberg<sup>46</sup> om Saul Steinberg, har forholdsvis korte tekster med blanding av biografi og retoriske virkemidler i forkant av et hovedutvalg av tegninger. Gombrich var interessert i hvordan både Steinberg og Thurber klarer å formulere seg visuelt og beskriver noen retoriske grep og forholdningssett i ”The Cartoonist’s Armoury” i *Meditations on a Hobby Horse* (1985).

Retoriske troper i reklamebilder har flere teoretikere sett, og så operalisert en mengde grep fra retorikk-oversikter til omsetning på bilder. De kritiseres av Sonesson for manglende stringens i bruken av tropene som er utviklet for verbalspråk, fordi de ikke har klare kriterier for definisjon av tropene i visuelle uttrykk. Jacques Durand (1970) og Gillian Dyer: *Advertising as communication* (1982) tilhører denne gruppen. Charles Forceville diskuterer og utvikler slike kriterier i *Pictorial Metaphor in Advertising* (1996). Jeg vil her nevne grafiske designere som er praktikere og intuitivt bruker visuelle metaforer og ikke minst metonymer for å kommunisere. De redegjør i en viss grad for hva de gjør, setter mer generelle navn på grep de bruker til å lage overførte betydninger med, og forteller om trinn i den produktive kognitive prosessen. Beryl McAlhone og David Stuart har samlet slik viten i *A smile in the mind: Witty thinking in graphic design* (1996) og Alan Fletcher har sine visuelle og verbale ”mindscapes” i *The art of looking sideways* (2001) og *Picturing and poeting* (2006). Disse bøkene er viten fra praktikere som reflekterer over sitt arbeid, i deres ikke minst oppfinnesomme visuelle, men ikke akademiske, former.

Troper i visuell, generell retorikk behandles i akademisk form i Jens Kjeldsens avhandling *Visuel retorik* (2002) med beskrivelse av de visuelle retoriske funksjoner. Kjeldsen er som Sonesson kritisk til Durand og Dyers analyser. Hans hovedinnvending er at deres strukturalistiske omgang med troper er en redusering av det visuelle retoriske aspektet. Retorisk innstilling bør fokusere på retorisk overbevisning og strategier som fremmer denne, hevder han. Dessuten mener han at tropene som er utviklet for verbalspråk, blir for tilfeldig påvist i reklameanalysene, og at jakt på metaforer, metonymer o.a. troper blir en uhensiktsmessig hovedsak.<sup>47</sup> Kjeldsen kaller denne vinklingen tropologisk analyse. Det er min egen vinkling, og jeg vil bruke denne betegnelsen. Jeg bestreber meg imidlertid på å legge et grunnlag

---

<sup>45</sup> Graff og Mannila (1985).

<sup>46</sup> Steinberg og Rosenberg (1979).

<sup>47</sup> Han finner imidlertid selv metaforer og metonymer i sine empiriske analyser av politiske valgannonser, men behandler dem i sitt bredere perspektiv, hvor retorisk situasjon, overtalende faktorer i ytringen og retoriske strategier og apeller er sentrale momenter.

til å definere de enkelte tropene som de skal kjennes i deres visuelle opptreden. Det gjøres i kap.2.2.5.

Troper behandles også i pedagogisk eller semiotisk perspektiv. Kan man undervise i bildeproduksjon med inngang gjennom troper? Jeg mener det, uten å si noe om dette aspektet i avhandlingen. Et slikt undervisningsopplegg beskriver Hanno H.J. Ehses i artikkelen ”Representing Macbeth: A Case Study in Visual Rhetoric” (1989).<sup>48</sup>

Ingelise Flensburg skriver om romlige metaforer i artikkelen ”Æstetisk erkendelse i den grafiske brugerflade” (1997). Hun sier at anvendelsen av metaforer av romlig karakter og omsatt til romlige former, kan erkjennes estetisk i sanselige interaksjoner. Hun legger vekt på at i det bevisste forarbeid i både produktive og reseptive sammenhenger, innhentes den sanselige konkrete interaksjon og tilsvarende følelser i bevisstheten. Arnheim ikke minst, har på sin side forsket i slik formaleestetisk viten. Men denne formaleestetiske viten har ikke man ikke trukket videre til metaforforskning for fullt. Koblingen til visuelle metaforer er ikke utfyllende behandlet, i det minste ikke i allmen kjent form for bildefagfolk. Jeg mener å kunne legge til en bit av forståelse av hvordan den metaforiske mekanismen virker i abstrakte visuelle former, ved i kapittel 5.2 å legge til et kognitivt lingvistisk aspekt. Flensburg er med sitt perspektiv på romlige erfaringer, på linje med Lakoff og Johnson uten å vise til deres teori, opptatt av at disse erfaringene inngår i og danner metaforer. Hun viser til en metode brukt av den spanske designeren Joseph Maria Trias for oversettelse av begreper til romlige metaforer og heretter til romlige visuelle former.

Flensburgs artikkel står i *Design af Multimedier*, redigert av Bo Fibiger (1997). Flere av artiklene her kommer inn på den rollen retoriske troper spiller i den kommunikasjonen som utvikles nå i digitale medier. Her interagerer verbalspråk og bilder tett, og ikke minst i ikoner tar bildet tilbake noe av det konvensjonaliserte tegnpotensialet det har hatt i tidligere historiske perioder. Claire Dormann (1997, samme sted) skriver om ”Anvendelse af retoriske figurer i netdesign”.

Har semiotikere og bildepedagoger ikke sett nytte i bruk av metafor og andre troper? Jo, et stykke på vei. Både Nordström og Sonesson gjør oppmerksom på at metonymi er sentralt for visuell referanse. Betydning i mange

---

<sup>48</sup> Andre-års studenter i grafisk design ble kjent med 10 troper gjennom gruppearbeid. De studerte også skuespillet *Macbeth* som de skulle lage hver sin plakate for. Med konstruksjonsprinsippet for en spesiell trope som retningslinje, lette de etter mulige temaer som passet med tropen, og med visuelt potensial.

bildeelementer dannes ved metonymi (Nordström bl.a.i *Medier Semiotik Estetik: begrepp, metoder och kritiska texter*, 2003). Sonesson på sin side bruker begrepet indeksikalitet i stedet for betegnelsen metonymi, og åpner opp for at indeksikalitet er den tegnfunksjonen hvortil vi bør se med kanskje størst oppmerksomhet vedrørende bildebetydninger. Sonesson (1992) vil imidlertid ikke anvende metaforbegrepet (og tradisjonelle retoriske figurer) på visuelle betydninger, men bruker metaforbegrepet i *Pictorial Concepts* (1989). Både Sonesson og Nordström holder seg i periferien til hva visuelle metaforer kan være dypere sett.

At noen metaforer er visuelle i seg selv, er det noen teoretikere som hevder. Rudolf Arnheim (1969 og 1974) argumenterer for det. Robert N. St. Clair (2000) mener at andre kulturer med muntlig fremfor skriftlig tradisjon som i vår vestlige, orienterer seg epistemologisk med sterke visuelle metaforer.

#### *Kognitiv metafor teori anvendt på bilder*

Den kognitive metafor teorien ble lansert 1980 og raskt erklært med store anvendelses-muligheter for andre fag og forskningsdisipliner. Den er brukt innen litteraturanalyse som hos danske Mia Graae: *Når ørknen blomstrer: Edith Sødergran i lyset af tre metafor teorier* (1999), som redskap til å forstå dikt. Den er brukt i dr.avhandlinger i Norge innen lingvistik som hos Anne Golden: *Å gripe poenget. Forståelse av metaforiske uttrykk fra lærebøker i samfunnskunnskap hos minoritets elever i ungdomsskolen* (2005), innen tegnspråk for døve av Kari-Anne Selvik: *Spatial Paths Representing Time: A Cognitive Analysis of Temporal Expressions in Norwegian Sign Language* (2006), innen musikk av Hallgerd Aksnes: *Perspectives of Musical Meaning: A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt* (2002).

I bildefag er den merkelig nok ikke tatt i bruk, etter mitt kjennskap. Jeg venter når som helst en lignende undersøkelse som metafor kapitlet her 4.3 - 4.4. Enkelte bildeforskere bruker Mark Johnsons teori om kroppstilhørig mentale forestillinger, som min kollega ved Høgskolen i Telemark, Sissel Bro, i avhandling under arbeid. Hun beveger seg også i nærheten av den kognitive metafor teorien. Jeg antar at bildeteoretikere og praktikere etter hvert vil oppdage og finne teorien nyttig.

Den nye visjonen for utdanning i kunst ligger i imaginativ kognisjon, skriver en nestor i amerikansk bildekunstutdanning Arthur D. Efland i artikkelen "Art Education as Imaginative Cognition" *I Handbook of Research and Policy in Art Education* redigert av Elliot W Eisner og Michael Day (2004). Han peker på at metafor slik som den brukes i kunst, danner et rom i menneskelig kognisjon, og her ligger mulighetene for individer til å prøve ut

nye uttrykksformer og til å uttrykke personlige visjoner, sosiale og moralske spørsmål.

The work of art becomes an arena for the discursive production of meanings and values in society. Becoming conscious of the power of metaphor has the potential to extend the reach of human communication. The arts are not transcendental realms above and beyond daily experience, but a place where novel metaphors and images stand out in experience by their exceptionality and power. Indeed, art is the honorific we give to especially notable moments. (Efland 2004: 758)

Mange før Efland har fokusert på nye metaforers kraft i kunst, men Efland går videre. Han påpeker imaginasjon, forestillingsevne, som det sentrale, og proklamerer: "Moreover, it is in the arts, where the structures of imagination should become the principle object of study." (Efland 2004: 769) Han sier i klartekst at en kunstutdanning som ikke anerkjenner den metaforiske karakter i mening i kunsten er uten alvorlig hensikt innen utdanning. Efland viser til verkene til Johnson og Lakoff, og skriver om den generelle kognitive virksomheten som utfoldes via metafor i alle individer. Og han viser implikasjoner for utdanning i den allmenne skolen: Kunst er viktig i slik utdannelse når den utstyret individer med relevante redskaper til å tolke sin livsverden. Han hevder at tatt i betraktning at alle tenker med kognitive metaforer og billedskjemaer, bør lærere være skolert i dette feltet.

Teaching involves the kind of instructional prompts that bring the relevant schemata to consciousness because they are likely to be inert, or in a state of dormancy. The teacher must create the situation where such knowledge is called upon. (Efland 2004: 771)

Efland sier at lærere i bilde- og kunstoff holder på med aktivisering av kognitive metaforer. De gjør det fordi betydningsinnhold er innviklet i disse ubevisste, automatiserte mentale strukturene, og initieres i tilhørende bildeelementer. Men de har ikke den teoretiske kunnskapen om hva kognisjonen medfører. Den forandringen som kreves må ligge på nivået for hensikt med undervisningen, på det nivået hvor konstruksjonene av forestillinger, "the constructions of imagery",<sup>49</sup> blir prinsipielle studieobjekter.

---

<sup>49</sup> Dette avsnittet er fra Eflands (2004) artikkel.

Med dette perspektivet for hva fremtidig bilde- og kunstundervisning bør sette i sentrum, hvordan konstruksjoner av forestillinger dannes, mener jeg der finnes en lakune i bilde- og kunsthforskning.

### 1.5.3 Teoretisk kontekst

I denne seksjonen gis en opptegning av en kontekst jeg skal inn i, og mine veier inn i den. Den teoretiske konteksten omfatter de tidligere nevnte hjelpedisiplinene, samt et ekstra perspektiv i hjerneforskning. Det teori-grunnlaget som skal danne forståelsen av forskningsgjenstanden hentes fra hjelpedisiplinene underveis i diskusjonen. Operative teorier og virksomme begreper kommer senere som innledning til hovedkapitlene og i direkte tilknytning til analysene. Hjelpedisiplinene introduseres kort i det følgende, men retorikk og kognitiv lingvistikk får noe større plass.

#### *Bildesemiotikk*

Bilde som kategori og forskningsgjenstand kan undersøkes vitenskapelig med bildesemiotikk. Bildesemiotikk er en tegnteori, eller en lære om betydninger i bilder. Allmenn semiotikk er opprinnelsesfeltet, med den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure og den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce som de to hovedteoretikerne. De to var aktive rundt forrige århundres begynnelse, og introduserte sentrale begreper. Forskjellige ”skoler” ble etter hvert dannet av etterfølgere, og disse fikk ofte navn etter det geografiske stedet læren ble videreutviklet på<sup>50</sup>. Bildesemiotikkens begynnelse dateres til 1964, da Roland Barthes publiserte artikkelen ”Rhétorique de l’image”.<sup>51</sup> Den er en analyse av et reklamebilde for spagettimerket ”Panzani”. Barthes skriver at det finnes retoriske operasjoner som fungerer uansett uttrykksform, og at retoriske troper kan uttrykkes også i bilder. Artikkelen fikk stor innflytelse, og i Skandinavia tok Gert Z. Nordström den som utgangspunkt for sin versjon av bildesemiotikk. Som sagt kritiserte Sonesson denne formen. Sonesson (1989) og (1992) etablerte en mer akademisk versjon, og jeg følger i hovedsak hans teori.<sup>52</sup> *Tegn i bruk* av Jørgen Dines Johansen og Svend Erik Larsen (1994) er en god støtte til generelle semiotiske begreper og modeller. For å kunne oppfylle kravet om å underbygge en bruk av retoriske troper på tegninger, går jeg til, men fraviker fra, den belgiske Groupe  $\mu$ , som har en modell for hvilke former retorisk overført innhold kan uttrykkes i visuelt.

<sup>50</sup> I Pragskolen var bl.a. lingvisten Roman Jakobson som kom fra Sovjet Samveldet 1920, og senere fortsatte til USA. I Parisskolen var bl.a. den litauisk-fødte lingvist og semiotiker Algirdas Julien Greimas.

<sup>51</sup> Barthes (1980), dansk versjon: ”Billedets retorikk”.

<sup>52</sup> Sonesson behandler i flere tilfeller tematikk jeg diskuterer, uten at jeg alltid gir referanse til hans synspunkter. Det kan i flere tilfeller være fordi jeg har dannet mine oppfatninger på egen hånd, men med basis i noen av de samme teoretikere som ham. Jeg har også forsøkt å sette meg inn i Greimas’ semiotikk. Den har mye å gi, og er utviklet til et svært spesialisert og stort begrepsapparat. Men for mitt bruk ble begrepene som de presenteres i Greimas og Courtés (red.) *Semiotikk: Sprogteoretisk ordbog* (1987) for intrikate.

### Retorikk

Retorikk er en gammel disiplin som var sentral i antikkens Hellas. Det er læren om talekunst. Synet på retorikk kan svinge mellom skepsis, som Platon hadde overfor den måten sofistene kunne sette enhver sak frem i tiltalende lys egnet til å lede folk også til uetisk handling, og på den annen side aksept overfor det å lære å fremføre sine ytringer på den beste måten.

Aristoteles har i sin bok om retorikk laget både en vitenskapelig studie i kommunikasjons-teori og samtidig et arbeidsdokument beregnet på å tjene praktiske undervisningsformål. Boken skal gi de studerende det best mulige utbytte av det kurset de følger. Retorikk omhandler ifølge Aristoteles, hvordan man på best mulig måte kan få gjennomslag for den saken en har på hjertet. Retorikkens oppgave er ”at finde de overbevisende momenter frem i enhver sag.”<sup>53</sup> Saken skal så presenteres så den kommer best mulig frem for tilhørerne. Taleren må samtidig sørge for å belære, fornøye og bevege mottagerne. Taleren har tre overbevisningsmidler: ethos, logos og pathos. Ethos er den moralske karakter som taleren bør være forlenet med for å oppfattes troverdig.<sup>54</sup> Logos er argumentasjonen selv, det logiske innholdet i talen. Pathos er de sinnsbevegelser, følelser, som bør vekkes i tilhørerne ved spesielle tilfeller. I dag forholder man seg til disse tre ovebevisningsmidlene som tre apellformer, og man kan analysere tekster og bilder med henblikk på den vekt som ligger på henholdsvis ethos, logos og pathos.<sup>55</sup>

Den klassiske retorikken er utformet av Aristoteles og en mengde andre teoretikere. Den har mange begreper, hvorav de fleste finnes både i gresk og latinsk form. Min bruk av retorikken og dens begreper søker jeg å gjøre så enkel som mulig, ikke minst for at den skal være tilgjengelig og anvendbar for bildefaglige brukere.

Retorikere lærer å bygge opp en tale. Her gjennomgår man flere faser. Man må samle inn stoff om saken (inventio), bestemme struktur (dispositio), velge språklig utforming (elocutio) og deretter øve innlæringen (memoria) før selve fremførelsen (actio). Elocutio er den måte man velger å formulere seg på, når sakstema er forberedt. Der stilles krav til godt språk. Det skal være korrekt, klart, passende og forseggjort.<sup>56</sup> Skjønnhet og forståelighet skal gå hånd i hånd, og skal tjene til at saken kommer godt frem. Inventio, dispositio og elocutio er faser som også finner sted når studenter får en oppgave å

---

<sup>53</sup> Aristoteles: *Retorik* (1996: 23).

<sup>54</sup> Ethos brukes også om den stemningen en taler må hensette sine tilhørere i for at de skal være mottagelige for hans argumenter. Det er en mildere og mer varig emosjonell tilstand enn pathos. Eide, Tormod (1990: 53).

<sup>55</sup> Kjeldsen (2002) mener det er den overbevisende siden som er retorikkens kjerne. Han analyserer politiske valgplakater ut fra deres visuelle retoriske apeller og de virkemidler som anvendes til apellfunksjonen.

<sup>56</sup> Andersen (1995: 59).



formulere sin valgte ytring om en sak med tegning. Det er ikke så vanlig å bruke disse betegnelsene på fasene i forløpet, men fullt mulig. Arbeidsprosess ligger utenfor denne avhandlingen, men til gjengjeld er vi ved sakens kjerne med elocutio, språkliggjørelsen. Språkliggjøringen skjer i stor grad ved retoriske troper, som er ulike grep til å danne overførte betydninger. Denne typen språkliggjøring mener jeg (som Barthes og andre) også finner sted i metaforbaserte tegninger. Ja, at det er ved de mentale prosessene som foregår uavlatelig, at vi kan danne overførte betydninger både i verbalspråk og i visuelle utsagn. Derfor skal jeg finne frem noen av disse tropene fra retorikkbøker og koble dem til elementer i tegninger.

For å bli kjent med retorikk som disiplin har jeg lest på flere nivåer, men innføringsbøker har vært viktigst. Det særlige elocutio-området med såkalte troper og figurer er det sentrale. Her er Øyvind Andersen: *I retorikkens hage* (1995), Ulla Albeck: *Dansk Stilistik* (1996) og Olaf Øyslebø: *Stil- og språkbruksanalyse* (1978) gode underlag til min hovedkilde Tormod Eide: *Retorisk leksikon* (1990). Metafor er den tropen som har fanget mest interesse blant teoretikere, noe som kommer vel frem i Andrew Ortony (red.) *Metaphor and Thought* (1993). Raymond W. Gibbs jr. har i denne samlingen en artikkel som også fokuserer på metonymi: "Process and products in making sense of tropes" (1993). Om anvendelse av retorikk på bildefeltet sies det lite i litteraturen. Men Brian Vickers beskriver *In Defence of Rhetoric* (1997) hvordan renessansens bildeteoretiker Leon Battista Alberti i sin traktat *De Pictura* holdt retorikk som en slags rettesnor for betraktningene om maleri. Alberti bruker begreper som kan sidestilles med retorikkens, og legger stor vekt på grep maleren bør gjøre for å bevege betrakteren. Følelser må fremstilles så klart som mulig hos de avbildede, og følelsene må vises gjennom kroppslige bevegelser.<sup>57</sup>

Vickers (1997: 360) refererer Baxandalls observasjon at mange av retorikkens begreper er dannet av visuelle metaforer, gjennom begreper (eks. figura, forma) som egentlig tilhører det bildefaglige området. Alberti kunne reversere disse begrepene tilbake til sitt opprinnelige område, fra litteratens forestillinger, analogien fra maling til skriving til en analogi fra skriving til maling. Vickers konkluderer: "If a two-way traffic already exists then some of the deformations caused by trying to read one art in terms of another can be avoided." En slik to-veis utveksling er etter min mening grunnet på at bilde og verbalspråk har mye felles, og tanken og språket er begrenset, slik at

<sup>57</sup> Alberti knytter en lenke mellom retorikkens actiofase, hvor talerens gestikk er viktig, til gestikken i bildets sfære, og de avbildede personenes gestikk. Han introduserer et grep for å høyne emosjonell påvirkning, ved å la noen inne i bildets fortelling markere hva som foregår, og med pekende håndstilling, et forskrekket uttrykk eller blick maner til oppmerksomhet på noe viktig i bildet.

ombruk av begreper er en nødvendighet. Det kommer tydelig frem i kognitiv lingvistik og metaforikk, som vi skal se etter hvert.

Min posisjon innen den retoriske tradisjonen er i rekke bak dem som tropologisk har forsøkt å vise en visuell retorikk. Med en teori om kognitive mekanismer for metafor og metonymi som sier at disse tropene er fast inventar i vår hverdagstenkning og i våre alminnelige betydningskonstruksjoner, mener jeg imidlertid å ha et nytt redskap. Dertil bruker jeg også deler fra Groupe  $\mu$ 's beskrivelse av en gruppe formklasser man kan sette visuelle overførte betydninger inn i. Jeg kommer imidlertid frem til at Groupe  $\mu$  arbeider med et for snevert register innen tropologisk visuell retotikk.

#### *Narratologi*

Narratologi er studiet av fortelling, av de invariante egenskapene og de underliggende komposisjonelle prinsippene som er felles for fortelling. Vladimir Propp (1953) la grunnlag i 1920-årene med sin analyse av russiske folkeeventyr. Hva som fortelles og forholdet mellom de ulike innholdselementene er sentralt, og Propp utledet et inventar av handlinger som gikk igjen i eventyrene. Disse handlingselementene kalte han fortellingens funksjoner, og beskrev 31 funksjoner. Russisk formalisme ble til strukturalisme spesielt i Frankrike. Her satte Tzvetan Todorov frem betegnelsen "narratologi". Greimas utviklet en kompleks narratologi.<sup>58</sup> Strukturalistisk narratologi beveget seg i to retninger<sup>59</sup> som fulgte skillet mellom to nivåer for narrativ representasjon og analyse, historie og diskurs, som korresponderer henholdsvis med innholds- versus uttrykksplanet. Greimas representerer førstnevnte retning, og Gerard Genette den andre.

Greimas fortsatte Propps linje med innstilling på innholdselementer. Han, sammen med forskere i Parisskolen, arbeidet med grunnleggende strukturer i fortelling, og hevder at vår tenkning er organisert som fortelling. Genette legger vekten på fortellingens hvordan, mer enn på dens hva i sin *Narrative Discourse* (engelsk utgave 1980). Denne boken får innflytelse på Seymour Chatman med *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) og Shlomith Rimmon-Kenan i *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983). Spesielt sistnevnte bok bruker jeg som grunnlag til å kunne beskrive fire områder i visuell fortelling. Disse fire er hendelser, karakterisering, synsvinkling og tid.

Aristoteles' *Poetik* (1992) ligger også som en basis for tradisjonell fortellingsforståelse. Sammen med denne boken gir også Paul Ricoeur (1985)

<sup>58</sup> Greimas og Courtés (1988).

<sup>59</sup> Therese Budniakiewicz: "Narratology", i *Encyclopedia of Semiotics* (1998).

innspill til min forståelse. Det er gjennom Peter Kemps *Tid og fortelling. Introduction til Paul Ricoeur* (1995) jeg hovedsaklig leser Ricoeur.

Narrative bilder har jeg lett etter ny forskning på, uten å komme særlig langt. Gombrich blir min støtte, og dertil kommer Gunther Kress og Theo van Leeuwen med *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (1996). Sistnevnte bok har en tydelig beskrivelse av narrative bilder, men jeg ble kjent med den litt for sent til å kunne bygge på den. Jeg mener dog det kan være gunstig, så blir min innfallsvinkel og begreper litt annerledes, og kan diskuteres mot Kress og Van Leeuwens. Min posisjon er altså litt ved siden av Kress og Van Leeuwen, men ikke uforenlig med deres.

#### *Kognitiv lingvistikk*

Kognitiv lingvistikk er en del av cognitive science. Termen kognitiv retter seg til erfarings- og fornuftsbestemt erkjennelse. Fra 1950-årene utviklet en første generasjon innen cognitive science seg, basert på tradisjonell anglo-amerikansk filosofi (Lakoff og Johnson 1999: 75). Annen generasjon utviklet seg fra 1970-årene og i motsetning til den tradisjonelt baserte, rettet de interessen mot kroppens rolle i erkjennelse, at begreper og fornuft er avhengige av kroppen. Forestillingsprosesser ble satt sentralt for konseptualisering og fornuft. Forskning ble rettet mot metafor, "imagery", metonymi, prototyper, rammer, mentale rom og radiale kategorier. (Lakoff og Johnson 1999: 77).

Jeg gir her en mer utfyllende beskrivelse av kognitiv lingvistikk, enn bare en innledning, siden min hovedanvendelse av disiplinen i kapittel 3.4 kommer innsatt mellom narratologiske områder.

Fødselen til kognitiv lingvistikk ble markert på et symposium i Duisburg 1989, som en bredt grunnlagt intellektuell bevegelse og forløper til International Cognitive Linguistics Association, ifølge forordet av Ronald Langackers *Concept, Image, and Symbol. The Cognitive Basis of Grammar* (1990). Da hadde Langacker selv 13 år før begynt å utforme en "cognitively realistic linguistic theory".

Kognitiv lingvistikk, et livskraftig forskningsfelt spesielt i USA, har spesielt to teoretikere, i tillegg til de som forsker på metafor, med forståelsesmåter for fortellende tegning. Det er Ronald Langacker og Leonard Talmy. Begge arbeider med språk som en mental aktivitet. Begge tenker romlig. Jeg

gjenkjenner Carl Bühlers: Her - nå – jeg-systemet.<sup>60</sup> Langacker har utarbeidet sin kognitive grammatikk, som han først kalte ”a space grammar”, og senere ”cognitive grammar”. Tittelen på den første viktige boken *Concept, image, and symbol*, reflekterer hans teoris sentrale krav om den grammatiske strukturens natur: Langacker (1990, i forordet) ser språk som en aktivitet som kan bli analysert som et regulert system av mentale operasjoner:

The word concept alludes to the claim that meaning resides in conceptualization (in the broadest sense of that term). Semantic structures are simply the conceptual structures evoked by linguistic expressions, and viable semantic analysis ultimately reduces to conceptual analysis. However, an expression’s meaning consists of more than just conceptual content- -equally important to linguistic semantics is how that content is shaped and construed. There are many different ways to construe a given body of content, and each construal represents a distinct meaning; this is my intent in saying that an expression imposes a particular image on the content it evokes. The word symbol refers to the basic claim that grammar is inherently symbolic. That is, all valid grammatical elements and constructs are held to be symbolic in the sense of having both conceptual and phonological import. Grammar can thus be seen as forming a continuum with lexicon. By their very nature, grammatical structures impose specific images on the conceptual content supplied by lexical items and provide a way of symbolizing (i.e. signaling phonologically) the construals thus effected.

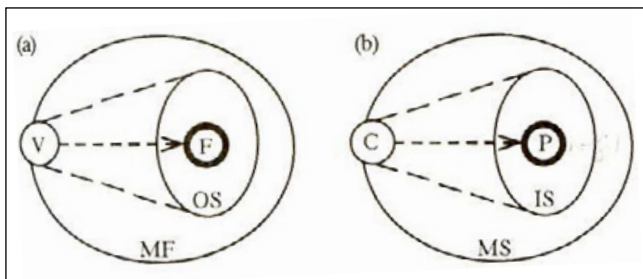
Det semantiske aspektet er helt sentralt i kognitiv lingvistikk. Langackers kognitive grammatikk gir forklaring på viktige aspekter av språklig konseptualisering, og jeg oppfatter dem som forklaringer som også i mange tilfeller gjelder for våre oppfattelser generelt. Kognitiv lingvistikk er en ny innfallsvinkel til de begrepene og tankemønstrene vi anvender kontinuerlig. Når kognitive lingvister arbeider med språklige uttrykk, analyserer de sine indre bilder, og finner skjematiske mønstre som strukturerer hvordan vi oppfatter abstrakte fenomener, som for eksempel rom og tid. Disse skjematiske kognitive strukturene er innebygget i språknes morfologi, som i ordklasser og grammatiske former. Forskjellige kulturelle oppfattelsesmåter av fenomener, vil så gi seg til kjenne i ulikheter mellom grammatiske mønstre i ulike naturlige språk.

---

<sup>60</sup> Bühler (1965: 149): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Bühler må nevnes som en forløper i kognitiv språkforskning med denne boken fra 1934. Han sier at både sender og mottager lever i en subjektiv orientering i verden, og forstår i direkte språksamband med et *hier-jetzt-ich-System*.

Den boken av Langacker som gir meg best tilgang til nødvendig kunnskap er *Grammar and Conceptualisation* (2000).

Leonard Talmy kaller sin teori kognitiv semantikk. Kognitiv lingvistikk er for ham å finne ut av hvordan språk strukturerer konseptuelt innhold. Han har siden 1970-årene gjort systematiske undersøkelser av hvordan vi strukturerer viten om rom, tid, årsak o.a. Disse undersøkelsene gir innblikk i både prosesser i oppfattelsene og i ulike mentale mønstre. I et tobinds-verk samler han sin forskning (Talmy, 2000): *Toward a Cognitive Semantics*, med *Volume 1: Concept Structuring Systems* og *Volume 2: Typology and Process in Concept Structuring*. Første bind er mitt særlige depot, etter at jeg først hadde lest hans to artikler "How Language Structures Space" (1983) og "Force Dynamics in Language and Thought" (1985).



4. Langackers figur (200: 205).

Både Langacker og Talmy gir oppmerksomhet til den store rollen synssansen har for hvordan vi oppfatter og strukturerer de begrepene vi tenker med. Synssansen gir oss en stor del av den informasjonen vi tar inn fra den virkelige verden rundt oss, og forsyner derved det mentale systemet vi tenker med, med mye synsbasert struktur. Langacker (2000: 205) har en figur som viser hvordan vår mentale organisering av en sak ligner den måten vi ser på noe i virkeligheten. Til venstre har vi slik vi ser en "scene" i virkeligheten, til høyre konseptualisering av f.eks et abstrakt tema. (V) er betrakteren ("viewer"), det persiperende subjektet. I et gitt øyeblikk ser betrakteren i en spesiell retning og bestemmer slik det maksimale synsfeltet (MF) ("maximal field of view") Dette feltet har både en dimt oppfattet periferi hvor betrakteren er situert, og et senter karakterisert ved større perseptuell nøyaktighet, kalt sceneregionen (OS) ("onstage region") av Langacker. Dette er det generelle locus for synsopmerksomheten. Ved å flytte blikket innen denne rammen, velger vi det spesielle målet for synsopmerksomheten, fokus (F), som også kan beskrives som persepsjonsobjektet. Den stiplede pilen representerer den perseptuelle relasjonen mellom betrakteren og fokuset.

Disse perseptuelle oppfatningene ser han som prototypiske manifesteringer av korresponderende konseptuelle oppfatninger i figuren til høyre. Korresponderende til betrakteren er oppfatteren (C) ("conceptualizer") eller konsepsjons-subjektet. Den maksimale rekkevidden (MS) ("maximal scope") omfatter det fulle innhold av en gitt konseptualisering, oppfatning, ikke bare sentrale oppfatninger som vi er spesielt oppmerksomme på, men også en rekke mer perifere oppfatninger som vi bare kan være dimt klar over. Sentrale oppfatninger konstituerer den umiddelbare rekkevidden (IS) ("immediate scope"), den konseptuelle analogien til sceneregionen. Det spesifikke oppmerksomhetsfokuset, konsepsjonsobjektet, kalles profilen (P). Den stiplede pilen representerer konstruksjonsforholdet, hvor oppfatteren foretar konseptualiseringen og strukturerer den på en spesiell måte. Verbalspråk anvender altså en stor del av visuelt basert semantikk. Jeg flytter nå fokus til bilder sett som kommunikative medier, og vet at de anvender også den visuelt baserte generelle mentale semantikken. Så har vi det fenomenet at bilder først og fremst fungerer ved å være avbildninger av visuelle elementer fra virkeligheten. På den ene siden tilslører visualiteten hvordan betydningsdannelser opptrer i bilder, fordi vi leser betydninger både i virkeligheten og i bilder visuelt. På den annen side er bildemediet begrenset i sitt mulighetsfelt til å formidle betydninger som er av annen sansekvallitet (auditivt, kinestetisk o.a.) og av abstrakt begrepskvallitet. Den innsikten kognitiv lingvistik gir, er å synliggjøre hvordan visuelle betydninger opptrer i tenkningen. Den utfordringen vi står overfor når vi skal formulere oss med bilder, er å finne måter å oversette innhold fra andre sansedomener til det visuelle domenet. Den kognitive lingvistikken kan hjelpe oss å forstå også hvordan vi turnerer den nevnte utfordringen. Det gjør vi med metaforer og andre kognitive mekanismer. Og vi gjør det ved å aktivere mentale mønstre som strukturerer betydninger.

Noen kognitive lingvister er spesielt konsentrert innen metafor-teori, som Lakoff. Lakoff opererer som lingvist, og har en viktig bok om kategorisering *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind* (1987). Andre viktige teorier presenteres av Eve Sweetser i *From etymology to pragmatics: Metaphorical and cultural aspects of semantic structure* (1990) og Adele Goldberg i *Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure* (1995). Teoretikere som legger grunnsteiner for de ovennevnte, er Charles Fillmore og Roman Jakobson.

Andre teoretikere med viktige beskrivelser av tanke og språk er Lev Vygotsky med *Thought and Language* (1967), Ragnar Rommetveit i *Språk, tanke og kommunikasjon: Ei innføring i språkpsykologi og psykolingvistik* (1992) og Olaf Øyslebø i bøker om kommunikasjon (1979, 1988, 1991).

Dessuten har jeg hatt stor nytte av ikke minst innføringsbøker i generell lingvistikk som Hanne Gram Simonsen, Rolf Theil Endresen<sup>61</sup> og Even Hovdhaugens (red.) *Språkvitenskap: En elementær innføring* (1988). Rolf Theil har dessuten vært en stor støtte som veileder.

Min posisjon til kognitiv lingvistikk er som mottager av kunnskap fra Talmy og Langacker, og derved gitt mulighet til å krysse grensen mellom lingvistikk og bildefag.

#### *Kognitiv metafor teori*

Den kognitive metafor teorien er utviklet av en gruppe forskere sentrert rundt George Lakoff og Mark Johnson. Teorien presenteres i kapittel 4, og jeg vil nå bare nevne essensen i teorien. Metafor er en kognitiv mekanisme som vi bruker kontinuerlig i vår tenkning og tale. Mekanismen gir seg utslag i at vi opererer med basale begreper som er fundert i våre kroppslige erfaringer og i våre erfaringer med å interagere med ting i den romlige virkeligheten. Et viktig poeng er skillet mellom metafor som mekanisme med flere grupper av metafortyper, og hvordan disse ulike typene instansieres i lingvistiske metaforiske uttrykk. Komplekse metaforer og enkeltmetaforer får ”navn” og markeres med kapiteler i minuskelhøyde (”store” bokstaver i ”små” bokstavers høyde). En slik metafor, navngitt som eksempelet LIVET ER EN REISE, er et konseptuelt fast mønster ifølge Lakoff og Johnson.

Teorien ble først presentert av Lakoff og Johnson i *Metaphors We Live By* (1980). Den ble underbygget og fremhevet som en teori med konsekvenser for filosofi i *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* (1999) av de to. I mellomtiden hadde de hver for seg undersøkt henholdsvis kategorisering (Lakoff 1987) og imaginasjon, forestillingsevnen, i *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Johnson 1987). Lingvisten Zoltan Kövecses er forfatter av en bok som brukes i undervisning om kognitiv metaforikk: *Metaphor: A Practical Introduction* (2002). Mark Turner som er professor i engelsk, mener at vi tenker med fortellinger og metaforer i *The Literary Mind* (1996). I denne boken fremmer han også teorien om blending, hvordan metafor opptrer i mentale rom. Det er en teori som har blitt studert også sammen med Gilles Fauconnier. Lakoff og Turner anvender metafor teorien på poesi i *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* (1989). Dette er de viktigste verkene<sup>62</sup> som ligger til grunn for min posisjon som interdisiplinær bruker av metafor teorien på tegning.

<sup>61</sup> Rolf Theil har de senere år sløyfet Endresen som etternavn.

<sup>62</sup> Andre teoretikere både innen Lakoff-sirkelen og utenfor, har også vært viktige. Tidlige arbeider som ga grunnleg til teorien, er slike som Reddy (1993) og Nagy (1974). Frederik Stjernfelt (1992) er den nordiske

### *Hjerneforskning*

Hva slags kunnskap vi kan ha om noe avhenger av de mulighetene og grensene som settes av vår fysiologi. Bildemakere er bl.a. avhengige av synet og synets fysiologiske betingelser, og ikke minst av det mentale inventar som er aktivt i betydningsproduksjonen under bildeproduksjon og resepsjon. Ved bilde- og språkprosessering foregår mentale prosesser på flere plan samtidig: i kroppens sanseapparat, i tankenes mentale bevisste og underbevisste baner og også i det fysiske nevralt hjernenettverket. Det er mulig å undersøke hva som skjer på hvert av disse tre nivåene. Kognitive lingvister befatter seg med det mentale nivået. Optikere befatter seg med det sansefysiologiske nivået, hjerneforskere befatter seg med de nevralt systemene. Sammenheng mellom syn og hjerne har man kartlagt et stykke på vei. At mentale prosesser er knyttet til områder i hjernen har man også fått innblikk i, selv om det store mysteriet fortsatt er hva tanke i seg selv er. Med teknologi og metoder for bildescanning av hjernen i aktivitet, har forskning de siste tiårene gjort store steg i forståelse av hvilke prosesser som foregår i hjernen under prosessering av verbalspråk og ved bildebetraktning. Jeg mener det er på tide å ta slik forskning inn der hvor den kan belyse et område som eksempelvis betydningsdannelser i tegning.

Et teorifundament til å forstå noe om hjerneprosesser under språk- og bildeprosessering finnes i Anders Gade: *Hjerneprosesser: Kognition og neurovidenskap* (1997) og V. S. Ramachandran og Sandra Blakeslee: *Phantoms in the Brain: Probing the Mysteries of the Human Mind* (1999).

Fysiologisk grunnlag for hvordan betydninger dannes i tegning vil jeg kort si noe om. Synet er den sansen tegning bruker for signaler om ting utenfor kroppen. Signalene går gjennom øyne, synsbaner og flere kretser og områder i hjernenes nettverk av celler, nevroner. Nevronene behandler spesielle informasjonen i ulike områder, og gir til sammen den oppfatningen personen danner seg om tingen. Hjernen har noen hoveddeler, hjernestamme (med signaler til og fra ryggmargen til kroppens øvrige deler om bevegelse o.a.), lillehjerne (som behandler kroppslig bevegelsesinformasjon) og storehjernen som inndeles i hjernebark (cortex) og noen mindre stasjoner. Et svært nettverk av nevroner danner forbindelser i cortex og gjennom disse stasjonene. Hver celle har mange utløpere som mottar signaler fra andre celler og et axon med forgreninger som gir signal til andre celler. Signalene er kjemiske og elektriske og ”fyres av” i synapser, møtepunktene mellom nevronene. Når et synsinntrykk dannes, leder synsbanene signaler til et område bak i cortex. Herfra går signaler inn i ulike kretser. En krets er involvert med

---

teoretikeren som gjennom artikler og intervjuer med både Lakoff og Turner i *Weekendavisen* først ledet meg til kildene.



kropp/bevegelse, en annen går gjennom det limbiske system inklusive amygdala hvor følelsedimensjonen styres og gjennom hippocampus som har en viktig rolle for hukommelse. Signaler følger så mange ulike forløp til flere områder i cortex, og vi sanser linjer med hjørner, farger, mønster og bevegelse. Ulike områder i cortex behandler særlige typer informasjon, og hjerneforskning har kartlagt disse områdene langt på vei og gitt dem navn eller nummer, som for eksempel V.4 hvor fargeinformasjon aktiveres. Tenkning foregår ved at nevroner fyrer av i mange forbindelser og baner i det nevralt nettverket. De banene som brukes mest blir sterke, og andre som brukes sjelden blir svake eller forsvinner. I språklig prosessering, hver gang et ord blir brukt, aktivert i minnet, skjer det med denne innprentingsmekanismen, hvor kobling mellom innhold og uttrykk oppstår. Kognitive mønstre kan på denne måten dannes med det nevralt nettverket, og slike mønstre aktiveres i bildeprosessering.

Kunnskap om det nevralt nettverket kan være klargjørende i spørsmål bildesemiotikken behandler, spørsmål om hvordan tegn i bilder dannes. Viten om hjerne har ikke minst blitt til gjennom studier av funksjonssvikt hos personer. Nå kan hjerneforskere også studere friske hjerner i aktivitet med bildescanningsmaskiner. Man vil der etter hvert kunne se når områder for språkbehandling aktiveres samtidig med at en person betrakter deler i en tegning. Et viktig moment som kommer frem med hjerneforskning er følelsenes del i kognisjon. Det er på det rene at forløp av informasjon som resulterer i oppfatninger av semantisk tankeinnhold på grunn av tur innom det limbiske system forlenes med en sterkere eller svakere følelseladning. Tenkning foregår med mange prosesser samtidig, og noen av disse er overordnet og skaper helhetsoppfattelser. Slike helhetsprosesser innbefatter også verdibedømmelser. Kjennskapen til hvordan slike helhetsoppfattelser og verdibedømmelser foregår, er fortsatt fylt med hemmeligheter, men man har kommet så langt at verdibedømmelser antas å foregå i pannelappene, og man har forstått at følelsesfaktoren aktivert i det limbiske systemet er grunnleggende. Følelser, som ikke trenger være mer enn en ubevisst fornemmelse av positiv eller negativ karakter, er tilsluttet semantisk innhold og verdibedømmelser. Verdibedømmelser ligger så til grunn for de handlinger vi gjør.

## 1.6 FORSKNINGSSTRATEGI OG METODE

Forskningsstrategien for å innvinne forståelse om forskningsgjenstandens komplekse tematikk, var å hoppe hare fra sten til sten, fra en disiplin til en annen som hadde en mer hensiktsmessig løsning på aktuelle spørsmål. Narratologi for eksempel, fokuserer på lengre litterære tekster, mens lingvistikk er tilpasset setninger, mindre hendelseskonstellasjoner med bedre modellfunksjon for bilder. Så er det narratologien som beskriver fortellingsteknikker for hendelser, karakterisering, synsvinkling og tid. Disse fire områdene gir innpass til det faglige spørsmålet om hvordan tegnere kan formulere viktige saker. Hele tiden stilte jeg spørsmål ut fra tegnematerialet og undersøkte teoriene for svar. Spørsmålene ble skutt inn i teoriene. Parallelt ble tegningene undersøkt med søkelyset satt på mulige løsninger for problemene med hendelser, tid osv. Koblinger kunne gjøres mellom teori og tegninger. En stadig vekselvirkning mellom problemfelter, teorier og grep som tegnerne hadde gjort var den måten erkjennelsen ble formet. Analyser kunne finne sted etter hvert som ulike teoretiske aspekter ble skilt ut. Og analysene av momenter i tegningene bidro i sin tur til utviklingen av ny bildefaglig teori.

Å finne begreper til forståelse av problemstillingene inngår i forskningsstrategien, og begrepsbehandling krever i denne avhandlingen ofte mentale gymnastiske prosedyrer. Jeg utvikler i liten grad begreper selv, men importerer dem fra hjelpedisiplinene. Begrepene jeg trenger er ofte polysemiske, mangetydige, og forklaringskrevende. Det gir noen ganger forbløffende møter med begreper som hører til og er sentrale i mitt eget bildefaglige univers. Begreper som profil, perspektivt punkt o.l. har blitt hentet til kognitiv lingvistikk hvor de har fått nye særlige betydninger. Slike møter bringer med seg to ting. Det ene er plunder med å ”ta begrepet hjem igjen”, beskrive det ”nyfremmede” og anvende det med denne nye forklaringsgehalten på tegning. Det andre er innsikt i den felles språk- og bildebaserte kognitivitet. Det gir innblik i at prosessering av verbalspråk er fullt av automatiserte og visuelle mentale forestillinger. Disse forestillingene angår kroppslig opplevde objekter og bevegelser i rom.

### 1.6.1 Analysemåte for tegningene

Tegningene er blitt undersøkt, sortert og analysert i flere omganger. En innledende langvarig undersøkelse var en overordnende sortering i kategorier. Disse kategoriene omfattet retoriske strategier, metafor-kategorier og kategorier innen det narrative. Hvilke kategorier skulle bildene sorteres inn i? Teoriene fra hjelpedisiplinene hadde gitt meg mange mulige merkelapper på grupper, men før jeg visste hvilke kategorier som var relevante i de sammenhenger som søktes forklart, var det vanskelig å koble

momenter i tegninger med momenter i teori. Jeg måtte bare lese tegningene og tentativt opprette kategorier i den innledende fasen. Tegningene ble lagt i bunker for kategorier. Kategoriene kom i løpet av prosessen frem som resultat av et stadig skifte i oppmerksomhet mellom spørsmål om innholdsmomenter i bildematerialet og den voksende forståelsen av teoretiske momenter i kretser av ulike systemer som syntes innviklet i hverandre.

Når en tegning ble sortert i den ene eller den annen bunke, var det fordi jeg valgte ut ett moment, ett aspekt den i mine øyne forvaltet. Det kan være et aspekt blant mange andre som den samme tegningen også kunne være en representant for, i formuleringøyemed. Det er viktig å understreke at de bildeanalysene jeg foretar, aldri er innstilt på å forklare hele innholdet i et bilde, eller gi noen utdypende forklaring på mange ting i bildet. Hver analyse er innstilt på å eksemplifisere ett, eller i noen tilfeller noen få, moment, det momentet som er tema for den enkelte analyse. Det er sjelden jeg bruker begrepet analyse av denne grunn, men derimot heller snakker om å trekke frem et moment, eller ekstrahere en betydning eller et betydningselement.<sup>63</sup>

### 1.6.2 Forskningsmetoden er interdisiplinaritet

Den fremgangsmåten jeg har brukt kan beskrives i et mer overordnet perspektiv, som en interdisiplinær prosedyre. Jeg vil kalle forskningsmetoden interdisiplinaritet, eller interdisiplinær diskusjon.

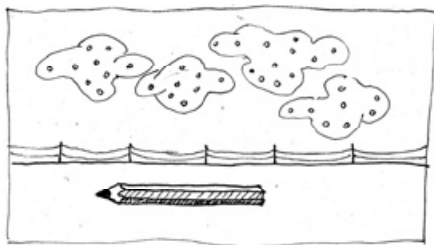
Min forskerposisjon er som tegnepedagog i en ny forskningsdisiplin. Visuelle kunstfag er en blant flere ”making disciplines”<sup>64</sup> hvor praktikere undersøker sitt profesjonsfag. Metaforbasert tegning er et område innen visuelle kunstfag, og problemstillingen har sitt utgangspunkt i en lakune i bildeundervisning, i det bildefaglige problemet: hvordan man som tegner kan formulere metaforiske budskap.

Kunnskap om å lage, skape eller produsere, særpreger ”making”-disipliner. Forskningsfeltet dannes i en syntese mellom to nivåer: metateorier og de utøvenes ”bags of tricks”. Disiplinens kunnskap struktureres og kumuleres når praktiske problemstillinger fra kunstfaglig profesjonserfaring settes på begrep. Min studie rommer to aspekter, et praktisk produktivt og et større teoribyggende aspekt. Begge aspektene bearbeides i rommet mellom et overordnet nivå av teorier og nivået for to tegners bags of tricks, formuleringsgrep. Med en liten vri på arkitekturprofessor Halina Dunin-Woyseths illustrasjon (i samtale) av de to nivåene, kan vi se teoriene som

<sup>63</sup> Jeg vil også bemerke at jeg forholder meg nøytral til den politiske dimensjonen av Graffs tegninger.

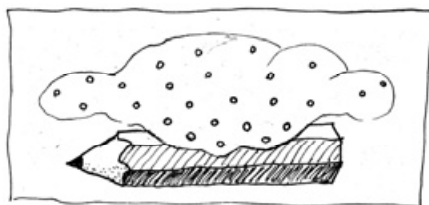
<sup>64</sup> Betegnelsen ”making disciplines” er etablert av Dunin-Woyseth og Michl (2001).

skyer med dråper i og tegneres grep som blyant. Mellom de to nivåene ligger interdisiplinaritetens gjerde.



5. Interdisiplinært utgangspunkt.

forhandle begrepene. Jeg kan også diskutere begrepene med teoretikere etter hvert. Det bygges en ny kunnskap hvor viten fra de to nivåene inngår i en ny syntese.



6. Interdisiplinært resultat.

Hvordan foregår utvekslingen mellom de to nivåene? Gjennom en stadig kryssing av grensen mellom dem, på kryss og tvers, frem og tilbake. Jeg bygger meg opp til å ta i bruk teoriernes tankemodeller og forklaringsmåter. Jeg går inn i deres begrepsverden, forsøker å

Denne nye syntesen kan så bringes tilbake til den arena hvor behovet for ny kunnskap oppsto. Kunnskap om hvordan tegnere kan formulere metaforisk tematikk kan bringes tilbake til kunst- eller bildefagprofesjonen. Kunnskap om et metaforbasert bildespråkssystem er

innvunnet i forskningsdisiplinen, og kan også bringes tilbake til kognitive metaforteoretikere.

Hva karakteriserer interdisiplinaritet som forskningsmetode? Julie Thompson Klein (1990) beskriver denne metoden i *Interdisciplinarity: History, Theory, & Practice*. Hun sier begrepet er vidt, og kommer ikke med en entydig definisjon.<sup>65</sup> Man må se på hva slags interaksjon mellom disipliner som forekommer i praksis. Her forekommer fire grunnleggende måter: 1) låning, 2) løsning av problemer, 3) økt konsistens i emner eller metoder og 4) fremveksten av en interdisiplin. Av disse fire kan låning best beskrive min interaksjon med andre disipliner. Jeg har oppnevnt noen hjelpedisipliner som jeg interagerer med fordi jeg trenger begreper og termer som finnes i hjelpedisiplinene. Fra disse låner jeg begreper, termer og forståelsesmåter. Min anvendelse av det lånte materialet, bør kvalitetssikres fra noen som forvalter det, ifølge Thompson Klein. Lånet må behandles med respekt,

<sup>65</sup> En OECD definisjon fra 1979-80 (Thompson Klein: 1990: 37) rangerte fra "simple communication of ideas to the mutual integration of organising *concepts, methodology, procedures, epistemology, terminology, data,* and organisation of research and education in a fairly large field."

gehalten i materialet må være forstått av den som låner. Kjennere i en hjelpedisiplin bør vurdere at låneren har forstått det som lånes. Så er det i neste fase for låneren å omsette begrepsmaterialet til sin egen disiplins behov. Jeg oppfatter det som en ekstragevinst hvis låneren kan betale tilbake lånet med ny kunnskap i retur som hjelpedisiplinen i neste omgang kan gjøre bruk av. Professor Rolf Theil har som kjenner i lingvistikk tatt vare på vanskelige lånte begreper.

Interdisiplinaritet skiller seg fra forskning som gjøres helt innen en (mono)disiplins tradisjon og fra intradisiplinaritet hvor forskere fra flere disipliner arbeider i mer symmetrisk relasjon. Interdisiplinaritet kan også være symmetrisk, men er assymmetrisk som metode i min versjon. Thompson Klein (1990: 96) avslutter sin gjennomgang med å si at interdisiplinaritet er et middel til å løse problemer og svare på spørsmål som ikke kan bli tilfredsstillende tatt fatt på ved å bruke enkle metoder eller tilnærminger.<sup>66</sup>

Det vanskelige i min interdisiplinære utøvelse, er å velge terminologi på begreper som forekommer i flere disipliner, men som har ulike betegnelser og kan ha ulike nyanser. Det kan være frustrerende å måtte velge en betegnelse som ekskluderer betegnelsen fra en annen disiplin. Det er som å gi retorikk og kognitiv lingvistikk forrang fremfor bildesemiotikk når jeg etter hvert velger å si metonymi og symbolisering fremfor henholdsvis indeks og tegndannelse. Begrepsvaliditeten står under trussel fra nyanser som forsvinner når begreper krysser over interdisiplinaritetens gjerdet.

### 1.6.3 Konstruktivistisk metodologi

Forskningsgjenstanden er et bildesPRÅKsystem. Når jeg i problemstillingene vil undersøke hva som konstituerer og strukturerer systemet, er det ikke med tro på det eksisterer som en enhet med egen autonom eksistens, til å hente frem fra under en sten. Et system vil være en konstruksjon som noen må opprette, fordi innholdet i det er av mentalt stoff. Innholdet dreier seg om betydninger i tegninger med metaforisk innhold. Visuelle betydninger er mentale fenomener som oppstår i møte med en betrakters kognitive assosiative prosesser og visuelle, grafiske strukturer i et bilde. I dette møtet konstruerer betrakteren betydninger. Disse betydningene er av mange slag, og de er presset sammen i pakker. Vi kan "se" dem som pakker, når vi begynner å bli oppmerksomme på kompleksiteten i betydningsinnholdet. Og vi kan som forskere ønske å forstå det komplekse bedre: Hva slags betydninger kan vi skille fra hverandre, og hvordan er prinsippene for interaksjonen mellom

<sup>66</sup> Thompson Klein hevder det er viktig å studere interdisiplinaritet som metode, beskrive hva forskeren gjør i prosessen og også hva som karakteriserer dem som krysser grenser for å finne ny kunnskap.

dem? Å forske på et system som kan beskrive et komplekst konglomerat av ulike typer av betydninger som inngår i metaforiske tegninger vil si å konstruere, opprette, et system.

Konstruktivisme kan den oppfatningen kalles, at hvert individ ser på verden og kategoriserer tingene i den på bakgrunn av sine kunnskaper. En generell konstruktivisme funderer min metodologi.<sup>67</sup> En epistemologi for den forskningen jeg gjør, involverer også de to generelle perspektivene hermeneutikk og fenomenologi. En hermeneutisk spiral ligger i en kontinuerlig bevegelse rundt forskningsgjenstanden. Fenomenologisk introspeksjon er den metoden jeg anvender under analyser av betydninger i bilder. Det er fordi betydninger som sagt er mentale fenomener. Talmy (2000, Volume 1 & 2: 4) sier:

The issue of methodology is raised by the fact that cognitive semantics centers its research on conceptual organization, hence, on content experienced in consciousness. That is, for cognitive semantics, the main object of study itself is qualitative mental phenomena as they exist in awareness. Cognitive semantics is thus a branch of phenomenology, specifically, the phenomenology of conceptual content and its structure in language. What methodology, then, can address such a research target? As matters stand, the only instrumentality that can access the phenomenological content and structure of consciousness is that of introspection.

Talmy påpeker videre at introspeksjon som hvilken som helst annen metode i en vitenskapelig bestrebelse, må utøves med strenghet. Den må f.eks inkludere prosedyrer for kontrollert behandling av det lingvistiske<sup>68</sup> materialet hvis betydninger blir vurdert. Videre må funnene som introspeksjon resulterer i, korreleres med funn fra andre metodologier. Slike andre metodologier innbefatter analyser av introspektive vurderinger fra andre, analyse av diskurs og corpora, tverrlingvistisk og diakronisk analyse, vurderingen av kontekst og av kulturell struktur, observasjons- og eksperiment-teknikker i psykolingvistikk, studier i nevropsykologi og de

<sup>67</sup> Konstruktivisme som vitenskapelig posisjon kan stå for et perspektiv i matematisk filosofi med utgangspunkt hos Kant ifølge Lübke (red.) (1996): *Filosofleksikon*. Ellers kan en radikal form for konstruktivisme skilles fra en generell, ved spørsmålet om en objektiv verden eksisterer. Sosial konstruktivisme er et eget begrep hvor forskere innen ulike grupperinger fokuserer på sosiale og psykologiske prosesser som frembringer konstruksjoner som foretaes når mennesker bruker symbolsystemer for å danne seg forståelse (Gulliksen 2006: 30). Det er ellers verdt å merke seg at hjernen arbeider konstruktivistisk, konstruerer oppfatninger fra mange informative deler. Det konstruktivistiske prinsippet er så sterkt, at hjernen også kan fylle inn informasjon skjematisk, der informasjon mangler. Ramachandran og Gregory (1991) viser i et eksperiment med en mann som har et ødelagt område i synet, at dette området likevel fylles med informasjon om farge, tekstur og bevegelse, slik at han synes å se hva han ikke kan se.

<sup>68</sup> Talmy (2000, Volume 1 & 2: 5) forholder seg til lingvistisk forskning. De kravene han stiller her vil også gjelde for forskning i bildebetydninger. Hele dette avsnittet er min oversettelse nesten ordrett fra Talmy.

instrumentelle undersøkelsene i nevrovitenskap. Angående denne siste metodologien, sier Talmy at den kanskje i det lange løp vil kunne forklare funnene fra introspeksjon. Men selv da vil introspeksjon fortsatt trenge for å sørge for at den nevrovitenskapelige beskrivelsen av hjernen virkelig får fatt i det som ellers er kjent for å være subjektivt present i sinnet. Følgelig vil introspeksjon fortsette å være den metoden som trengs for å undersøke bevissthetens subjektive innhold.

### 1.7 NY OG KOMMUNISERBAR KUNNSKAP

Gjennomgangen av forskningskontekst har vist lakuner i det minste tre steder. Den første finnes i et uløst forsøk på å finne et bildesPRÅKsystem. Den andre finnes som utilfredsstillende operasjonalisering av retoriske troper på bilder. Den tredje finnes i mangel på anvendelse av den kognitive metafor-teorien på bilder. Denne avhandlingen er et forsøk på å komme frem til ny og kommuniserbar kunnskap som kan bidra noe til det inventaret som savnes de tre stedene og i den sentrale bildefaglige mangelen på metaforiske formuleringsgrep for tegnere.

### 1.8 NOEN TEKNISKE AVKLARINGER

I teksten skiller begreper og termer der det er nødvendig, ved at begreper skrives i kursiv og termer i anførselstegn.

Kognitive metaforer skrives med kapiteler i samme høyde som minusklene, i tradisjonen fra Lakoff og Johnson.

Bilder og illustrasjoner får ill.-nummer, navn på bildemaker, tittel og eventuelt det sted jeg har tatt dem fra.<sup>69</sup> Mine tegninger merkes med initialer: B.I.

Bildeliste finnes bak i avhandlingen.

Fargeinformasjon er fjernet fra fargebilder p.g.a. økonomi.

Tegningene som brukes til eksempler er fra aviser og bøker. Bøkene er ikke skilt ut som egen bibliografi, men finnes i den generelle bibliografien bak i avhandlingen.

---

<sup>69</sup> Steinbergs tegninger er som tidligere sagt fra to bøker. Jeg skiller ikke ut i bildeteksten hvilken av de to den enkelte tegning står i. Flere av hans tegninger finnes også i andre bøker av ham. Den ene boken har ikke paginering for bildene i likhet med bøker med Graff-tegninger. Derfor angis tegninger derfra uten sidehenvisninger. Steinbergs bilder har heller ikke titler. Jeg setter egendefinerte titler. Kopier av bilder av kjente kunstnere (Magritte o.a.) som brukes i avhandlingen, finnes alle vegne og er tilfeldig tatt fra slik kilde. Disse kildene vil ikke bli referert.

## 1.9 AVHANDLINGENS OPPBYGGING

Avhandlingen har et innledende kapittel 1 med bestemmelse av forskningsgjenstanden og dens forskningskontekst. Der introduseres hjelpedisipliner i relasjon til den teorikonteksten forskningsgjenstanden trenger. Forskningsstrategi beskrives. Så følger de fire hovedkapitlene. I kapittel 2.1 trekkes begreper frem fra bildesemiotikk, i 2.2 presenteres retoriske grep. Disse retoriske grepene kan i kapittel 5.3 innlemmes i og konstituere et av fire kategorisystemer (det fjerde) som danner det metaforbaserte bildeSPRÅKsystemet, det ultimative teoretiske målet for studien. I kapittel 3 ekstraheres kategorier av bildeelementer som senere konstituerer det første av disse fire kategorisystemene. Dette kapitlet gir også et register av fortellingsteknikker som kan innlemmes i tegneres visuelle vokabular. I kapittel 4 behandles hovedredskapet til forståelsen av betydninger i metaforbasert tegning, den kognitive metafortheorien. Den settes i en epistemologisk kontekst og utredes med henblikk på metafortyper og mekanismer. Deler til et tredje kategorisystem ekstraheres, og også i dette kapitlet gis det et register av formuleringsmåter for tegnere, i dette tilfelle metaforiske og metonymiske eksempler. Kapittel 5 har tre deler. I 5.1 innringes bildespråk. I 5.2 beskrives et overordnet bildeSPRÅKsystem. Dette er basert på etablert kunnskap, men med noen nye perspektiver. I dette delkapitlet trekker jeg frem deler til kategorisystem nr. 2. Det overordnede systemet inneholder metaforbasert tegning som ett felt i sitt store rom. Et system for det særlige metaforbaserte systemet kan opprettes i 5.3. Her samles de gruppene av deler som er ekstrahert til nå, og disse kan konstituere fire kategorisystemer som gir orden til et metaforbasert bildeSPRÅKsystem. Kapittel 6 er avslutning med vurderende oppsummering og videre forskningsveier.



## 2 Anvendelse av to hjelpedisipliner – bildesemiotikk og retorikk

Problemstillingene med formuleringsmåter for tegnere og et bildesPRÅK-system for metaforbasert tegning, er innstilt på utredning av betydningsdannelser. Denne utredningen utføres med begreper fra hjelpedisipliner som innstilles til metaforbasert tegning. Bildesemiotikk er den første hjelpedisiplinen som yter nyttige begreper. Retorikk er en annen hvor vekten ligger på retoriske grep tegnere kan velge å bruke i sine metaforiske ytringer. Dette kapitlet består av to underkapitler: 2.1 Bildesemiotikk og 2.2 Retorikk.

### 2.1 BILDESEMIOTIKK

Bildesemiotikk er utviklet til å forklare fenomenet bilde, altså alle typer produserte bilder. Først beskriver jeg to begreper som er sentrale i avhandlingen. Bildesemiotikk er en forholdsvis ny tradisjon innen forskning på bilder. Jeg sier noe om denne tradisjonen relatert til den eldre kunsttradisjonen. Så følger en innføring til noen semiotiske grunnlagsbegreper, før jeg vender tilbake til førstnevnte to begreper og diskuterer en vanskelighet i praktisk anvendelse av dem.

#### 2.1.1 To sentrale begreper: piktoralt og plastisk sjikt

For å kunne separere og beskrive betydninger i bilder, kan man behandle dem i to sjikt.<sup>70</sup> Det ene sjiktet er avbildningens sjikt som kalles det piktorale<sup>71</sup> sjiktet. Her dannes betydninger som henviser til personer eller hendelser som kan oppfattes i den vanlige livsverden med stoler, mennesker osv. I dette sjiktet dannes det illusjoner av at vi på bildeflaten oppfatter noe som minner om ting og situasjoner som forekommer i den verdenen vi lever og handler i. Det andre sjiktet er det plastiske. Dette er oppbygd av elementære egenskaper som er reelle egenskaper på bildeflaten. Slike reelle egenskaper er f.eks. runde og kantede former som kan stå som uttrykk for abstrakte begreper som henholdsvis mykhet og hardhet. Todimensjonal form, farge og tekstur i et bildeelement vil tilhøre det plastiske sjiktet. Samtidig er det disse egenskapene som danner bildeelementer i det piktorale sjiktet. En gul rund form er uttrykket for betydningen, innholdet, sol i det piktorale sjiktet, og den gule runde formen har samtidig betydninger (som f.eks. varm og myk) i det plastiske sjiktet. Et bildeelement har altså (eller kan ha) både uttrykk og innhold i det piktorale og i det plastiske sjiktet. Det plastiske innholdet er ikke nødvendigvis identisk med (en abstraksjon av) det piktorale innholdet. Derfor må de plastiske betydningene bestemmes for seg, og senere relateres

<sup>70</sup> Sonesson (1989 og 1992) deler betydninger i bilder slik. Det gjør han på bakgrunn av Groupe µs og Flochs bruk av dikotomyen ikonisk og plastisk sjikt. Dette avsnittet er etter hans forklaring.

<sup>71</sup> Sonesson bruker betegnelsen piktoral, mens andre teoretikere bruker betegnelsen det ikoniske sjiktet.

til de piktorale.<sup>72</sup> Sonesson legger vekt på at et bildetegn har som primær semiotisk funksjon å være avbildning. Det er denne funksjonen som definerer bilde som sådan, som kategori, og skiller det fra andre slags tegn.

Sjikt-modellen er nyttig. Det piktorale sjiktet gir spilleplass til å beskrive en hoveddel av betydningene i metaforbasert tegning. Denne typen tegning er figurative bilder, hvor innholdet dreier seg om det som er avbildet. Betydninger i det plastiske sjiktet spiller en mindre, men dog relevant, rolle. Bildesemiotikk står her som et alternativ til den vanlige kunst-tradisjonens måte å anskue bilder.

### **2.1.2 Bildesemiotikk versus kunst-tradisjonen**

Bildesemiotikk og kunst-tradisjonen er to tradisjoner med forskjellig terminologi og ulike hensikter. Bildesemiotikk gjør bruk av særegen terminologi. Denne terminologien innbefatter begrepene piktoralt og plastisk sjikt. Når noen oppretter distinksjonen mellom to sjikt og kaller sjiktene piktoralt og plastisk, setter de nye navn på fenomener som konvensjonelt bildefaglig betegnes med begrepene figurativt versus formaleestetisk. Hva er forskjell mellom disse to tradisjonenes begrepspar, og hva er fordeler og ulemper med dem?

Først og fremst har det gamle bildefaglige begrepsparet en videre og mer omfattende betydning. I kunstvitenskap, estetisk filosofi og i praktisk bildekapning snakker man om figurative bilder kontra nonfigurative. Figurative bilder analyseres både på figurative betydninger og på sine formaleestetiske betydninger, ikke minst av kunstnere som trenger det til å resonnerer om virkninger i et bilde. Man forholder seg til figurative og formaleestetiske aspekter, uten å knytte det så markert til to sjikt som i bildesemiotik. Nettopp poengteringen av avgrensningen skaper etter mitt skjønn forskjellen mellom de to tradisjonenes valg av terminologi. Bildesemiotikere skal vitenskapeliggjøre betydninger og plassere deres tilstedeværelse, derfor må de separere for å kategorisere. Mens kunst-tradisjonen har flere hensikter å stille. Det skapende og ikke minst det evaluerende aspektet kommer sterkt inn. Det skapende stiller krav til viten om formale virkemidler, og det evaluerende aspektet trenger begreper for å skille mellom gode og dårlige bilder. Det er en normativ innstilling om kvalitet i bildekunst som har satt en standard for hva som er interessant. Estetikk har et stort innslag av smak. Smak gir seg utslag i hvilke retninger og sjangere som settes høyt og som får oppmerksomhet. Modernismen har hatt et sterkt grep på kunstskskjønneres preferanser i siste århundre.

---

<sup>72</sup> Sonesson (1992: 170).

Modernismen var innrettet på det formalestetiske. Det formalestetiske er systematisert gjennom lang tid, uten dog å få det på en tilsvarende samstemmig analytisk form som lingvistikk eller musikk. Jeg mener at det formalestetiske slik har hatt en forrang for det figurative kunstfaglig sett, mens figurative fortellende bilder lenge hadde en lav stjerne. Dertil kommer at figurative betydninger oppfattes lett og intuitivt, og av den grunn ikke påkaller vesentlig nysgjerrighet.

Ulempen med den kunst-estetiske tradisjonens begrepspar er etter min mening at det formalestetiske har blitt overprioritert i flere tiår. Fordelen med det semiotiske begrepsparet er at begge sjiktene kommer tydelig frem. De skal analyseres hver for seg før de sees sammen. Ulempen med den semiotiske terminologien er at den i praktisk anvendelse krever forklaring fordi den er lite kjent, mens den tilsvarende fordelen ved den kunst-estetiske terminologien er velkjente begreper. Hensikten med å opprette nye begreper er at disse kan forklare noe som tidligere har unndratt seg forklaring. Det mener jeg to-sjikt-terminologien legger til rette for.

Når ovennevnte er sagt, kan selve begrepene piktoralt/figurativt og plastisk/formal-estetisk dog langt på vei brukes synonymt. Man vil måtte vurdere valgene av dem også med henblikk på den konteksten de brukes innen, ikke minst med de signaler som gis ved forbindelsen av piktoralt/plastisk til semiotikk og figurativt/formalestetisk til den estetiske tradisjonen.

### 2.1.3 Innføring i bildesemiotiske grunnlagsbegreper og problematikk

Semiotikk som læren om tegn, eller læren om betydninger, har noen viktige begreper fra opphavsmennene som også er inventar i bildesemiotikken, og disse begrepene ligger i et teoretisk register som vil bli aktivert utover i avhandlingen.

En hensiktsmessig tydeliggjøring av språk som system gir Saussure når han skiller i lingvistikk mellom *langue* og *parole*, der *langue* er språk forstått som system, og *parole* er språk i bruk, manifestasjoner av systemet i ytringer. For mitt bruk, er et visuelt system det teoretiske målet. Veien til dette teoretiske målet går via manifeste tegnede ytringer.

Å forklare hva et tegn er, er viktig, og gjøres ulikt. Saussure bruker begrepsparet uttrykk og innhold<sup>73</sup> eller betegner ("signifiant") og betegnet ("signifié"). Bildesemiotikken anvender denne distinksjonen og kobler den til

<sup>73</sup> Louis Hjelmslev brakte inn begrepsparet *uttrykk/innhold* etter Saussures *betegner/betegnet*-par. Nöth (1990: 66).

to sjikt i bilder. Et tegn består altså av både uttrykk og innhold. Et bildeelement vil i det piktorale sjiktet ha et uttrykk og et innhold, og samtidig i det plastiske sjiktet også der kunne vurderes på uttrykk og innhold.

Når man vil si hva et tegn er, oppstår det fort språkfilosofiske knuter. Peirce har en annen og dypere tegnforståelse enn Saussure. Peirce<sup>74</sup> sier at et tegn henviser til noe annet (for den som leser tegnet). Det ”noe” som tegnet henviser til, kaller han tegnets objekt. Objekt i Peirce’s mening tilsvarer hva andre lingvister benevner referent. Referent er det man snakker om, det man i en frase, setning eller tekst henviser, refererer, til, det er oppfatningen om noe som ligger utenfor språket. Referent kan være oppfatningen om en konkret ting i virkeligheten, eller om et abstrakt fenomen.<sup>75</sup> Peirce opererer med en triadisk tegnforståelse i motsetning til Saussures dyadiske. Dyadisk betyr i dette tilfelle at Saussure tenker tegnet som et forhold mellom de to begrepene innhold og uttrykk, og ikke regner med noe som ligger utenfor språket/semiotikken. Peirce inkorporerer tre faktorer i tegnbegrepet i stedet for to, objekt, representamen og interpretant.<sup>76</sup>

Jeg oppfatter forskjellen mellom Saussures dyadiske og Peirce’s triadiske tegnbegrep som et spørsmål om avgrensning av semiotikken (og lingvistikken). Peirce innlemmer mer i semiotikk enn Saussure. Peirce tar med objekter og har som utgangspunkt for sin tegnteori ”the axiom that cognition, thought, and even man are semiotic in their essence.”<sup>77</sup> Peirce regner også med følelsesdimensjonen. Andre semiotikere etter de to

<sup>74</sup> Min viten om Peirce’ begreper og forståelsesmåter er annenhånds og fra ulike kilder (Dinesen 1994, Johansen og Larsen 1994 m.fl.).

<sup>75</sup> *Referent* er et begrep som kan forståes på minst to måter. I tradisjonell lingvistikk forståes det på en måte, og i kognitiv lingvistikk forståes det på en annen måte. Innen vanlig lingvistikk er referent en størrelse som brukes om et angieldende som ligger utenfor språket, i virkeligheten. Ordet ”stol” aktiverer begrepet *stol*. Et ord er et lydlig tegn for et mentalt begrep, og referent for dette begrepet er en materiell stol i virkeligheten, utenfor språket. En referent kan også være et abstrakt begrep, som f.eks. demokrati. Når derimot kognitive lingvister bruker begrepet referent, mener de den mentale oppfatningen av f.eks. stolen i virkeligheten. For dem ligger denne mentale oppfatningen innen språket. Jeg prøver å holde meg til denne versjonen av referent. Ikke alle lingvister vil anerkjenne begrepet referent. Saussure bruker ikke dette begrepet. Han er bare opptatt av språk som mentale størrelser. Han mener at det er gjennom språk tanker kan struktureres, uten språk er tanke ”en vag, ukartlagt tåke”. Nöth (1990: 61). Saussures innstilling ved hans definisjon av det betegnede som et mentalt begrep, kan kalles mentalisme. Nöth (1990: 99).

Saussure er opptatt av språkssystemet, ordenes arbitraritet og de forskjeller som skiller et ord fra et annet. Han er ikke filosof, og hans forståelse av betegnet-begrepet glir mellom minst fire forskjellige ting: begrep, referent, visuelt bilde og mening, ifølge Eivind Tjønneland (i kronikk i Morgenbladet 1.11.1993). Tjønneland sier at etterfølgende semiotikere som Roland Barthes og Julia Kristeva stadig har gitt nye varianter og versjoner av Saussures modell, og ”overbudt hverandre i sinnrike måter å ”tenke” forholdet mellom signifikant og signifikat på.” Peirce var derimot filosof, og har en tredelt oppdeling for sammenhengen mellom referent (som han kaller ”objekt”), interpretant (som er (mental) forståelse) og representamen (som bærer tegnet materielt). Disse tre faktorene danner tegnet, og har hver en indre og en ytre side. Tegnbegrepet hos Peirce er et dynamisk prosessrelatert begrep, og må forståes som semiosis, dynamisk prosess. Vi kommer nærmere inn på denne dynamikken senere. Objektbegrepet er for Peirce også en kompleks størrelse. For å forstå begrepet, opererer han med både det a) *umiddelbare* og det b) *dynamiske* objekt. Johansen og Larsen (1994: 296).

<sup>76</sup> Se forrige note.

<sup>77</sup> Nöth (1990: 41).

foregangsmennene<sup>78</sup> utvider læren med et pragmatisk rom hvor kommunikasjonsituasjon og sosiologiske, samfunnsmessige forståelser av tegnprosesser får oppmerksomhet. For min egen del finner jeg det vanskelig å definere meg bare inn under en dyadisk eller en triadisk tegnforståelse. Min forståelse trekker fordel av begge innstillinger, og kan skifte mellom dem etter behov. Jeg ser likhet til kognitiv semantikk som avgrenses til mentalt materiale i sammenheng med Saussure. Jeg må som tegner også forholde meg til materielle elementer som nøye observeres i f.eks. portrett-tegning. Representasjon av ting og personer som er utenfor det semiotiske systemet er et vesentlig moment for tegnere. Jeg trekker en linje til en markant erfaring arbeidet med denne studien har gitt, at bevissthet, oppmerksomhet og strukturering av et mentalt fenomen er uhyre dynamisk. Alt ettersom, kan en skifte mellom f.eks å strukturere en handling (syngende eller løpe) til en ”ting” (sang og løping). For meg vil det slik være mulig og nødvendig å skifte mellom den dyadiske og den triadiske innstillingen. Det innebærer at jeg noen ganger forholder meg til bare uttrykk/innhold for et bildeelement, og andre ganger også forholder meg til triadiske faktorer.

Tilbake til Peirce og hans tegnforståelse. Han bruker ofte en tredeling. Her skal bare nevnes ett av flere slike forhold. Han ser tre slags tegn, eller tre måter som kan danne relasjonen mellom innhold og uttrykk. De tre slagene tegn er: ikon, indeks og symbol. Ikon er et tegn hvis uttrykk og innhold på en eller annen måte har samme egenskaper, altså ligner på hverandre. Indeks er et tegn hvor det forekommer en forbindelse av nærhet, eller en slags delhelhet-relasjon. Symbol er et tegn som er oppstått som en konvensjon. I Europa kan betegnelsen skiftes ut med konvensjonelt tegn, for å unngå sammenblanding med det ikke minst kunsthistoriske hvedvundne begrepet symbol.<sup>79</sup> Et tegn kan være i alle disse kategoriene, men vil oftest være dominert som et av slagene. Innen bildesemiotikk kan et bildetegn og dets betydning også bestemmes ut fra disse kategoriene. Mitt eksempel er en tegnet stol som er ikonisk ved sin likhet med referenten, (min oppfatning om) en stol i virkeligheten. Den tegnede stolen kan referere indeksikalt til bl.a. sittfunksjon eller et miljø den forbindes med. Ordet ”stol” derimot, vil man klassifisere som et konvensjonelt, arbitrært (tilfeldig) tegn. Den tegnede stolen vil ha sterkere eller svakere grad av konvensjonalitet ut fra valg av

<sup>78</sup> Semiotikk har en historie også lenge før Saussure og Peirce, med teoretikere som jeg ikke går inn på. Ad. ”pragmatisk rom”, var dette rommet allerede åpnet av Peirce, som kalte sin lære pragmatisme, eller pragmatisme.

<sup>79</sup> I tradisjonen fra Saussure tenderer det franske *symbole* mot den motsatte betydning av konvensjonelt tegn, ved å bli forstått som motivert tegn. Tegn har også ulik betydning i de to tradisjonene. Peirce-tradisjonen forholder seg til begrepet *sign* som noe som står for noe annet for noen. Mens *signe* i Saussureansk betydning kan veksle mellom bli brukt som a): et synonym til signifiant (betegner), som b): en referent for den konvensjonelle tilknytningen av en perseptuell form til et begrep og c): likt med Peirce’ anvendelse. Paul Boissac, i Boissac (1998a: 569). Sonesson (1992: 30) anbefaler å bytte ”symbol” med ”konvensjonelt tegn”.

gjengivelsesmåte. En stol sett rett ovenfra, uten at bena vises, vil eksempelvis være lite konvensjonell som tegn.

Forbindelsen mellom tegn i et bilde og hva dette henviser til i virkeligheten, er komplisert. Når vi lager et bilde med hensikten å formulere noe om verden utenfor bildet, inntreer kompleksitet i betydningsdannelser. Denne verden er en oppfattet verden, og alt deri er en sammenheng. Sonesson sier:<sup>80</sup>

Alt gränsar till något annat, leder över i något annat, är en del av någon annan helhet eller är den helhet som innefattar andra som delar. Bilden kan bara fragmentarisk återge dessa varseblivningssamband. Den är själv som föremål betraktat ett fragment ur ett större varseblivet sammanhang. Vad som förbinder bilden med varseblivningsvärlden, är alltså inte bara att den stundtals liknar föremål utanför bilden: det är också de mångfaldige länkar som bilden har kvar och själv skapar till sådant som kan sees samtidigt med bilden, det som tidigare kunde sees i samband med bilden eller det avbildade, eller det som i framtiden kan komma at varseblivas tilsamman med denna.

Tegnere lager betydninger i bilder ved å stille frem bildeelementer som fungerer som indekser. En indeksikalitet kan man kalle en betydning som oppstår fra forbindelsen mellom to foreteelser. Slike betydninger hviler på våre forventninger om kontinuitet i våre oppfattelser, og vår derav følgende tendens til å komplettere det som utelates i et gitt oppfattelsesøyeblikk. To typer indeksikalitet er aktuelle i visuell betydningsdannelse. Den ene kalles faktoralitet, den andre kontiguitet.

Varseblivningen innefattar alltid en opplevelse av sammanhang. Att se trädet är att uppfatta kvisten som del av grenen och grenen som del av stammen. Det är också att varsebli trädets relativa närhet till huset. Varseblivningssambandet är här helt närvarande för oss: det är grenen som är en del av helheten trädet eller helheten trädet som har grenarna som delar (*del/helhetsrelationer eller faktoralitet*); eller det finns en närhet (*kontiguitet*) mellan trädet och huset.<sup>81</sup>

Det er altså med erfaringer fra hverdagslivet som vi fører med oss til bildelesning, at indeksikale betydninger oppstår også her. Et begrep fra Peirce: *abduksjon*, forklarer den mentale måte som deler av bildelesning skjer på.<sup>82</sup> I motsetning til deduksjon hvor en slutning om et enkelt tilfelle

<sup>80</sup> Sonesson (1992: 171). De følgende avsnittene er gjengitt fra hans beskrivelser om indeksikalitet.

<sup>81</sup> Sonesson (1992: 171).

<sup>82</sup> Sonesson (1992: 172).

skjer på grunnlag av en allmenn "lov", og induksjon hvor en allmenn lov utledes fra enkelttilfeller, utleder vi med abduksjon et tilfelle fra et annet på grunnlag av sannsynlige, men ikke helt sikre forbindelser. Når et bildelement opptrer som indeks, og den abduktive kognitive strategien aktiveres, foregår det som oftest ikke som et bevisst resonnement. Ofte vil der også være en diffus omtrentlighet i hva som skal bestemmes som betegnet ved det betegnende sansbare bildeelementet.

Med abduktiv kontiguitet legger vi inn tidsprosess i et bilde som avbilder handling. Ser vi et bilde av en mann som holder en øks løftet over hodet,<sup>83</sup> trekker vi den slutning at han rett før har løftet den fra jorden. Hendelsen løftet øks har vi fra før erfaring med at den har befunnet seg nært til hendelsen å løfte øksen (retensjon). Likeså har vi grunn til å forvente at øksen vil føres ned til det vedtreet som ligger nede, i neste øyeblikk (protensjon). Slik jeg forstår det, oppfatter vi altså temporal suksessjon med hendelser i forkant som *retensjon*, og hendelser i etterkant av avbildet handlingsfase som *protensjon*. Eksempler på dette kommer i kapittel 3.7.

Et tegn kan sies å ha følgende opptredelsesmåte: Det består av to sammenføyde elementer, hvorav det ene oppleves som direkte nærværende for bevisstheten uten å være dets tema, mens det andre elementet, som bare oppfattes som indirekte nærværende, er tematisert, dvs er det som som interessen er innstilt på.<sup>84</sup> Med andre ord: Et tegn er noe som er direkte gitt men ikke tematisert, og peker mot noe som er tematisert, men bare indirekte gitt.<sup>85</sup> Vi må altså forholde oss til noe direkte gitt, det er en oppfattet sansbar struktur. Det er i tegning en visuell grafisk struktur, i verbalspråk en auditiv eller en visuell grafisk struktur. Denne strukturen vil med mine ord<sup>86</sup> være en slags automatisert døråpner inn til det mentale innholdet som er tematisert, som vi vil ha en oppfatning om. Det sansede oppretter en tilknytning til det oppfattede. Oppmerksomheten festes til oppfattelsen, og tegndannelse er foretatt i den oppfattende personens sinn.

Tilbake til Sonesson: Bildebetydninger kan også være intersemiotiske. Bildesemiotikk som disiplin er beskjeftiget med å forstå betydninger i bilder som et særlig medium. Det bildespesifikke er kjernen. Imidlertid oppstår betydninger i bilder i høy grad transportert inn dit via andre semiotiske systemer. Slike systemer er samfunnsviden, kroppslige atferdskoder som

<sup>83</sup> Sonesson (1992: 172). Dikotomien retensjon/protensjon som Sonesson anvender i bildesemiotikk, brukes også i andre fagfelt, eksempelvis innen kognitiv vitenskap som i Mandler (2004: 288).

<sup>84</sup> Dette er en definisjon egentlig fra Husserl, ifølge Sonesson (1992: 80). Min oversettelse fra svensk.

<sup>85</sup> Sonesson (1992: 157).

<sup>86</sup> Min tolkning av den semiotiske tegndefinisjonen fargelegges av den kognitive lingvistikens beskrivelse av den såkalte symboliserte sammenknytning mellom nesten tilsvarende to typer elementer som danner symbolske strukturer. Symbolske strukturer vil være i nærheten av synonyme med tegn.

gestikk og mimikk, viten vi har om klær og artefakter og annet som kan regnes som semiotikker for seg.<sup>87</sup> Bildebetydninger fra disse områdene sees som intersemiotiske betydninger og i utkanten av bildesemiotikkforskningens område. For mitt vedkommende gjør jeg lite ut av denne avgrensningen i avhandlingen.

Et av de presenterte bildesemiotiske begrepene ønsker jeg å skifte ut med et begrep fra retorikk. Det er begrepet indeks som ivaretar indirekte betydninger. Indirekte betydninger utgjør en stor del i det bildesPRÅKsystemet denne avhandlingen sikter på å beskrive. Kognitiv lingvistikk åpenbarer at verbalt språk i høy grad er virksomt ved indirekte betydninger som føres gjennom med metafor og metonymi. Kognitive lingvister trekker frem metafor, metonymi og også reifikasjon som kognitive mekanismer som er i funksjon kontinuerlig under språklig prosessuering. Her vil jeg peke på den korrespondansen jeg ser mellom indeks og metonymi, og velger begrepet metonymi fremfor indeks. Metonymi er en betegnelse fra retorikk, og virker ved å fremstille en enhet, en ting som i sin tur gir mental tilgang til en annen enhet. Tilgangen til den indirekte mentale enheten skjer p.g.a. nærhet, kontiguitet, mellom de to enhetene, eller ved faktoralitet (for å benytte Sonessons begreper om indeksikalitet). Retorikken skiller mellom metonymi og synekdoke, hvor synekdoke er kategori for relasjoner som angår del for helhet eller helhet for del. Men der er også tradisjon for å innlemme synekdoke innen metonymi, hvilket jeg gjør. Hvorvidt vi kan betegne indekser og metonymiske bildeelementer synonymt, tar jeg ikke stilling til, men vil si at metonymiske bildeelementer virker indeksikalt. Jeg velger altså å bruke retorikkens begrep metonymi fremfor bildesemiotikkens begrep indeks i avhandlingen.

#### **2.1.4 Det piktorale og det plastiske sjiktet rommer en svakhet i avgrensningen mellom dem.**

Definisjonen av de to sjiktene skjuler etter mitt skjønn en vanskelighet når betydninger skal bestemmes. Det piktorale sjiktet defineres til avbildningens sjikt, og det plastiske til sjiktet for reelle egenskaper i bildeflaten. Det piktorale omfatter med andre ord bildeelementer med representasjon, i motsetning til det plastiske hvor bildeelementene da etter definisjonen ikke har representasjon, men bare presentasjon av egenskaper. Dette er et problem som jeg behandler i kapittel 5.2, men også vil påpeke her.

Jeg møter problemet gjennom en modell som Groupe  $\mu$  introduserer. Denne modellen får en ganske stor rolle i mitt forsøk på å innringe retoriske grep. Med den autoriteten jeg har tillagt Sonesson, søker jeg å imøtekomme kravet

---

<sup>87</sup>Ifølge Sonesson (1992: 290).



han stiller om kriterier for å identifisere troper, og dertil også kunne beskrive en teori for deres visuelle fremtreden.<sup>88</sup> Jeg oppfatter at Sonesson (1992) mener Groupe  $\mu$  imøtekommer kravet, og velger derfor en innfallsvinkel gjennom den nevnte modellen som presenteres i kap. 2.2.

Groupe  $\mu$ <sup>89</sup> arbeider innen semiotikk med en modell for bilderetorikk, med ett mål å klassifisere retoriske figurer etter noen få kriterier. De vil ikke bruke benevnelser fra retorikken, som metafor og metonymi, men lager en stram taksonomi for de former som indirekte, overførte, betydninger kan realiseres i visuelt. Modellen gir et forklaringsgrunnlag for å kunne identifisere retoriske figurer i bilder, basert på det visuelle særart. Her vil jeg bare si noe om det problemet jeg har nevnt.

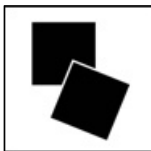
De to sjiktene i bilder er sentrale med henblikk på hva slags betydninger som finnes. Tidligere har det plastiske sjiktet ofte vært anskuet som underordnet det piktorale av semiotikere. Det har vært betraktet som konstituerende for uttrykket, som betegner for det piktorale innholdet. Da har det piktorale blitt ansett som det betegnede. Men man bør som Groupe  $\mu$ ,<sup>90</sup> ta avstand fra et slikt syn, og forholde seg til klasser av autonome tegn. Det piktorale og det plastiske er avhengige av hverandre. Det plastiske, i den grad det fenomenologisk er betegner for det piktorale tegnet, tillater identifisering av det piktorale. Så tillater det piktorale når det først er identifisert, i sin tur det plastiske å tilføre et annerledes innhold på det piktorale.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> Troper og figurer er betegnelser som til dels kan brukes om hverandre i retorikk. Sonesson skiller mellom dem, og forholder seg til de to begrepene som to ulike grupper, men jeg velger som jeg senere forklarer for enkelthets skyld *troper*.

<sup>89</sup> Gruppen arbeider ved Centre d'études poétiques, université de Liège. Gruppen har vært en enhet siden før syttitallet, med variasjon av medlemmer. 1992 var medlemmene Francis Edeline, Jean-Marie Klinckenberg og Philippe Minguet. Deres arbeid er interdisiplinært med estetikk, lingvistisk eller visuell kommunikasjonsteori og semiotikk. Deres mål var i første rekke å beskrive en generell retorikk for alle språk, og deretter det særpregede visuelle språket. De anser altså også bilder som et språk, og gjør etter eget sigende et første tentativt forsøk på å beskrive den generelle grammatikken for dette språket i *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. (1992).

<sup>90</sup> Groupe  $\mu$  (1992: 118). Groupe  $\mu$  er tydelige på at elementene i det plastiske sjiktet konstituerer elementene i det piktorale sjiktet, men poengterer at de også har den andre funksjonen å bære egne betydninger.

<sup>91</sup> Groupe  $\mu$  (1992: 361).

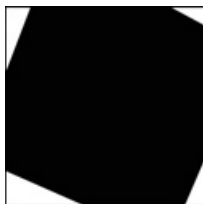


7. To kvadrater.

Der er etter mitt syn en svakhet i redegjørelsen for de to sjiktene hos Groupe  $\mu$ . Denne svakheten kommer frem når man går inn i grensegangene mellom sjiktene, og illusjonen av dybde og tredimensjonalitet skal finne sin plass relatert til sjikt. Groupe  $\mu$  henviser dybde til det piktorale sjiktet, så vidt jeg kan se.<sup>92</sup> Jeg mener man også må ta hensyn til dybde i det plastiske sjiktet. Hvis man skal ta konsekvensen av definisjonen for det plastiske sjiktet, hvor bare reelle egenskaper som finnes på bildeflaten teller, kommer man til et problem når to svarte kvadrater i bildet møtes i delvis overlapping. Uten å anerkjenne dybdedimensjonen vil man måtte forholde seg til en åttekantet form. Det er ved opplevelsen av at det ene kvadratet ligger bakenfor det andre kvadratet at betydningen dannes. De to kvadratene har reelle egenskaper, hver har sin form med dimensjon, posisjon og orientering og hver har svart farge. Alle disse trekkene kan eventuelt analyseres på innhold, hvis det synes relevant. Men det viktigste innholdet i denne plastiske konstellasjonen kan bare komme analytisk til syne dersom man også regner med dybde-dimensjonen. En usikkerhet kan spores hos Sonesson, hvor han i en setning uttaler: "Om djupillusjonen skall betraktes som något plastisk, ..."<sup>93</sup> Ved bruken av "om", dvs. dersom, tolker jeg Sonesson til å være usikker på hvilket sjikt dybdeillusjon skal henføres til.



8. Innstengt person.



9. Innstengt kvadrat. I Wilde og Wilde (1999).

To bilder kan illustrere dybdeillusjonens sjikttilhørighet. I det første ser vi en person som kan tolkes til å ville presse seg ut av en kasse (eller ut av bilde-rammen). Det er en piktoral figurasjon (når vi leser kasse). Figuren realiseres kun todimensjonalt i flaten. I det andre bildet ser vi reelt en åttekantet svart form innskrevet i et kvadrat, med fire små hvite former. Der er flere mulige kon/persepsjoner,<sup>94</sup> men den

<sup>92</sup> Groupe  $\mu$  (1992: 267): "Dans certaines zones règne l'illusion de la profondeur (les zones iconiques), dans d'autres s'affirme la planéité du support: rhétorique donc, puis-cu'un même énoncé fait coexister la bidimensionalité et la tridimensionalité." Dybde snakker de lite om, og jeg finner det påfallende at de forholder seg til todimensjonale geometriske grunnformer, uten å si noe om deres romlige voluminære former.

<sup>93</sup> Sonesson (1992: 254).

<sup>94</sup> Visuell persepsjon er et etablert begrep som henviser til hvordan vi oppfatter visuelle strukturer. Med innsikt fra nyere kognitiv forskning, blir vi bevisst mengden av mentale operasjoner som foregår for det meste automatisert og ubevisst, når språk prosesseres og også når bildelesning prosesseres. Da vil man finne grunn til å bruke begrepet konsepsjon, eller konseptualisering, for det vi oppfatter når vi ser konstellasjoner av visuelle strukturer. Men det er et språkfilosofisk problem å sette grensen for hva som skal kalles persepsjon og hva som skal kalles konsepsjon, på grunn av hjernens tolkningsaktivitet som skjer i mange samtidige prosesser, og persepsjon er betinget av slike tolkninger. Av den grunn foreslår Leonard Talmy (2000, Volume 1: 139-42) betegnelsen "ception" for både per- og kon-sepsjon. Visuelle teoretikere (Arnheim o.a.) anvender begrepet *persept* for en oppfattet visuell struktur. Det vil kunne være mulig å la den avlesningen som ligger nærmest det sansede, forbeholdes den reelle grafiske strukturen og benevnes persepsjon, og den oppfattede strukturen

kanskje mest umiddelbare er å oppfatte den svarte formen som et kvadrat som står litt på skrå, parallelt med bildeplanet, men i et tilsvarende plan bak rammen. Det er en plastisk konstellasjon, hvor vi kan fornemme at den svarte formen prøver å presse seg gjennom rammen. Her foregår presset i den tredimensjonale romligheten som er aktivert ved overlapping. Vi har konseptualisert en pressing, ikke minst fordi figuren står i en dynamisk skrå posisjon. Disse to bildene har begge et innhold som kan leses som innestengt, med dynamiske krefter som presser utover. Bildene er forskjellige på to parametre: piktoral/plastisk og dybdeengasjert/ikke dybde-enngasjert. Det piktorale bildet engasjerer ikke dybde i realiseringen av betegner, men det plastiske bildet gjør det. Konklusjonen må bli at dybde ikke kan henvises bare til det piktorale sjiktet. Dybde er en faktor som også fungerer i det plastiske sjiktet.

Med dybde følger romlig representasjon. Bilders organiseringsmåte er romlig. Elementene får sin posisjon på den todimensjonale flaten. Så lenge bare bildeplanets todimensjonale egenskaper er på tale, og representerende piktorale elementer holdes utenfor, står vi overfor reelle egenskaper i det plastiske sjiktet. Disse egenskapene representerer ikke, de presenterer, er sine egenskaper. De reelle egenskapene i det plastiske sjiktet opptrer altså ikke ved representasjon, men ved presentasjon. Men når tredimensjonalitet spiller inn som en faktor, må vi forholde oss til romlig representasjon. Romlig representasjon oppstår som vi har sett ved overlapping, og bl.a. også når vi oppfatter en ellipse som en sirkel ved deklinasjon, formforandring.

Romlig representasjon tilhører absolutt det piktorale sjiktet. Dette sjiktet har representasjon som værensmåte. Men det er med beklagelse vi må innse at romlig representasjon også gjør seg gjeldende i det plastiske sjiktet. Beklagelsen kommer fordi det oppstår et dilemma: Det plastiske sjiktet blir verre å avgrense. Romlig representasjon er ved sin tredimensjonalitet ikke en reell egenskap, og faller derved utenfor det plastiske sjiktet. Når vi arbeider analytisk med enkle ikke-forestillende former, vil svært mange av de betydningene vi er interessert i å avdekke, være basert i nettopp overlapping

---

benevnes konsepsjon, konseptualisering. Da vil altså den åttekantede svarte figuren kunne beskrives som persepsjon, og den samme figuren oppfattet som utfallende, overlappet kvadrat, benevnes konsepsjon. Det er imidlertid ikke med denne distinksjonen korrekt bruk av begrepet persepsjon, men det vil kunne være en konvensjon som identifiserer det geometriske, matematiske synsbildet fra det oppfattede. Denne forskjellen har vi spesielt bruk for raskt å etablere når vi snakker om enkle plastiske formkonstellasjoner. Da vil vi kunne vite umiddelbart hvorvidt det todimensjonale uttrykket er tema, eller om dybdedimensjonen er engasjert. En annen måte å skille de to forestillingene, vil være å si matematisk figur (åttekant) versus optisk figur (overlappet kvadrat). Men den grafiske strukturen åttekant er jo også en konseptualisering vi gjør når vi innstiller oppmerksomheten på uttrykket. For å holde åttekantet form tematisert, bør vi angi hvorvidt vi mener det grafiske uttrykket eller innholdet i oppfatningen av den flate formen som et av flere mulige persepter.

og andre lignende grafiske prinsipper som engasjerer dybde. Vi har faktisk et problem i anvendelsen av det plastiske sjiktet som en arbeidsmodell.

### 2.1.5 Sammenfatning av bilde-semiotikk

Bildegemiotikk gir begreper til å fange bildebetydninger med. Det begrepsparet som gir mest utslag i dette kapitlet og i avhandlingen som helhet, er piktoralt og plastisk sjikt. De to sjiktene oppretter forskjell mellom to hovedgrupper av bildebetydninger: figurative (piktorale) og formalestetiske (plastiske) betydninger. Metaforbasert tegning har sitt hovedsete i det piktorale sjiktet, men trenger også det plastiske. Jeg har pekt på en svakhet i det plastiske sjiktet som begrep, dybdeproblemet som vil diskuteres i kapittel 5.2 om et overordnet bildespråkssystem.

## 2.2 RETORIKK

I dette delkapitlet trekkes det frem en rekke retoriske grep med eksempler på hvordan de forekommer i tegning som visuell topologisk retorikk. Dette er viktig fordi at for å kunne formulere innhold av abstrakt karakter, må en tegner operere med overførte betydninger og trenger strategier til det. Retorikk som læren om talekunst, har i elocutio-fasen diverse grep med overføringsverdi til tegning. Jeg velger å bruke tradisjonelle begreper fra retorikken, og prøver først å kombinere disse med et system for klassifisering av bilder utviklet av Groupe  $\mu$  i 1980-årene. Men retorikkens topologi og den belgiske gruppens bildeklassifisering må settes inn i en ny forståelsesramme, den rammen som den kognitive metafor-teorien setter. Den kognitive teorien gir en ny forståelse av metafor, og med metafor som det viktigste medlemmet i retorikkens topologi, vil den gamle disiplinen etter mitt syn måtte innlemme den nye kognitive viten.

Delkapitlet er bygget opp på følgende måte. Det gis en kort introduksjon til, og begrunnelse for, topologi. Groupe  $\mu$ s modell beskrives før det kommer en kort innføring i den kognitive metafor-teorien. Begge disse forståelsesmodi presenteres med diverse bildeeksempler og sammenstillingen av dem diskuteres. Til slutt settes det opp en oversikt over troper og retoriske grep som tegnere bruker. Deler av det som følger i dette kapitlet, fremkommer som resultater av arbeidet med hele avhandlingen. Jeg gjør som i en økonomisk reiseregning, redegjør for saken utover gjennom de forskjellige postene, og flytter så frem noe som er oppsummert til en tidlig side. Her forskutteres f.eks. plastiske metaforer. Beskrivelsen av disse er funn gjort i senere kapitler.

### 2.2.1 Troper

Jeg har tidligere snakket om å bruke tropologi, troper, for å forstå indirekte innhold i tegninger, uten å forklare hva retoriske troper og figurer er. Metafor tilhører dette feltet. *Troper* og *figurer* er måter å si ting på som bryter med vanlig uttrykksmåte. Det er grep som gjøres for å overføre betydninger fra et direkte til et mer indirekte språk. Der råder en viss flytende grense mellom de to begrepene. Hele feltet kalles ofte for figurlære. Figur kan sies å være det overordnede begrepet.<sup>95</sup> Men på den annen side er trope som betyr en ”vending” eller en ”vridning”, det felles prinsippet som ligger til grunn. Et tradisjonelt skille mellom troper og figurer dannes ved at troper er ”figurlige” enkeltord,<sup>96</sup> mens figurene gjelder flere ord eller større sammenhenger. For å unngå sammenblanding med figurbegrepet fra bildefag, velger jeg i bildefaglig sammenheng bort begrepet retoriske figurer, og kaller hele feltet for retoriske troper. Jeg vil der det er helt nødvendig å snakke om retoriske figurer, bruke figurlig formulering som motsetning til figurative bilder.

Aristoteles beskriver noen av disse retoriske grepene. Det er først og fremst metafor (gresk *metaphorá*: ”overføring”, av *meta-phérein*: ”over-føre”). Metaforbegrepet hos Aristoteles er bredere enn vi bruker det i dag. Roman Jakobson ikke minst, har skilt ut *metonymi* fra det brede metaforbegrepet. Aristoteles holder også lignelse for å være en form for metafor, men ikke så kraftfull. Den beste av fire metafortyper i følge Aristoteles, er den som bygger på analogi, normaltypen av metafor for oss. ”Ved anvendelsen av analogi forstår jeg, at det andet forholder sig til det første, som det fjerde til det tredje. Så kan man i stedet for det andet sige det fjerde eller i stedet for det fjerde det andet.” Slik forklarer han i *Poetikken*,<sup>97</sup> og gir eksempel: ”... alderdommen forholder sig til livet, som aften til dag. Her kan man nu kalde aftenen dagens alderdom og alderdommen livets aften eller som *Empledokles* siger: livets solnedgang.” Både analogimetafor og lignelse er bygget opp over to momenter, ved likhet mellom momentene. Vi kan skille mellom dem ved å se om der finnes et ”som” eller annet sammenligningsord i frasen. Aristoteles fremhever metafor som et virkemiddel til å gi oss hurtig viten, og sier:

... desuden er det afgørende, at metaforen så at sige stiller os tingen for øjne. Tilhørerne skal nemlig se tingene som noget der foregår nu snarere end som noget, der ventes at ske. Derfor er det disse tre ting, vi bør satse på: metaforer, antiteser og udtrykkets livaktighed.<sup>98</sup>

<sup>95</sup> Andersen (1995: 67) gir denne forklaringen på de to begrepene.

<sup>96</sup> Andersen (1995: 67). En litt annen forklaring gir Øyslebø (1978: 84). Han sier klassisk retorikk skilte mellom trope som et verbalt bilde, og figur som nærmest ordarrangement.

<sup>97</sup> Aristoteles: *Poetik* (1992: 49).

<sup>98</sup> Aristoteles (1996: 223).

*Troper kan omsettes til tegning*

Teoretikere har i ulike tider utarbeidet og systematisert lister over troper og figurtyper, til både begeistring og vånnde over overdreven teoretisering. Jeg finner det berettiget å bruke noen av disse formuleringsgrepene på det jeg kaller metaforbasert tegning. Slike grep har fått etablerte navn, og kan etter min mening brukes til å skille ut noen særlige typer av betydninger i bilder. Men først må bildemediet stilles frem som mulig åsted for anvendelse av troper og figurer.

Min antagelse er at mentale operasjoner vi gjør ved bruk av verbalspråk, også vil brukes i prosessering av bildelesing. Når vi ser en tegning av en politiker vi gjenkjenner ansiktet på, med en løvekropp, vil vi lese denne metaforisk. Vi vil kunne oversette det vi ser til: "Han er en løve." Vår stereotypiske forståelse av løve som et fryktløst, sterkt dyr, overføres på politikeren. Fryktløs styrke er altså den egenskapen som sees som likhet mellom de to leddene i uttrykket. Politikeren er saksleddet, det leddet som forklares med det såkalte bildeleddet, løven. Noe i bildeleddet, fryktløs styrke, overføres til saksleddet, politikeren. Tegneren "påstår" i sitt utsagn at der er en likhet i mot og kraft mellom denne mannen og en løve. Dette er en indirekte måte å visualisere mot. En direkte måte ville være å vise en situasjon hvor politikeren fremstår som modig. En slik direkte måte foregår ved exemplum (også en type retorisk figur), et eksempel som ikke er metaforisk. Men mann med løvekropp er hva jeg betegner som en metafor i bildemediet. Det er en visuell trope, fordi betydningen så vel som i et verbalt utsagn dannes ved den mentale vendingen.

*Innvendinger mot bruk av troper i bilder*

Man kan føre innvendinger mot slik bruk av metafor og andre troper i bilder. Den største innvendingen er at det er vanskelig å gi holdbare definisjoner og avgrensninger for visuelle troper. I mange tilfeller har man vondt for å si hva som skulle være saksledd i en tegnet metafor. Det er det semantiske problemet med bilder, at vi svært ofte ikke kan si hva som er referent (det som tegnet står for) for et bildetegn. I tilfellet med politikeren som løve, er det ikke noe problem. Referenten er singular, unik,<sup>99</sup> en bestemt mann som gjenkjennes. Saksleddet er ganske entydig. Men den entydigheten har vi som oftest ikke. Bildemediet karakteriseres av større semantisk flertydighet, og det må vi leve med. På den annen side kan man tydeliggjøre hvilken kommunikasjons-situasjon en bildelesning foregår i, og derved være bedre i stand til å bestemme hva som er saksleddet i flere tilfelle.

<sup>99</sup> Nyere lingvistikk bruker termen unik referanse om et referanseforhold der referenten kan identifiseres entydig "unikt" av mottageren. Se Faarlund, Lie og Vannebo (1997: 50): *Norsk referansegrammatikk*. For språklige uttrykk er det også vanskelig å bestemme entydig hva referansen er i ethvert annet tilfelle.

To teoretikere som er kritiske til den tropologiske tilgangen til bilder, er som nevnt i kap.1.5 Kjeldsen og Sonesson. Kjeldsen mener det ikke er holdbart å basere troper og figurer på grunnlag av avvik fra en ”naturlig” norm, fordi der ikke gis ett naturlig uttrykk i bilder, men bare mange forskjellige uttrykk. Man finner dog likevel etter hans mening, mange tilfeller av strukturelle organiseringer som kan parallelliseres til retoriske figurer. Han foreslår å reformulere det antikke retoriske grunnlag for figurlæren, for å unngå avvikelsesteorien.<sup>100</sup> Sonesson på sin side etterlyser kriterier for hvordan man kan bestemme det man påstår er visuelle retoriske uttrykk. Han kritiserer det tilfeldige i påvisning av figurlige visuelle uttrykk,<sup>101</sup> og krever at de visuelle betydningenes særart må legges til grunn for en visuell retorikk.

Til Kjeldsens kritikk av avvikelsesnormen vil jeg kort og godt holde meg til betydningen av trope som en vridning, en mental vending. Jeg tenker da først og fremst på metafor. Vi har som oftest en klar oppfatning om det metaforiske overførte innholdet når vi møter det. Det er bare ikke enkelt å forklare det. Hvorfor er det ikke enkelt å forklare? Etter min mening fordi metafor opptrer i mange typer, og hva som er sant for ett metaforisk uttrykk er ikke nødvendigvis sant for alle. Metaforisk mangfold kommer jeg tilbake til i kapittel 4 om metafor. Hva som bør være klart, er at noe er metaforisk og noe ikke. Evne til å oppfatte metaforisk språk er noe som kommer etter hvert i barns utvikling. Barn er lenge uforstående til å kunne skille ut metaforiske uttrykk i andres tale.<sup>102</sup> Jeg mener det er mulig å skille metaforisk fra ikkemetaforsk, både i verbalspråk og i tegning. Kjeldsen har rett i at den kommunikasjons-situasjonen som legger rammene for det eventuelle metaforiske innholdet i en ytring, er viktig og i mange tilfeller bestemmende for gehalten i bildet. For mitt vedkommende informerer jeg bare uregelmessig om kommunikasjonspremisser og situasjoner, nødtørftig der det trengs. En annen ting er at troper og figurer er mye mer enn metafor (og metonymi) som har min hovedoppmerksomhet. Ikke minst ordstillinger og auditive virkninger i verbalspråk har stor plass. Retorikken har definert en mengde slike figurer. Det kan nok være mulig å vurdere noen av disse i relasjon til bildemediet. Jeg har i innledende faser gjort det for meg selv. Man kan sammenligne auditiv og visuell poetikk/estetikk, men det ligger utenfor

<sup>100</sup> Kjeldsen (2002: 181). Kjeldsen sikter til Barthes, Durand og flere som analyserer bilder strukturalistisk tropologisk. Hans videre innsigelse til deres arbeider er at som visuell retorikk er troper og figurer bare en begrenset del av retorikken. Kjeldsen ser det argumentative aspektet i visuell retorikk som det sentrale, og mener at dette aspektet ikke ivaretaes av en tropologisk analyse. Dertil anser han at troper og figurer er sterkt bundet til verbalspråket. Et vesentlig problem for ham er også at den retoriske situasjon et visuelt figurlig uttrykk utspilles i, ikke ofres oppmerksomhet.

<sup>101</sup> Sonesson (1992: 221) forholder seg til de samme arbeidene som Kjeldsen (Barthes, Durand, Dyer).

<sup>102</sup> Med dette mener jeg at barn ikke har en utviklet forståelse for voksnes metaforiske språklige uttrykk. Det vil jeg eksemplifisere med en erfaring fra egen barndom. Jeg avviste å lese en bok som handlet om to jenter som ble kalt bymusen og fjellmusen av bestefaren sin. Jeg klarte ikke å forstå om det var tale om to jenter eller to mus. Barn bruker selv i stor grad metaforer, som når de uttrykker seg fra og med stadier med komplekser, kjede- og assosiative komplekser.

denne avhandlingen. I slike undersøkelser vil Kjeldsens utsagn om at troper og figurer er sterkt bundet til verbalspråket, kunne slå sterkt ut.

Jeg søker å etterkomme Sonessons krav<sup>103</sup> om å angi kriterier for å identifisere troper og figurer i bilder. Mitt utgangspunkt var først og fremst å forstå metafor. Men under arbeidet har metonymi vist seg å spille en viktig rolle i metaforbasert tegning sett som et visuelt språk. Metafor og metonymi vil ofte opptre sammen i visuelle utsagn der det kreves overført innhold. Disse to tropene virker ved mentale mekanismer som settes i sving når innhold av mer abstrakt karakter skal formuleres. Det viser seg at de begge er nødvendige ingredienser i fortellende metaforbasert tegning. For å kunne angi kriterier til å bestemme metafor og metonymi i bilder, går jeg inn gjennom den belgiske Groupe  $\mu$  et stykke på vei, men forlater deres modell.

### 2.2.2 Tillegg av to nye forståelsesmodi til tropologi.

To ulike teorier med tilhørighet i hver sin forskningsdisiplin danner min forståelse av visuell metaforikk. Den ene er Lakoff og Johnsons teori innen kognitiv semantikk. Den andre er Groupe  $\mu$ 's, slik den først og fremst presenteres av Sonesson. Amerikanerne Lakoff og Johnson arbeider med konvensjonelle konseptuelle (kognitive) metaforer, hvor et kildedomene projiseres på et måldomene i et språklig uttrykk, mens den belgiske gruppen kan sies å gi begreper innen en visuell retorikk. Lakoff og Johnson skiller dertil mellom metafor som mental mekanisme og metaforiske språklige uttrykk. Retorikk for Groupe  $\mu$  bygger på brudd mot forventinger, normbrudd i bilder, mens de to amerikanerne ikke legger vekten her. Forskjell mellom disse to teoriene er at den amerikanske stiller oppmerksomheten på mentale, kognitive mekanismer og hvordan innhold konseptualiseres, mens den belgiske stiller oppmerksomheten på hva slags måter overførte betydninger kan få sine visuelle utforminger med. Den amerikanske kognitive metaforteorien redegjør for strukturer i, og typer av, metaforisk innhold. Denne teorien undersøker metaforisk tenkning gjennom lingvistiske uttrykk, og har som tese at tenkningen per se er metaforisk for en stor del. Den belgiske tropologiske teorien klassifiserer formstrukturer det er mulig for bildemediet å anta. Metafor som betegnelse brukes imidlertid ikke i den modellen av Groupe  $\mu$  jeg holder meg til. Groupe  $\mu$  hevder at tradisjonelle retoriske figurer ikke kan anvendes på visuelle betydninger, og innfører i stedet den dobbelte motsetning mellom nærvær og fravær samt forent og atskilt som vises i det følgende. Sonesson (1992) følger gruppen i dette. Min interesse ligger derimot i visuelle formklasser som er kompatible med metafor. Det er hva slags tropologiske strukturer som er tilgjengelige for

---

<sup>103</sup> Hvordan man kan identifisere metafor, avgrense den fra ikke-metafor i verbale ytringer, viser Lynne Cameron (1999) i artikkelen "Identifying and describing metaphor in spoken discourse data".



tegninger jeg skal søke og lage en oversikt for nå. Den modellen jeg i utgangspunktet holder meg til, er Sonessons presentasjon av Groupe  $\mu$ 's klassifikasjoner av retoriske figurer i bilder, som den fremkommer i *Bildbetydelser* (1992).

Jeg gir et referat av Groupe  $\mu$ s retoriske modell av visuelle figurer, men den må som som sagt vike for den kognitive metafor-teorien. Modellens opphavsmenn definerer en retorikk på følgende måte, i følge Sonesson (1992: 222):<sup>104</sup>

Det föreligger en retorik, enligt Groupe  $\mu$ , när elementen i en utsaga på ett regelbundet sätt har överförts i en annan form, och mot-tagaren tänkes vara kapabel att återvinna de ursprungliga begreppen bortom den serie av varseblivna element som står i deras ställe.

Jeg tolker dette til å handle om topologiske betydninger, hvor mottagere vet at et utsagns elementer har to semantiske betydninger, en overført og en mer direkte oppfattet betydning. Groupe  $\mu$  baserer sin forståelse på at der kan finnes normer for bilder som disse så kan avvike fra. Et eksempel de bruker er at Max Ernsts fuglehode på en menneskekropp strider mot normen for menneskekropp. Dette er en generell norm det faller oss lett å akseptere, og vi oppfatter klart normbruddet med fuglehodet. Vi ville ventet et menneskehode, men er kapable til å forstå at fuglehodet som bildeelement bærer en overført betydning. Vi skal også kunne følge gruppen et stykke på vei, når de påpeker at der også etableres lokale normer. Det kan være i det enkelte bilde hvor en norm er bygd opp, og så blir forkastet. Men det vil etter min mening ofte kunne oppstå uenighet om hvilken norm man skal legge til grunn for et avvik.<sup>105</sup>

De ulike måtene retoriske visuelle uttrykk kan opptre i er det interessante i gruppens teori for mitt vedkommende.<sup>106</sup> Her vil jeg legge tyngde inn, slik at

<sup>104</sup> En annen måte å si det på: "Man kan definere retorikken som den regelmessige transformasjon av en ytrings elementer slik at på den persiperte instans av et element manifestert i ytringen, bør mottageren dialektisk legge over en oppfattet instans." Groupe  $\mu$  (1989: 99), min oversettelse.

<sup>105</sup> Enhver norm er menneskeskapt, og ofte må man etter mitt syn, kjenne den enkelte kunstner eller bildemakers intensjon for å kunne diskutere og vurdere hvilken norm som eventuelt ligger til grunn for et topologisk avvik. Det kreves altså kyndighet fra analysators side for å kunne vurdere et bilde opp mot eventuelt en bildesjanger, en kunstners intensjon med det eventuelle retoriske grepet osv. I noen tilfeller vil også ukyndighet hos bildemaker kunne gi tegn i et bilde som feilaktig kan tolkes som en metafor. Det kan være en figur som bare skal forestille f.eks.en fugl, men som også kan se ut som noe annet, et løvehode f.eks., som bildemaker ikke har registrert. Da er løvehodet ikke en visuell metafor, ikke en intendert vending men en urettmessig, tilfeldig, tvetydig figur.

<sup>106</sup> Teoretikere vil legge vekten på ulike aspekter av gruppens modell. Sonesson fester seg særlig ved grunnlaget for teorien, normbruddet. Frederik Stjernfelt (2006) interesserer seg i sin dr.avhandling for gruppens behandling av transformasjoner som kan gjøres innen bilder. Han har festet seg ved en flora av *transformasjonsretorikk* (*transformational rhetorics*) som kan undersøkes (Stjernfelt 2006: 132). Han undersøker slike visuelle transformasjoner, og lager et omriss til en teori for den tegneriske skisse som et kapittel i avhandlingen.

man ved ulike former som metafor opptrer i, har en klassifikasjon man kan anvende for å vurdere hvorvidt et visuelt uttrykk er metaforisk. Det er imidlertid verdt å legge merke til at Lakoff og Johnson ofrer liten oppmerksomhet på ulike former lingvistiske uttrykk kan opptre i. For dem er det relevante poenget som karakteriserer et metaforisk uttrykk, at den metaforiske mekanismen kan aktiveres.

For å peke tydelig på hva som ligger i at innholdet i et språklig metaforisk uttrykk kan formuleres på ulike måter, la oss se på Aristoteles' klassiske eksempel: "Akilles er en løve." Det verbale uttrykket har form som en metafor, hvor både saksledd (Akilles) og bildeledd (løve) finnes present. De to er knyttet sammen med copula ( verbet "er"). Det samme innholdet finnes representert i setningen: "Men fra den motsatte kant fór Peleus' sønn ham i møte, som en glubende løve..." Her har vi en lignelse, en simile med retorikkens term, fordi ordet "som" viser til likheten mellom de to leddene. Akilles nevnes i dette eksemplet av Aristoteles som sønn av Peleus. Når innholdet formuleres på en tredje måte: "Løven sprang frem..." har vi en metafor med bare et ledd eksplisitt. Saksleddet (Akilles) er ikke in praesentia, men in absentia med terminologi fra Groupe  $\mu$ .<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Forskjellige teoretikere bruker ulike termer. To distinksjoner presenteres ulikt. Hvor Groupe  $\mu$  kaller et av sine parametre i taksonomien *in praesentia* og *in absentia*, gir *eksplisitt* og *implisitt* omtrent tilsvarende betydning for Gerard Steen (1999: 88). Han skiller også de implisitte i co-tekstuelle og kontekstuelle etter om der er en referent i samme tekst, men utenfor den aktuelle setning, eller utenfor teksten i f. eks. kommunikasjonssituasjonen. I eldre norsk litteraturtradisjon var det vanlig å skille mellom hel- og halvmetafor for fravær eller nærvær av saksleddet. De to leddene som Groupe  $\mu$  benevner persipert instans (*degré percu*) og oppfattet instans (*degré concu*) vil kunne tilsvare bildeledd og saksledd, sekundum (*comparationis*) og primum (*comparationis*), erstatnings- og utgangsforestilling, vehicle og tenor (Richard), og være en parallell til den kognitive metaforteoriens kilde- og måldomene. Her har jeg ikke skilt mellom forestillingsfører og medierte ledd.

### 2.2.3 Groupe $\mu$ 's klassifikatoriske modell av modi som visuelle troper

Ovenfor vises det til en skepsis enkelte teoretikere har overfor det å anvende retorikkens troper som er utviklet for verbalspråk, på bildemediet. Det er viktig for meg å prøve å underbygge den bruken jeg gjør av retoriske troper. Teoretikere vil kreve at man kan redegjøre for hvordan man identifiserer de visuelle tropene man forbeholder seg rett til å benytte.<sup>108</sup> Jeg oppfatter herved at det stilles et krav om at man må kunne beskrive den modus, form, en trope kan opptre i og gjenkjennes på. Groupe  $\mu$  går i dybden på hvordan man må ta særlige hensyn til de egenskapene som skiller det verbale språket fra bilder. De viser til at verbale troper (eller figurer) opptrer i praesentia (med begge ledd til stede) som i "Løven Akilles for frem" eller in absentia (med et ledd fraværende) som i metaforen "Løven for frem..." (mine eksempler). Gruppen mener situasjonen i slike tilfeller er mer kompleks i bilder enn i verbalspråk. De ser at elementer som er til stede i et visuelt utsagn enten kan opptre på samme sted i dette, eller ved siden av hverandre. Med mine ord vil Akilles og løven kunne opptre som et eller to elementer i det piktorale sjiktet. Som to elementer vil de kunne være på samme sted, gjennomtrengt, eller stå i nærheten av hverandre. Men gruppen påpeker at man må forholde seg til troper som kan opptre i både det piktorale og det plastiske sjiktet i bilder. Så bygger de sin modell basert på en firedeling. Modellen viser hvilke former eller modi bildemediet gir for tropologiske uttrykk.

Denne modellen er et redskap til å klassifisere visuelle former med. Den viser en strukturell stram oppstilling av grunnleggende modi bildeelementer kan opptre i når indirekte betydninger skal formuleres. Modellen er imidlertid ikke helt i samsvar med min forståelse og behov. Jeg bryter med den, og går etter hvert videre. I denne seksjonen presenteres modellen med noen av Groupe  $\mu$ 's bildeeksempler.

En kort gjennomgang av den klassifikatoriske modellen viser at Groupe  $\mu$  først tar frem distinksjonen mellom det piktorale og det plastiske sjiktet. Så oppretter de kategorier som skilles, hvor saks- og bildeledd<sup>109</sup> er henholdsvis forente eller atskilte. Det ene leddet kan dertil være ikke til stede i bildet, men må finnes i en utenforliggende kontekst, i en tittel eller i betrakters kunnskap.

---

<sup>108</sup> Forceville (1996) gjør empiriske undersøkelser av hvordan betraktere oppfatter visuelle metaforer. Han har utarbeidet enkle spørsmål til informantene som gir gode indikasjoner på hvorvidt aktuell metafor er oppfattet.

<sup>109</sup> Jeg bruker fortrinnsvis Sonessons (1992) beskrivelse av modellen. I Sonessons presentasjon forekommer ikke termene sak- og bildeledd. Termen piktoral bruker gruppen heller ikke, men ikonisk som spiller en tilsvarende rolle. Så gjør jeg også den forskjellen fra Sonesson at jeg forenkler sier trope der han vil kunne skille mellom figur og trope.

Der kan finnes dels rent piktorale, dels rent plastiske og dels piktoral-plastiske figurer. De rent piktorale og de rent plastiske krever hver en firedelt oppdeling i kategorier.

Om en enhet opptrer i en annen forventet enhets sted, har vi en forent figur in absentia (altså en erstatning, utskiftning).

Om deler av begge figurene opptrer sammen, mens andre deler er byttet ut, får vi en forent figur in praesentia.

Om begge enhetene opptrer på ulike steder i utsagnet, får vi en atskilt figur in praesentia.

Om bare en enhet er til stede mens den andre må tilføres utenfra bildet, så er det en atskilt figur in absentia.

Man vil dertil kunne tale om gjennomtrengninger, sammenligninger og projekteerte troper. Nå vises disse fire kategoriene som de blir illustrert av forskergruppen.

En forent piktoral figur in absentia har en motsigelse mellom de ytre og de indre bestemmelsene i et bildelement: eksempel er to flasker i stedet for pupiller i et ansikt. Ansiktets ytre bestemmelser er den normen som får oss til å forvente pupiller, men i stedet får vi en motsigelse hertil i de indre delene. (Det er en piktoral trope.)



10. Hergé, *Le Crabe aux pinces d'or*. I Groupe  $\mu$  (1989: 113).

En forent piktoral figur in praesentia er et bilde hvor f.eks. en katt og en kaffekanne er bygget sammen til ett bilde-element. Særtrekk fra begge må finnes forent på samme bildeflate, og visse uttrykkstrekk må være felles.

(Det er en piktoral gjennomtrengning.)



11. Julian Key, *Chat noir*. I Groupe  $\mu$  (1992).

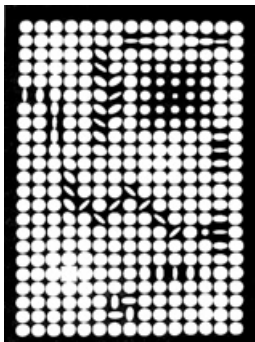


12. Magritte, *Les promenades d'Euclide*.

En atskilt piktoral figur in absentia finnes i f.eks. Magrittes bilder hvor titlen ligger utenfor bildet. Det kan også være annen kunnskap som danner det fraværende leddet. Slik kunnskap kan finnes i bildebetrakterens sinn. (Det er en piktoral projekteert trope.)

En atskilt piktoral figur in praesentia er Magrittes bilde "Les promenades d'Euclide". Her ser vi to koniske figurer med samme fasong, størrelse, retning og også svært lik farge- og valørbehandling. Det er imidlertid

to ulike piktorale bildeledd, et tårntak og en gate. (Det er en piktoral sammenligning.)



En forent plastisk figur in absentia finner Groupe  $\mu$  i Vasarelys "Bételgeuse", hvor den horisontale og vertikale gjentakelsen av 14 respektive 22 sirkler skaper en lokal forventning om ytterligere en sirkel ved deres krysning, men i stedet er det en firkant som opptrer. (Det er en plastisk trope.)

13. Vasarely, *Bételgeuse*.  
I Groupe  $\mu$  (1989: 117).

En forent plastisk figur in praesentia skulle ifølge Groupe  $\mu$  være sirkelen som også er et kvadrat ved rundkjøringen på Sergels torg i Stockholm, som svinger mellom å virke som en utflatet sirkel og et rundet kvadrat. Sonesson innvender at det vel egentlig er Piet Heins superelipse, som er et rundet rektangel. (Det er en plastisk gjennomtrengning.)

En atskilt plastisk figur in absentia er vanskelig å finne, men man skulle kunne tenke seg et bilde av et kvadrat med tittelen "sirkel". (Det er en plastisk projekttert trope.)

En atskilt plastisk figur in praesentia kan være mandalaen. Det er et eksempel som gjør kvadratet og sirkelen sammenlignbare gjennom å gi dem samme sentrum. (Det er en plastisk sammenligning.)

Groupe  $\mu$  har også kategori for piktoral-plastiske figurer. Det vil si at slike er avhengig av at vi tar hensyn til begge bildesjiktene for tolkningen. Forklaringen i Sonesson (1992: 224) er: I de rent piktorale tropene, f.eks. flaskene i stedet for øyne, er det piktoral redundans, altså vår kunnskap om hvordan ansikter ser ut, som gjør det mulig for oss å oppdage hva som mangler. I de rent plastiske tropene, f.eks. Vasarelys "Bételgeuse", er det en plastisk redundans som får oss til å oppfatte den plastiske formen kvadratet som en figur. Når det gjelder de piktoral-plastiske figurene, opptrer disse i det piktorale sjiktet med støtte av plastisk redundans, og omvendt. De kan være in absentia eller in praesentia. In absentia omtales de som henholdsvis plastisk trope i det piktorale (piktoral redundans) og piktoral trope i det plastiske (plastisk redundans). In praesentia omtales de som plastisk

sammenligning<sup>110</sup> i det piktorale (piktoral redundans) og piktoral sammenligning i det plastiske (plastisk redundans).

Groupe  $\mu$ 's eksempler på piktoral-plastiske figurer: En plastisk trope i det piktorale er en piktoral forening som forekommer i et tegneseriebilde av Leloup om indiske guder. Den plastiske tropen er et menneskelig vesen som har blå farge. (Gruppen viser oss i flere tilfeller ikke de bildene de omtaler, som nå.) Det kan også være et menneske som har en firkant i stedet for hode. Det er en piktoral forening. Her vil det være på sin plass å forklare at Groupe  $\mu$  forutsetter et null-tilfelle. Det er når intet retorisk avvik finner sted. I null-tilfeller faller den plastiske enhetens konturer sammen med den piktorale enhetens, og der faller det plastiske sjiktets tre ordener, teksturen, fargen og formen sammen. De er homogene.

En plastisk sammenligning i det piktorale eksemplifiseres med et menneske med et ben i blått og et ben i grønt. Det er piktorale foreninger.

En piktoral trope i det plastiske finnes i et rytmisk spill av like kapiteler i et kloster, hvor et ulikt kapitel bryter den plastiske redundansen. Den piktorale ulikheten som gir seg til kjenne i menneskemotiv i det ene kapitelet bryter mot den plastiske normen av dyrekapiteler. Her sies det å være plastiske foreninger.



En piktoral sammenligning i det plastiske finnes i Hokusais bilde "Bølgen" der bølgene i forgrunnen og fjellet Fuji i bakgrunnen ligner hverandre ved flere felles plastiske trekk. Det er plastiske foreninger. Denne typen er den vanligste figuren i vesterlandsk kunst, ifølge gruppen.

14. Hokusai, *Bølgen*. I Sonesson (1992: 226).

For mitt vedkommende faller det ikke alltid lett å følge ovenstående klassifiseringer. Jeg blir forvirret av betegnelse og piktorale og plastiske foreninger i de fire siste typene, de piktoral-plastiske figurene. Min skepsis kan tydeliggjøres og forklares i det følgende. Det gjelder klassen for piktoral sammenligning med plastisk redundans. Ethvert piktoralt element har også en plastisk dimensjon, med flere plastiske egenskaper. Når tårntaket og gaten i

<sup>110</sup> Groupe  $\mu$  (1989: 121-3) lager fire klasser av piktoral-plastiske figurer og bestemmer dem som par-koblinger (*couplage*) i stedet for sammenligninger. Det kan gi et større spillerom, hvor man åpner for å skille mellom sammenligning på likhet og komplementaritet fremfor likhet i f.eks. tilfellet med mennesket med et blått og et grønt ben.

Magrittes ”Les Promenades d’Euclide” blir klassifisert som rent piktorale sammenligninger, skaper det frustrasjon hos meg. De plastiske egenskapene er så fremtredende ved sin likhet i de to piktorale elementene som sammenlignes. Hvorfor skal ikke tårntak/gate vurderes også plastisk på linje med bølge/fjell i Hokusais bilde? Likheten mellom de piktorale elementene står frem ved samme form, dimensjon og en speilvendt koherens i valørbeskrivelse (med ulik lyshet i de to formene). Årsak til dette problemet er bildemediets beskaffenhet. Kontur er spesielt tegnediets hovedmiddel til å lage ethvert tegn, bildeelement. Konturen og den avgrensede formen er det piktorale innholdets form,<sup>111</sup> dets uttrykk. Samtidig er kontur og form plastisk inventar.

#### *Innvendinger til Groupe $\mu$ -modellen*

Jeg føler meg ikke trygg på å bruke Groupe  $\mu$ -modellen på egen hånd, fordi det faller meg vanskelig å vurdere enkelte av deres bildeeksempler slik de gjør. Usikkerheten ved bestemmelsen av tårn/gate konstellasjonen som forklart i ovenstående avsnitt, gjør at jeg ikke makter å manøvrere sikkert i den, og vil ikke kunne lede studenter og kolleger med et stort tilfang av bildeeksempler til analyse. Jeg oppfatter svakheter i modellen, uten å kunne gå nærmere inn på flere enn to av disse.

Den ene svakheten har også Sonesson nå trukket frem. Han har etter 1992 endret sin forståelse av modellen og har gjort en gjennomgang av den på nytt (Sonesson 1996).<sup>112</sup> Han reviderer sin oppfatning som var farget av beundring for eleganse i analysen og påpeker nå svakheter i modellen. Jeg nevner bare en. Det er at klassene som er opprettet i flere tilfeller viser eksempler hvor tilfeldighet kan styre.<sup>113</sup> Her har Sonesson (1996: 86) kommet til samme problem som jeg har beskrevet ovenfor: det plastiske momentet som ikke taes i betraktning i Magrittes ”Les promenades d’Euclide”, hvorved dette ville kvalifisert bildet til samme klasse som Hokusais bilde. For øvrig trekker Sonesson sine ovenfor nevnte refleksjoner om likheter og opposisjoner videre. Han analyserer videre, og kommer frem til en annen oversikt over retoriske slag, klasser, enn i Sonesson 1992. Denne nye oversiktstabellen holder ikke fast på distinksjonen mellom piktorale og piktoral-plastiske figurer (Sonesson 1996: 81-3).

<sup>111</sup> Begrepet *form* i en vanlig bildefaglig betydning (utenfor semiotikk) er ofte som *fasong* (*shape*). Form i denne betydningen må ikke forveksles med Saussures dikotomi: form versus substans. Her betyr form de trekkene som er viktige for å formidle innholdet i et uttrykk. Substans er da en slags rilleggstrekk.

<sup>112</sup> Denne og andre artikler av Sonesson er jeg gjort kjent med etter min behandling av den belgiske modellen. Artikkelen er skrevet etter at *Traité du signe visuel* ble gitt ut i samme utgivelsesår som *Bildbetydelse* (1992). Den er en kritisk ”review article”. Sonesson holder dog i denne og senere artikler *Le traité* som den kalles, frem som en av semiotikkens sterkt innflytelesrike bøker.

<sup>113</sup> Sonesson sier faktisk at denne erkjennelsen har kommet til ham gjennom undervisning med studenter.

Sonesson (1992: 226-8) peker på at Groupe  $\mu$  ser noen tilfeller av sammenligninger som opposisjoner, kontraster, men uten å gi disse noen særskilt funksjon. Jeg finner det viktig å skille mellom likhet og forskjellige former for ulikhet, kontraster, i retoriske grep. Sonesson finner det også åpenbart vesentlig, i det han viser et eksempel hvor to bilder med hvert sitt kvinneansikt er montert inntil hverandre. På det ene berører en leppestift i skråstilling venstre side av munnen, hvor på samme sted og i samme retning en blodstrime fra nesen finnes ved den andre kvinnens munn. De to piktorale elementene leppestift og blod oppleves som motsetninger, og fremkommer som det gjennom de tre like plastiske egenskapene rød farge, plassering og akse/linjeretning.

Den andre svakheten ved modellen er at den utelater romlig representasjon. Dette momentet springer frem og skaper min frustrasjon ved Magrittes tårntak og gate. Trekanten til høyre (gaten) kan sees både som kjegle og flat trekant. Sammenligningen mellom de to piktorale bildeelementene tårn og gate har sitt poeng og muligens tema i opposisjonen/skiftingen mellom illusjon av volum i gaten i den tredimensjonale kon-formen og slagskyggebeskrivelsene i den todimensjonale kon-formen. Romlig representasjon faller utenfor den bildesemiotiske modellen med to sjikt. Man må etter mitt skjønn gjøre en presis vurdering av hvordan tredimensjonale former og dybde skal analyseres i relasjon til det plastiske sjiktet. En grafisk struktur sett som plastisk formelement, kan forbindes til flere samtidige semantiske strukturer, altså ha polysemisk betydning som både flat og volum. Jeg finner i kap. 5.2 at romlige representasjoner kan bety både på et direkte og på et metaforisk nivå, og mener at plastisk romlig representasjon bør tilføres Groupe  $\mu$  modell.

Når jeg forlater Groupe  $\mu$ 's modell, har det flere årsaker. Den utelater metaforbegrepet, som er sentralt for meg. Metafor og andre betegnelser finnes i den klassiske retorikkens tropologiske taksonomi som jeg derfor velger. Den gir også rom for tilfældigheter i klassifisering når det gjelder valg av sjikt. Groupe  $\mu$ -modellen kan med visse modifikasjoner være et nøytralt fundament som man kan legge under en navngiving med bruk av retorikkens betegnelser. Men retorikkens betegnelser er også knyttet til hvordan innhold får form. Innholdet i de tropologiske uttrykkene holdes av Groupe  $\mu$  imidlertid utenfor taksonmien, og mitt behov er ikke minst innholdsrelatert. Innholdsmomentet er derimot sentralt i den kognitive metafor-teorien, og denne teorien setter rammene for mine bildeanalyser. Det jeg trekker ut av Groupe  $\mu$ -modellen er parametrene: piktoral/plastisk og in



praesentia/absentia, til dels også forent/atskilt.<sup>114</sup> Den piktorale versus den plastiske klassifisering bringer jeg sammen med metafor, og oppretter en distinksjon mellom piktorale og plastiske metaforer som vi kommer nærmere tilbake til. Det vil også komme frem at den belgiske modellen ville være ufullstendig som redskap til å klassifisere metafor.

#### **2.2.4 Kognitiv metaforikk gir redskap til å separere deler av innhold i tegninger**

Før jeg kan avslutte helt om Groupe  $\mu$  -modellen, må jeg gi en minimal innføring i den kognitive metafor-teorien. Denne teorien er i motsetning til den ovenstående modellen for visuelle formkonstellasjoner, innrettet på mentalt innhold. Når jeg skal skille ut ulike typer av betydninger, altså ulike typer innhold, som er pakket sammen i metaforbaserte tegninger, trenger jeg den kognitive metafor-teorien som forklarer hvordan vi former slikt mentalt innhold. Med antagelsen om at vårt mentale apparat langt på vei understøtter formuleringer som gjøres med tegning slik det understøtter formuleringer i verbalspråk, tar jeg i bruk den kognitive metafor-teorien. Denne teorien kan føres sammen med i første rekke erfaringen dannet fra Groupe  $\mu$  om piktorale og plastiske metaforer.

*Den kognitive metafor-teorien i et nøtteskall*

Mentalt innhold former vi med store mengder kognitive metaforer. Det vil si at vi anvender begreper som er velkjente til å forstå mindre kjente begreper. De velkjente begrepene er ofte av mer konkret art enn de mindre kjente som vil kunne være abstrakte. Et begrep som skal forstås gjennom et annet, oppnår sitt forklaringspotensial ved at kunnskap fra et kognitivt domene – det såkalte kildedomenet – projiseres til et annet kognitivt domene, måldomenet. Det skjer med den metaforiske mekanismen, at kunnskap blandes mellom de to domenene. Metaforbetegnelsen vil Lakoff og Johnson knytte til den mentale mekanismen. Med denne mekanismen opptrer store mengder konvensjonelle konseptuelle metaforer. Det er tankemønstre som f.eks. vår oppfatning av livet som en reise. Dette tankemønsteret, den konvensjonelle konseptuelle metaforen, kan komme frem i mange ulike språklige uttrykk, som ”Hans liv har kommet til veis ende.”

*Jeg skiller to hovedtyper metafor til anvendelse i tegning frem fra teorien.*

Konvensjonelle konseptuelle metaforer er hovedkategorien i den kognitive metafor-teorien. Der finnes en kategori til, som Lakoff og Johnson betegner

<sup>114</sup> Dikotomien in praesentia/absentia tilsvrer halvmetafor og helmetafor i tradisjonell retorikk. Forceville (1996) tar også med dette skillet i sin behandling av visuelle metaforer. Han skiller mellom metaforer hvor et av leddene er fraværende i bildet, men utvetydig antydnet via bilde konteksten. Disse kaller han MP1. MP2 derimot, har deler av hver av de to leddene avbildet, og begge ledd ville være identifiserbare selv om både bildekonteksten og verbalkonteksten skulle bli fjernet.

”image metaphor”. Image metaphor-begrepet står for disse to forskerne for forestillingsbilder som kan formuleres i verbale metaforiske uttrykk hvor et begrep projiseres på et annet begrep ved likhet eller overlapping i en sansebasert form. Eksempel: et timeglass projiseres på en kvinnes midje. For å unngå bildebegrepet i oversettelsen, har jeg valgt synsmetafor for de som oppstår ved den visuelle sansebaserte likheten. Termen synsmetafor bruker jeg altså for å skille dem fra konvensjonelle konseptuelle metaforer. For image-metaforer ved andre sansemodi enn synet, velger jeg å beholde den uoversatte termen. Lakoff og Johnson holder det som et sentralt poeng ved image-metafor, at de er såkalte ”one shots”, særtilfeller, for hver av dem. De er altså visuelle, auditive eller andre forestillingsbilder, og de kan være rike på detaljer.

Vi må altså regne med to kategorier når det gjelder innhold i metaforer. Både konvensjonelle konseptuelle metaforer og synsmetaforer kan formuleres i verbale så vel som i visuelle uttrykk. Vi må holde klart fra hverandre mentale, semantiske, strukturer og medierte, grafiske, strukturer. Jeg gjør det grepet å overta synsmetafor-begrepet fra det mentale planet og sette det direkte over i medieringsplanet. Jeg bruker altså synsmetafor som betegnelse på en type grafiske strukturer som vi vil lese ved overlappende form, fasjon. Det er den ytre konturen som først og fremst overlapper ved å være felles avgrensning av to ulike objekter.

Jeg tillater meg grepet med å sette synsmetafor over i det grafiske medieringsplanet, fordi image-metaforer er særtilfeller. At de er særtilfeller må nødvendigvis bety at de opptrer ved den kognitive metaformekanismen, men til forskjell fra de konseptuelle metaforene som ligger som mentale innprentede mønstre klare til å instansieres i verbalspråklige uttrykk (og visuelle tegnede uttrykk som jeg hevder), vil jeg se særtilfellene av syns- og andre image-metaforer som instansierte i enten sansbare uttrykk eller i tanker.

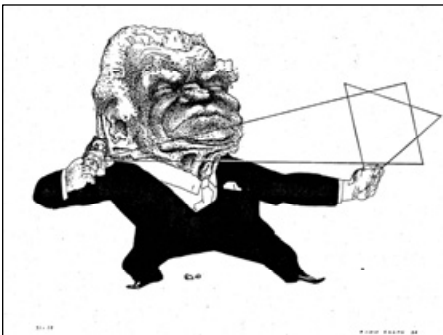
Det er fort gjort å overse skillet mellom synsmetafor som kognitivt versus grafisk medierende fenomen. Faren oppstår fordi både det kognitive forestillingsbilde og det grafiske bilde er underlagt samme visuelle sansesystem. Når et synsmetaforisk forestillingsbilde skal formuleres i det grafiske bildemediet, vil det være naturlig å formulere det med en grafisk synsmetafor. Men når andre konseptuelle metaforiske forestillinger som ikke per se er av visuell type, skal formuleres i dette mediet, kan man i mange tilfelle velge å formulere også slike med grafisk synsmetafor. Når jeg nå har valgt begrepet synsmetafor som kan stå for både den særlige visuelle forestillingsform som avviker fra de konvensjonelle konseptuelle metaforer, og også til å stå for den særlige grafiske formen med overlapping

av to objekter, får jeg et problem med å avgrense den sistnevnte. Jeg må velge mellom å holde den som en parallell til dens rolle på det kognitive planet, som en vid kategori for alle sammenfallende plastiske elementer av metafortype, eller som en smal enkel grafisk struktur bare bundet til kriteriet overlapping i fasong, kontur. Jeg velger den enkle avgrensningen. Der hvor det vil være nødvendig å skille mellom mental, kognitiv og grafisk, mediert synsmetafor, vil jeg kunne gjøre det med tillegg av adjektiv. Eller så vil jeg bruke benevnelsen image metafor som peker til Lakoff og Johnson. Begrepet synsmetafor vil jeg altså prioritere til medierte grafiske strukturer.

Synsmetafor definerer jeg her på grunnlag av den kognitive metaforteorien, som to piktorale bildeelementer med felles eller overlappende form. Disse to bildeelementene danner de to leddene i det metaforiske uttrykket, kilde- og måldomene.<sup>115</sup>

Et eksempel på synsmetafor er en David-stjerne som er en sprettert. Vi ser både stjernen og sprettertten i den felles formen.

Svært ofte vil synsmetaforer være kombinert med konvensjonelle konseptuelle metaforer. To kildedomener som er vanlige i kognitive metaforer er bygning og plante.



15. Graff, *En evig konflikt?* 31.10.1989.

<sup>115</sup> Valg av begrepene kilde- og måldomene viser til kognitiv metaforteorien, mens jeg i andre tilfeller bruker retorikkens begreper som da viser til sistnevnte disiplin.



16. Graff, *Ørnen flakser*. 2.10.99.

Her sees arbeiderpartiets gamle logo, bokstaven A, som er bearbejdet til en bygning. Både bygning (kildedomenet) og logo (måldomenet) er til stede. Man kan se den ene form som overlappende eller overlappet av den andre. De to har felles visuell grafisk form. I tankene er to kognitive strukturer (bygning og arbeiderpartilogoen) vekket. Dette er en synsmetafor med en konvensjonell konseptuell metafor instansiert. At bygningen ramler sammen er en annen konseptuell metafor for at partiet er i vansker.

Av konteksten (avisteksten) vet avislesere av neste tegning at måldomenet er det postsovjjetiske samveldet. Kildedomenet er plante. Måldomenet er ikke til stede i det visuelle grafiske uttrykket. Dette er derfor ikke en synsmetafor. Men det er et konseptuelt metaforisk uttrykk, fordi det kognitive kildedomenet plante er instansiert.



17. Graff, *Gorbatsjovs framtid*. 23.8.91.

Det aspektet i planten som projiseres over på måldomenet er vekst. Det er med logikken om vekst fra liten til større vi forstår hva som er på gang i det landet Gorbatsjov steller med. Å vokse er en hendelse som skjer i flere faser. Et bilde viser vanligvis bare en fase, et nå. For å kunne gi noe i nærheten av en visuell representasjon av den vanligvis usynlige hendelsen det er å vokse, må tegnere avbilde den tingen som vokser. Da kan tingen, planten, henvise til egenskapen vekst. Planten representerer vekst metonymisk.

Etter å ha trukket frem fra den kognitive metaforteorien to hovedtyper metaforer, konvensjonelle konseptuelle metaforer og one shots image-metaforer, har jeg altså fra den siste gruppen ekstrahert synsmetaforer som viktige for tegning. Synsmetaforer som kan være både særtilfeller av rike forestillingsbilder og medierte grafiske strukturer, har jeg definert som to

piktorale bildeelementer (f. eks. stjerne og sprettert) som overlapper hverandre i (har felles) fasong, kontur. Synsmetafor er altså en gruppe bestemt ved visuell form.

### 2.2.5 Kognitiv metafor teori velges fremfor Groupe $\mu$ -modellen

Konvensjonelle konseptuelle metaforer og synsmetaforer er vanskelige for Groupe  $\mu$ -modellen. Modellen som ikke omfatter innhold, utelukker konvensjonelle metaforer som er innholdsbasert, Den gir også, som vi har sett, usikre bestemmelser om hvorvidt et retorisk uttrykk skal sees som piktoralt eller piktoralt-plastisk. Synsmetafor vil kunne danne en liten kollisjon med bildeklassifisering. Synsmetafor har jeg definert som to piktorale bildeelementer som har felles, overlappende form. Bildeelementene kan også være overlappende i farge, valør, tekstur. Hvert av de to piktorale bildeelementene står henholdsvis for et kilde- og et måldomene. Måten de gjør det på, er gjennom sine felles plastiske elementer. Hvilken bildeklassifikatorisk type faller synsmetafor inn under? Det at den plastiske kvaliteten kontur er felles<sup>116</sup> vil kunne være utslagsgivende i klassifiseringen.. Jeg velger den felles plastiske konturen som klassifiserende kriterium og ser synsmetafor som plastisk metafor i det piktorale, som piktoralt-plastisk.

For å komme videre, er det her nødvendig å ta hensyn til hvilke kriterier de to teoriene bygger på. Med kriterier kan man så grunnngi hvordan man velger å bestemme hvilket sjikt et retorisk aktuelt uttrykk skal sees innen. Groupe  $\mu$  har normavvik som kriterium. Normavvik er på den ene siden et generelt trekk som vil kunne sies å ligge i bunnen for en forskjell også mellom ikke-metaforiske og metaforiske uttrykk. Da vil man i første rekke være innstilt på normer som fraviker fra de vi er vant til i opplevelsen av livsverden. Graffs tegning "Havels neste drama" ill. 1, viser en situasjon som fraviker livsverdens fysiske normer. På den annen side vil der ikke finnes noe slikt synlig normavvik fra livsverden i Steinbergs "Søylebærer" ill. 2. Likevel er denne tegningen en retorisk trope, en metafor som kan oppfattes med måldomenet som noe rundt selvbilde eller behov for anerkjennelse. I begge tegningene inngår handlingen å holde eller bære som kildedomener. Dette kildedomenet uttrykkes visuelt i et piktoralt bildeelement som viser handlingen.

---

<sup>116</sup> Når studenter og kolleger har blitt introdusert for de to sjiktene og synsmetafor, har de festet seg ved det plastiske elementet og vil se synsmetafor som en plastisk type. Selv har jeg tidligere festet meg ved de to piktorale elementene og gitt prioritet til det piktorale sjiktet.

Kriterium for metafor i den kognitive metafor-teorien er knyttet til metafor som mekanisme, og derved vil man kunne si at aktivering av den metaforiske mekanismen i personer som prosesserer et uttrykk avgjør om uttrykket er metaforisk. Nødvendige betingelser for (lingvistiske) metaforer holdes for å være domene-inkongruitet og potensiell overføring av betydning.<sup>117</sup> Cameron (1999: 118) definerer et lingvistisk metaforisk uttrykk slik:

Et strekk av språk blir sagt å være en lingvistisk metafor dersom:

- N1) det inneholder referanse til et tema-domene ved en overførende term (eller termer) og
- N2) der er potensielt en inkongruitet mellom overføringstermen og tema-domenet og
- N3) det er mulig for en mottager (generelt, eller en bestemt person), som medlem av et bestemt diskurs-fellesskap, å finne en koherent tolkning som gir mening med inkongruiteten i dens diskurs-kontekst, og som innbefatter en viss overførsel av betydning fra overførelsesdomenet. (Min oversettelse hvor *vehicle domaine* og *topic domaine* her henholdsvis kalles *overførelsesdomene* og *temadomene*.)

Med enklere ord vil jeg si at metafor opptrer i overførsel av betydning fra et kildedomene til et måldomene. Det er innholdsaspektet som danner det metaforiske. Koblet til bilde-semiotikk skal et visuelt metaforisk uttrykk kunne bestemmes som enten piktoralt eller plastisk. Jeg knytter slik bestemmelse til kildedomenet, og får derved: Et visuelt uttrykk er en piktoral metafor dersom bildeelementet som bærer betydningen i kildedomenet er piktoral, og et visuelt uttrykk er en plastisk metafor dersom bildeelementet som bærer betydningen i kildedomenet er plastisk. Med denne definisjonen forenkles klassifiseringen i forhold til ukklarhetene med sjiktbestemmelse i Groupe  $\mu$ -modellen. Synsmetafor som en særlig gruppe vil imidlertid også måtte bestemmes ved plastiske trekk (felles kontur, fason osv.), selv om kildedomenet er piktoral.<sup>118</sup> Slik jeg ser dette på nåværende tidspunkt, kan jeg ikke unngå en piktoral-plastisk mellomklasse. Synsmetaforer vil på grunn av den visualformale dimensjonen bestemmes som plastisk, og også måtte bestemmes etter det sjikt kildedomenets betydningsbærende element er i som piktoral. Derved er synsmetaforer piktoral-plastiske. I tilfeller hvor det ikke umiddelbart finnes et kildedomene, vil de to overlappende piktoral bildeelementene være så påfallende, at de sammen med det plastiske

<sup>117</sup> Disse grunnleggende betingelsene er utledet av Kittay, ifølge Cameron (1999: 118).

<sup>118</sup> Det er ikke alltid at de to piktoral bildeelementene som er felles i en synsmetafor danner en innholdsmetafor i en direkte forbindelse. I tilfelle skjer det gjennom metonymi også. I tilfellet med pavens hodeplagg som er både kondom og mitra, ill.28, vil man kunne diskutere hvordan disse to piktoral bildeelementene opptrer som kilde- og måldomene. Det er en problematikk som kvalifiserer til videre forskning.

momentet også må være utslagsgivende til at en hybrid formklasse, den piktoral-plastiske klassen må finne sted.

Når jeg nå gjør en klassifisering av metafor som ulike visuelle formgrupper de kan opptre i, og har forlatt Groupe  $\mu$ -modellen, tar jeg med videre parameteren for tilstedeværelse/fravær av begge ledd. Da vil det i praksis si tilstedeværelse eller fravær av et bildeelement som representerer måldomenet. Når det gjelder parameteren for forente eller atskilte ledd, kommer vi tilbake til dette i seksjon 2.2.8.

### 2.2.6 Pikturale metaforer

Metaforbasert tegning er i hovedsak piktoral, i den forstand at bildenes innhold dannes ved figurative, representerende bildetegn. Definisjonen på pikturale metaforer er med andre ord: pikturale metaforer har piktoral kildedomene. Hva vil da falle inn under pikturale metaforer? Her ser jeg minst tre typer. Den ene er gruppen som eksemplifiseres ved flasker istedet for pupiller. Flaskene opptre som utskiftende, erstattende ledd (kildedomene) for pupillene som er in absentia. Den andre gruppen av pikturale metaforer finner vi der konvensjonelle konseptuelle metaforer instansieres i narrative figurasjoner uten synsmetafor. Bildet ovenfor hvor Gorbatsjov steller planten/samveldet er eksempel på denne typen som jeg vil kalle et narrativt konseptuelt uttrykk eller en narrativ konseptuell metafor.<sup>119</sup> Kildedomenet (gartneren med planten) er piktoral. En tredje metaforisk sammensetning også uten overlapping (når overlapping finner sted, er det plastiske sjiktet aktivert) er i tillegg vanlig. Det er når to bildeelementer føyes sammen til en piktoral enhet på en mer mekanisk måte. Det skjer ved f.eks. å sette en dyrekropp i stedet for en menneskekropp til et menneskeansikt. Det kan man gjøre med fotografi, hvor hodet klippes av en person og kroppen fra et dyr. Så kan de to elementene in praesentia limes sammen inntil, ved siden av, hverandre. Denne grafiske formtypen er piktoral ved kildedomenet dyrekropp.

### 2.2.7 Plastiske og piktoral-plastiske metaforer

Plastiske metaforer må sorteres for seg. Betegnelsen plastisk metafor vil jeg bruke når plastiske kvaliteter opptre som kildedomene. Der vil både kvaliteter som farge, form, tekstur, størrelse samt kvaliteter i strek osv. kunne fremtre som plastiske metaforer. Med definisjonen for plastiske metaforer som bestemmes ved et plastisk kildedomene, vil et piktoral element som ved

<sup>119</sup> Den kognitive metafor-teorien er nøye på å skille metafor som kognitiv mekanisme med de mønstertypene som tilhører det kognitive planet, og instansierte kognitive mønstre i ulike lingvistiske uttrykk. Men Kövecses (2002) bruker også begrepet en lingvistisk metafor om et metaforisk uttrykk. Slik vil jeg kunne forsvare en forkortning av betegnelsen på den grafiske formtypen "narrativ konseptuell metafor" og sette denne som en opposisjon til den grafiske formtypen synsmetafor.

sin svarthet bærer en konvensjonell konseptuell metaforisk betydning, inneholde en plastisk metafor. Det er svartheten, den svarte formen som er kildedomenet. Likeledes vil strek, fasong, tekstur, valør, farge, størrelse og andre plastiske bildeelementer og også ulike grafiske konstellasjoner som involverer bilderammen eller plassering kunne være kildedomene.

Plastiske metaforer kan også opptre uten noen tilknytning til piktorale representerende bildeelementer. Hvis man skulle tolke betydninger inn i svartheten i eksempelvis Kasimir Malevitsjs bilde "Svart kvadrat", vil det svarte som sådant være kildedomene. Det kan være at vi oppfatter svarthet som tung i denne formen som ikke representerer piktoralt. Man vil i slike tilfeller kunne ha et rent plastisk metaforisk uttrykk som er sterkere fundert i det plastiske sjiktet enn når piktorale bildeelementer også er involvert. Det vil være fullt mulig å finne en definisjon som skiller mellom rene plastiske og mindre rene plastiske klasser, men jeg velger å holde meg til den lettere anvendbare definisjonen for plastiske metaforer betinget bare av plastisk kildedomene. I kapitlet om et overordnet bildespråk 5.2 behandler jeg plastiske metaforer og gir flere eksempler og utdyper forklaringer. For å holde oss til svart som plastisk bildeelement, så kan det settes inn i et piktoralt uttrykk med to funksjoner. Det kan være som intersensorisk metafor for tyngde eller som valoritetstegn for noe dårlig,

Piktoral-plastiske metaforer er en hybrid formklasse. Denne klassen sprenger på en måte de to definisjonene for henholdsvis piktorale og plastiske metaforer. Det er synsmetafor som krever denne klassen. En klasse for piktoral-plastiske metaforer trenger også rom for sammenligninger med to atskilte ledd. Det gjelder for (simile), comparatio og antitese hvor et plastisk moment oppretter likhet og/eller ulikhet.

### **2.2.8 Oversikt over retoriske troper for visuelle overførte utsagn**

Med bakgrunn fra de to teoriene fra Groupe  $\mu$  og Lakoff og Johnson, setter jeg opp en oversikt over retoriske grep tegnere og andre bildemakere kan anvende for å formulere seg når de har en sak på hjertet. Metafor er et slikt grep, men der finnes flere. Og gode tegnere bruker mange slike grep, dog uten å sette navn på dem. De bruker dem på samme måte som barn som tilegner seg morsmålet og kan bruke det mer eller mindre innovativt og avansert. Mennesker bruker morsmålet, uten nødvendigvis å kunne analysere språket og navngi dets grammatiske elementer. Men behovet for å ha noen navnsatte grammatiske begreper vises i alle fall når man skal lære fremmedspråk på skolen. Slik vil også behovet for navn på hva gode tegnere gjør, oppstå i en pedagogisk situasjon. Vi trenger noen betegnelser for å



kunne diskutere grep man kan gjøre når man som tegner skal formulere abstrakt saksinnhold.

Begreper fra den klassiske retorikkens tropologi er hensiktsmessige som klassifikasjons-instrument. Begrepene har gammelmodige benevnelser, men innholdet i dem viser seg funksjonelt også i bildespråklig utøvelse. Det viser seg at det er ikke for ingenting at klassifikasjoner bestemt for mer enn to tusen år siden er holdbare og anvendbare. I det følgende presenteres slike retoriske grep med eksempler på deres bruk i bilder.<sup>120</sup> De første bildeeksemplene forsynes også med betegnelser som viser at formklassebegrepene kan være operative. Tre parametre brukes: sjiktilhørighet, tilstedeværelse/fravær av begge ledd og forent/atskilt (som bare vil være aktuelt ved tilstedeværelseformen). Noen av de følgende beskrivelsene bygger på senere grundige utredninger.

Imidlertid må vi finne oss i å operere i et system som er mer flytende enn det kan se ut til. Det er ikke bastante avgjørelser som kan gjøres når tropologien skal omsettes til bildemediet. Vi må være klar over at verbal tropologi fungerer på en gyngende grunn med innslag av intuitive avgjørelser. Olaf Øyslebø<sup>121</sup> skriver om verbal billedlighet: ”Vi må heller ta trope-betegnelsene for det de er: spredte termer som er basert på vidt forskjellige definisjonsgrunnlag.” Og videre:

Bilderikdommen kan bare beskrives subjektivt, liksom graden av bildenes levendehet kan det. (...) Frekvens av bilder har neppe i noen studie blitt angitt i tall eller diagrammer. Altfor mange subjektive avgjørelser måtte først bli tatt, en tilsynelatende objektiv statistikk ville virke nærmest paradisk. Vi blir da stående tilbake med en noe allmenn beskrivelse av bildebruken, og det vil nødvendigvis si at den må komme til å ta farge av beskriveren.

Først gir jeg en oversikt over noen troper og eksempler i visuell bruk. Disse tropene vil jeg se som i familie med metafor, eller liggende i nærheten av metafor. Jeg oppfatter simile (lignelse) og metafor som det vil bli beskrevet om litt, som forskjellige i form, med ulik distribusjon av hver sine to ledd. Noen av de påfølgende tropene ligger nærmest til simile, og skiller seg fra hverandre alt etter om innholdet i dem er innstilt på likhet eller forskjell i måldomenet, saksleddet. Metaforen selv kommer til slutt i denne presenta-

<sup>120</sup> Forklaringer er hovedsaklig fra Tormod Eide (1990): *Retorisk leksikon*, med hans oversettelser av de greske/latinske i fotnote. Jeg gjør oppmerksom på at tema og innhold i bildene bare forklares der det er nødvendig. Bare det grepet som omtales får oppmerksomhet, selv om der i mange tilfelle finnes andre samtidige grep i samme bilde.

<sup>121</sup> Øyslebø (1978: 143) var professor i stilistikk på Universitetet i Oslo.

sjonen. Men metafor vil opptre i ulike undergrupper, både når de tegnes og når de brukes verbalt. Jeg gir eksempler på tegnede undergrupper og på den gamle retorikkens egne typer. Så følger annen del i denne oversikten. Det er en visning av ulike endringsmåter retorikken anviser for å skape uttrykk basert på den mentale vendingen i troper. Her vises flere troper, og jeg utvider retorikkens fire endringsmodi med flere som bildemakere bruker.

#### Visuelle retoriske troper

En sentral trope må presenteres før metafor får fokus. Metonymi viser seg i denne avhandlingen å spille en nesten like stor rolle som metafor, og i kapittel 4 fremheves metonymi som kognitiv mekanisme. Metafor og metonymi spiller ofte sammen og trenger hverandre.



18. Graff, Fra *Den ensomme veranda og andre dikt*. 1977. I Graff og Manilla (1985).

*Metonymi*<sup>122</sup> er en trope som gir et ord en annen, men beslektet betydning. Det kan skilles mellom mange typer: a): Det abstrakte nevnes i stedet for det konkrete, eller omvendt, b): årsak i stedet for virkning, bevirker i stedet for det bevirkede, c): materialet i stedet for gjenstanden osv. Grensen mellom metonymi og metafor er ikke alltid klar, men generelt forutsetter metonymi en reell forbindelse mellom den egentlige og den overførte betydning. (Eide 1990.) Etter Roman Jakobson sier man at metonymi fungerer ved nærhet, mens metafor fungerer ved likhet.

Synekdoke er en egen form for metonymi, hvor delen står for helheten eller omvendt. Jeg velger som tidligere nevnt, i hovedsak å holde synekdoke utenfor i denne avhandlingen.

Denne tegningen av Graff bruker metonymi til å la sansorganer stå for sansene (ØYNE FOR SYN, MUNN FOR TALE osv.). (Piktoral, in absentia). Metonymiens rolle i metaforbasert tegning er å stille til rådighet et konkret objekt som kan henvise til det som er på tale. I svært mange tilfeller vil det metaforiske utspille seg ved eller rundt en metonymi. Metonymi ligger som

<sup>122</sup> Gr. *Metonymía* 'omnevning', av *meta* 'om' og *ónoma* (*ónyma*) 'navn'. Se også forklaring i seksjon 2.1.4.

oftest også til grunn for symbol i den europeiske forståelsen av dette begrepet.

*Symbol*<sup>123</sup> brukes særlig om en gjenstand som står for den virksomhet eller annet abstrakt begrep som assosieres med gjenstanden, som korset står for kristendommen, og også kan stå for død.



En type billedgjøring av innhold uten den tropologiske vendingen må tas med: *Exemplum*<sup>124</sup> er det samme som et sinnbilde.

En enkel tegning av Steinberg kan illustrere denne formen, her er en beskrivelse av hvordan det kan være før man får formulert noe. Svært ofte vil studenter bruke exemplum som svar på en oppgave.

19. Steinberg, *Tegneren tenker*.

Metafor versus simile. Før vi kan gå videre, vil jeg gjøre en avklaring mellom to grep som presenteres snart. Det er to grep som ligger nært til hverandre, metafor og simile (lignelse, sammenligning). Vi støter på enkelte problemer når vi vil ta i bruk retorisk tropologi som tilhører verbalspråket, og overføre begreper og innsikter til bildekunnskap. Det første problemet møter vi ved konstallasjonen metafor/simile.

Bildeteoretikere som Gombrich<sup>125</sup> anser at simile ikke kan skilles fra metafor i bilder. Skillet er heller ikke rimelig i kognitiv metafor-teori, for mentalt er de like og den språklige ulikheten kanskje uviktig.<sup>126</sup> Sonesson, som i presentasjonen av Groupe  $\mu$  i *Bildebetydelser* ikke snakker om metaforer i bilder, men som i *Pictorial Concepts* betegner en frukthaug formet som en krone og andre sammensetninger som metaforer, legger en annen definisjon på simile<sup>127</sup> enn jeg selv vil gjøre, i den grad han kan tolkes til å ville skille simile fra metafor. Han diskuterer hva begrepet simile kan være i bilder. Ved å sette oppmerksomheten på faktoralitet, ser han muligheten for å ta blandingen ("merging") av to eller flere uttrykksplan i tegnet som å være en bildeekvivalent til konjunksjonen "som". Da vil man ha en bildesimile in absentia hvor noen deler må abdures. Slik vil katten-som-en-kaffekanne

<sup>123</sup> (gr. *symbolon* 'tegn', 'bevis' av *sym-ballein* 'legge sammen' (eg. Om to halvpartar av en gjenstand som blir 'lagt sammen' for å se om se passer til hverandre, brukt som identifikasjonsbevis).

<sup>124</sup> (lat. 'forbilde', 'mønster' av *eximere* 'ta ut' (som prøve eller eksempel).

<sup>125</sup> Gombrich (1985: 12).

<sup>126</sup> Rolf Theil, i samtale.

<sup>127</sup> Sonesson (1989: 334).

falle inn her etter hans skjønn. Han ser i dette perspektivet likeledes at bildesimile in praesentia opptrer når begge termene er til stede, men blandet. Da er frukt/krone-sammensetningen en simile in praesentia.<sup>128</sup>

Med mitt ståsted formet av den kognitive metafor-teorien, hvor innhold står sentralt, har jeg en enklere og mer intuitiv oppfatning av forskjellen mellom simile og metafor. Den kan kalles naiv, men den fungerer i praktisk anvendelse. Jeg ser helt enkelt simile der hvor de to piktorale leddene er present i bildet og atskilt.<sup>129</sup> Eventualiteten av plastiske tropologiske konstellasjoner i simile-form har jeg ikke overveid.<sup>130</sup>

*Símile*<sup>131</sup> er sammenligning. Den er et "bilde" som utføres i større detalj enn i similitúdo ('lik') som tilsvarer det greske parabolé. Det siste begrepet kan også kalles parabel. Jeg oppfatter dem alle som å være lignelser, analogier, hvor betydning i et ledd (primum comparationis) sammenlignes ved likhet med betydningen i det andre leddet (secundum comparationis). Det felles berøringspunktet mellom de to leddene kalles tertium comparationis (sammenligningens tredje ledd). Det er i Aristoteles-uttrykket "Akilles er som en løve" motet, styrken, som "rettferdiggjør" sammenligningen. I tegning bestemmer jeg simile til å være to atskilte bildelementer som sammenlignes ved likhet.<sup>132</sup>



To kjente skuespillere er fotografert foran hver sin søyle, slik at de nesten går i ett med dem. En tegner ville nok føyd dem sammen med søylene, til metafor, men fotografen kan ikke få til det. Skuespillere er ett ledd og søylene det annet ledd som personene lignes med. Bærekraften og den estetiske kvaliteten i søylene projiseres til menneskene, og er tertium komparationis. Dette er en piktoral simile (in praesentia, atskilt).

20. Maurstad og Skjønberg som to søyler. Foto: Truls Brekke, Dagbladet 10.4.05.

<sup>128</sup> Sonesson (1989: 334).

<sup>129</sup> Forceville (1996: 136-144) beskriver og analyserer visuell simile på samme måte.

<sup>130</sup> Jeg vil kunne bruke betegnelsene eksplisitt og implisitt som synonyme til in praesentia og in absentia.

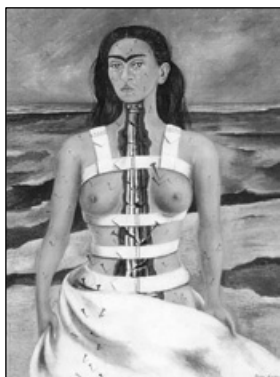
<sup>131</sup> (lat. intekjønnsform av *símilis* 'lik')

<sup>132</sup> Jeg velger altså å holde et skille mellom metafor og simile i tegning. Det forsvarer jeg med to argumenter. Det ene er at metafor ifølge Eide (1990: 78) etter Quintilian er en komprimert metafor. Med metaforen setter vi det annet i stedet for det vi vil beskrive, mens i similen er begge leddene tilstede og sammenligningen oftest vist med ordet som. Til denne forklaringen kan en innvende at det metaforiske uttrykket "Akilles er en løve" også har begge ledd tilstede. Det har for noen tiår siden vært vanlig å skille mellom helmetafor og halvmetafor. Helmetafor er når primum comparationis (Akilles) ikke nevnes, men bare betegnes med secundum-leddet "løven". Halvmetafor er da: "Løven Akilles" og lignende uttrykk med begge ledd. I tillegg til å følge skillet som ligger i komprimeringen ved sammenligningens "som", kan det være relevant å peke på tegningens fortrinn fremfor det umanipulerte fotografiet: fotografiet er henvist til å holde de to leddene atskilt. Begge

En type innen simile vil man kunne betegne *parallellisme*.<sup>133</sup> Det er sideordning av to syntaktisk likeverdige ledd. Her kan man tale om psyko-fysisk parallellisme i Edward Munchs "Skrik". Den psykiske tilstanden vises i personen med mimikk og gestikk sidestilt med de bølgede fargene i den fysiske naturen i det andre leddet. Man vil kunne si det er en plastisk simile, med det sterke form/farge-grepet.<sup>134</sup>

En kunstner som bruker dette grepet er den meksikanske maleren Frida Kahlo. Her ligger landskapet forrevet som sammenlignende ledd med den metaforisk beskrevne kroppslige smerten hun har ved sin ødelagte rygg. Smerte som følelse er et psykisk fenomen som sammenlignes med det fysiske landskapet. Dette kan kalles en i hovedsak piktoral psyko-fysisk parallellisme.<sup>135</sup> Da ser jeg fargene i landskapet som en mer naturalistisk identitetsforklarer, enn som ekspressiv plastisk betydningsgiver. Det fører med seg vanskeligheter å bestemme hvorvidt et bildeelement skal sees som plastisk eller piktoral mange ganger, som her.

Det er etter mitt skjønn bestemt ut fra den rolle det har som konvensjonell identitetsbeskrivelse for et objekt. Når det faller utenfor den normen vi intuitivt har for en identitetsbeskrivelse til objektet, vil den plastiske kvaliteten som er på tale, kunne anskues som plastisk betydnings-settende bildeelement. Men noen fast grense er ikke mulig å sette.



21. Frida Kahlo, *Den ødelagte søylen*. 1944.

---

mine argumenter for å skille mellom simile og metafor er altså spørsmål om valg av form i uttrykk. Den metaforiske mekanismen er den samme i både simile og metafor.

<sup>133</sup> (av gr. *pará* 'ved siden av' og *allélous* 'hverandre')

<sup>134</sup> Det kan være nødvendig å trekke frem den piktoral-plastiske klassen når vi kommer utenfor metafor, og sette noen troper med likeverdige atskilte ledd i hybridklassen. Eller man kan gjøre det valget å fokusere på den metaforiske mekanismen også i disse tilfellene, og sette tropen som jeg gjør i dette tilfellet i plastisk sjikt, fordi det andre leddet (kildedomenet) er plastisk. Hvorvidt man da kan se de to leddene som helt likeverdige, vil kunne diskuteres.

<sup>135</sup> Psyko-fysisk parallellisme er et begrep som brukes innen stilistikk og litteraturteori.



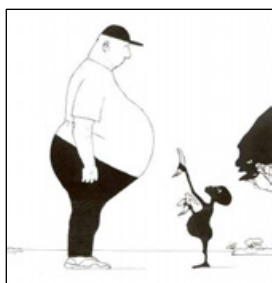
22. Graff., *Tvangsekteskap*. 15.12.1998.

*Comparatio*<sup>136</sup> velger jeg å bruke som betegnelse for to eller flere ledd som ved sin likhet i uttrykk markerer ulikhet i innhold, men ikke så sterkt som komplementære motsetninger.

Her får vi en likhet mellom tre bildeelementer, de tre stedene ringer forekommer. Det er en likhet på uttrykksplanet, i motsetning til likhet

mer på innholdsplanet i de foregående eksemplene. (Søyler og personer i ill. 20 tematiserer først og fremst likheten i innhold.) Her gir den piktorale likheten – ringer – inngangen til ulikheten i hva de tre ring-elementene representerer. Saken, måldomenet, er tvangsekteskap i fremmed kultur. Kildedomenet er trefoldig. Vi ser far som ønsker giftermål. Det vises metaforisk/metonymisk med de to sammenkoblede ringene i stedet for øyne. Datterens ring er et metonymisk tegn for den moderne, selvstendige norske unge kvinnen i lusekofte og trange klær. Den planlagt tilkommende ektemannen er metaforisk vist som en farlig okse som trenger tøyling gjennom ringen i mulen. Ulikhetene (ønsket giftermål, ung kvinnelig selvstendighet og truende rå kraft) som de tre ring-tegnene henviser til, gjør dette til en *comparatio* i min betydning av termen. Denne tropen opptrer ved separate ledd (ringene) og er en piktoral eller piktoral-plastisk<sup>137</sup> sammenligning in praesentia.

*Antitése*<sup>138</sup> er ordning av ord eller setninger i parvise motsetninger.



23. Graff, *Mat til riktig pris*. 23.9.1990.

Her er en parvis motsetning. Det er mot-setningen mellom over- og underernærte land. To bildeelementer står metonymisk som person for land og viser flere motsetningspar: hvit/svart rase, voksen/barn og stor mage av overspising versus matmangel. Ulikheten på innholdsplanet er formulert gjennom likhet på uttrykksplanet via den samme formen på magene. Så finnes kontrast i form ved størrelse og farge.

<sup>136</sup> (lat. 'sammenligning' av *comparare* 'sammenligne') *Comparatio* har ifølge Tormod Eide to betydninger. Den første er en sammenligning som "forstørrer" talerens sak, ved at saken sammenlignes med noe som er mindre betydningsfullt. Den andre betydningen nærmer seg antitese, motsetning.

<sup>137</sup> Hvis man vil legge metafor til grunn i en simile, vil ringer som kildedomene avgjøre at uttrykket er piktoralt. Man kan også stille oppmerksomheten på de tre stedene ringene forekommer, og vurdere dem som like i fasong, altså ved en likhet i det plastiske sjiktet. Jeg mener dog at det er som gjentatte piktorale bildeelementer de kommer frem og derved bør bestemmes som piktoral sammenligning.

<sup>138</sup> (gr. *antithésis*, av *anti-tithénai* 'sette opp mot')

De plastiske komponentene fasong, størrelse og farge spiller en stor rolle her. Her er en antitese av plastisk karakter (piktoral-plastisk, atskilt in praesentia).



24. Eikeland, *Nærsynt protest*. Stavanger Aftenblad 9.9.89.

Denne tegningen av Eikeland viser samme type sak og motsetning. Den har noen flere bildeelementer, og skiller seg tropologisk fra forrige tegning ved å være mer piktoral. Den har ikke det plastiske elementet av likhet i form mellom de to leddene, men den har det plastiske grepet med kontrast i størrelse mellom negere og hvite nordmenn. Dette grepet er piktoralplastisk, atskilt in praesentia.

Her ser vi også at en antitese eller trope med to atskilte ledd også vil kunne ha metaforer i samme bilde, som her f. eks med Carl. I. Hagen som hund.

Comparatio og antitese er i de ovenstående eksemplene vist som former for sammenligning med presente og atskilte ledd. De må for å være sammenligninger nødvendigvis ha begge ledd til stede. Hvorvidt comparatio og antitese også kan opptre med forente ledd, er et annet spørsmål som ikke vurderes i denne avhandlingen. Det viser seg at klassen piktoral-plastisk også må ha rom til sammenligningstroker med atskilte ledd i tillegg til synsmetafor som tidligere bestemt.

*Metafor*<sup>139</sup> er et begrep uttrykt gjennom et annet som det står i et slags likhetsforhold til, en kortform av sammenligningen. Metafor i tegning ser jeg som to hovedformer, konvensjonelle konseptuelle (kognitive) grafiske uttrykk og synsmetaforer. Konvensjonelle konseptuelle visuelle grafiske uttrykk er instansierte kognitive projeksjoner av et kildedomene til et måldomene. De formuleres hovedsaklig piktoral, men også som plastiske metaforer.

<sup>139</sup> (gr. *metaphorá* 'overføring' av *meta-phérein* 'overføre')



25. Graff, *Atomisert sentrum*.  
21.8.98.

Det konvensjonelle kildedomenet reise er projisert på måldomenet som er politisk samarbeid. Det er med logikken fra reisedomenet vi tolker at de tre politikerne ikke kommer til å komme frem til noe mål, siden bilen ikke bør kjøre uten noen i forsetet. Dette er et enkelt eksempel på et narrativt konseptuelt metaforisk uttrykk i piktoral form. Metaforen er mediert i den metonymiske bilen som står for reise. Reise og ikke ha styring er kildedomene for politisk fremgang (måldomene). Bare kildeleddet er present (piktoral, in absentia).

*Metafor kan på ulike måter deles inn i forskjellige typer.*

Fra ulike vinklinger og tradisjoner kommer det ulike måter å sortere ulike typer av metafor. Tre vinklinger kan nevnes med utgangspunkt i hva vi har behandlet i herværende kapittel 2. Den første er min ekstrakt fra bildesemiotikk (inkludert Groupe  $\mu$ -modellen) og kognitiv metafor-teori så langt. Her finnes min versjon for tegning av piktoral og plastiske og også for piktoral-plastiske metaforer.. Den andre vinklingen er den klassiske retorikkens undertyper som brukes i verbalspråk. Den tredje vinklingen finnes i den kognitive metafor-teorien med sin typeinndeling som nå er aktuell for både språk og tenkning.

*Metafor kan realiseres som ulike typer i tegning*

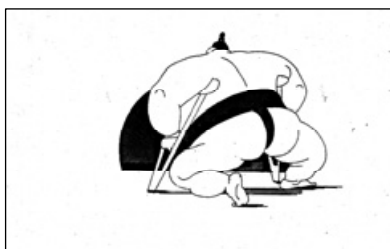
Man finner ulike typer visuell metaforikk i henhold til hva slags betydninger som skiller ut med kognitiv metafor-teori og bildesemiotisk viten om to sjikt. Den foregående tegningen er et eksempel på en konvensjonell kognitiv metafor (reise) instansiert piktoral. Jeg vil i det følgende vise eksempler på andre slike typer bestemt av kognitiv og bildesemiotisk viten. Jeg har valgt å fremme kunnskap som er utviklet i senere kapitler, for her å vise et oversiktlig register av retoriske grep tegnere kan velge, selv om leseren ikke er innviet i denne kunnskapen ennå.

En kognitiv metafor instansiert i plastisk form har vi når DÅRLIG ER MØRKT tegnes, som den svarte oksen i "Tvangsekteskap" ill. 22 ovenfor. Det er *den plastiske kvaliteten svart farge som er kildedomene for verdsettelsen i måldomenet*. Hvilken farge svart skifter ut eller overlapper, kan vi ikke se.<sup>140</sup>

<sup>140</sup> Det bør utredes hvordan vi skal forstå at en farge eller en tekstur overlapper en annen. I et eksempel med image-matefor hos Lakoff og Turner (1989: 91), hvor en elv sees som en kvinne, overlapper samme farge i sandstrand og lår. I bildet av oksen, ill. 22, som er tegnet svart =>dårlig, kan oksens identitetsfarge i et ikkemetamorforisk bilde være svart. Men den kan liksom være lysere. Tegneren har her påført den symbolske



*Intersensorisk metafor instansiert i plastisk form i det pikturale* gjør jeg rede for i kapittel 5.2. Det er når et måldomene i en sansemodus (når tyngde f.eks som er kinestetisk) formuleres ved et kildedomene i en annen sans (ved svart farge som er visuell). Et eksempel på dette forekommer i det svarte i solen som synker ned. I det øyeblikk man setter ord på dette metaforiske uttrykket, sier ”tung” eller ”tyngde”, mener jeg man har en plastisk metafor i det pikturale, sett som en avsondret konseptuell metafor instansiert med kildedomenet svart.<sup>141</sup> SVART ER DÅRLIG er verdievaluering også her.



26. Graff, *Profitt, nei takk!* 5.6.98.

Intersensorisk plastisk metafor kan også realiseres i et ikke-piktoral bilde. Det kan være når to kvadrater står ved siden av hverandre, det ene svart og det andre hvitt, og svart- og hvithet oppleves som henholdsvis tung og lett. Et bilde delt vannrett i to flater, med den øverste mørk og den underste lys, vil ved posisjon til hverandre oppleves

enda sikrere som tung over den metaforisk lettere lyse flaten nedenunder. Høydedimensjonen koblet til valørdimensjonen forsterker den plastiske metaforiske virkningen i det nonfigurative bildet.<sup>142</sup>

*Synsmetafor* er to bildeelementer med overlapping i form (felles fasong, kontur). Det er en piktoral-plastisk metafor.



Den felles formen i glasset og jordkloden viser en slik piktoral-plastisk synsmetafor. Begge leddene er til stede, det er en forent metafor in praesentia.

27. Graff, *Helsingfors, i morgen*. 20.3.97

Ill. 28 har en synsmetafor hvor det ene uttrykksleddet (mitra) er skiftet ut med et kondom. Det er kondomet som synes,

svarte fargen uten noe spill med identitetstegn. I andre tilfeller vil som vi skal se senere, overlapping av farge kunne yte en ekstra metaforisk trope.

<sup>141</sup> Det kan diskuteres hvordan måldomenet *tung* opptrer. Det ligger i avisteksten, og det kan også sees i helheten i tegningen, både ved at solen synker og ved japaneren på krykker. Temaet i tegningen som analyseres senere, er at japansk økonomi er dårlig.

<sup>142</sup> Man kan innvende at ikke alle vil oppleve en slik metafor. Den subjektive oppfatningen kan være intersubjektiv. Men man må anerkjenne subjektive tolkninger av både metafor og ikke-metafor i ulike visuelle uttrykk. Slike vurderinger i analysesituasjoner må relateres til at både en bestemt person eller generelle mottagere kan sees som tolkere av det aktuelle bildets betydninger.

men den høye mitraen er også overlappet til stede i formen bortsett fra den utslagsgivende identifiserende øverste spisse delen. Vi vil finne slike varianter hvor der til tross for utskiftning, finnes del av begge formene.

Synsmetafor med flere plastiske overlappinger<sup>143</sup> finner vi i den neste tegningen. Tema er avsporet ungdom som står i fare for å bli kriminelle. Hvis vi ser på den svarte figuren som holder en liten unge, finner vi i tillegg til en overlapping i form (en kvinnelig kropp/kaktus) også overlapping i tekstur. Den piggede teksturen vises i konturen. Pigger representerer ofte det farlige i tegning. I tillegg til denne plastiske tropen, har vi svartheten igjen, en

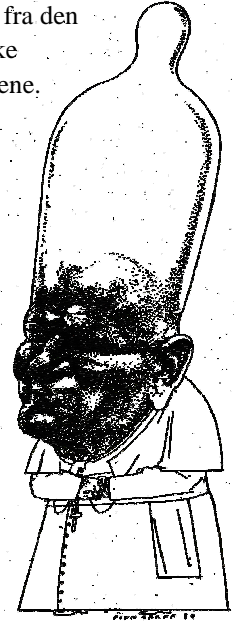


29. Graff, *Hjelp!* 24.11.01.

vi kunne se den som samme farge, men mer som piktoralt identitetsbeskrivende element enn som plastisk retorisk element.

Sammenligner vi piggene i den mørke kvinnefiguren med piggene hos frontfiguren, kan vi oppleve mykhet i den første. Rundheten i formen påfører plastisk kvaliteten mykhet til det vi piktoralt kan tolke som en slags morsfigur. Det er en fiktiv intersensorisk mykhet av metaforisk karakter som overføres plastisk. Innhold i en metaforbasert tegning vil ofte være sammensatt av flere samtidige troper. Disse trenges for å formulere innholdet i det hele bildet.

instansiering av DÅRLIG ER MØRKT-metforen. Her finnes altså tre plastiske elementer i overlapping, hver med sin metaforiske betydning. Setter vi oppmerksomheten på den nærmeste figuren, finner vi noe som kan være en overlapping av hår og (kaktus-pigger.) Teksturen i hår og kropp er den samme som i kaktusen bak. Her finnes både simile og synsmetafor, uten at vi skal bruke mer tid på hvordan denne relasjonen kan anskues. Men med hensyn til den lysebrune fargen (i originalbildet i avisen) som er lik i både kaktus og frontpersonen, vil



28. Graff, *Et kyss fra paven.* 1.6.89.

<sup>143</sup> Det ville være mulig å benevne slike metaforer for synsmetafor i annen og tredje dimensjon, etter henholdsvis overlapping av en eller to plastiske kvalitetene (farge, tekstur) i tillegg til den felles form.

*Sammenføyde metafor* kan man kalle to eller flere bildeelementer som er satt sammen slik at de lett kan klippes fra hverandre som når en politikers hode er koblet sammen med en dyrekropp. Eksempel på dette finnes i tegningen ovenfor: "Nærsynt protest" (ill. 24) hvor Hagen er hund. Det er en forent piktoral metafor in praesentia.

Mellomformer av syns- og sammenføyde metafor finnes. Bildet av kattekannen (ill. 11) kan sees som en slik mellomform. Hvor grensene skal settes, er ikke helt enkelt. Jeg finner det ikke hensiktsmessig å opprette intrikate underklasser. Videre i teksten anføres heller ikke klassifikatorisk form-beskrivelse med de faste parametrene.

*Den klassiske retorikken skjelner mellom forskjellige typer metafor.*

Man kan beskrive ulikhet mellom metaforer både når det gjelder innhold og uttrykksform. Uttrykksklasser i tegning er gruppert ovenfor. Men også den klassiske retorikken har noen vanlige undergrupper av metafor, hvor ulikheten mellom typer knyttes til hvilke kategorier bildeleddet er fra. Når bildeleddet er en person eller et dyr, får vi en type som skiller fra metaforer med bildeledd av ting.

*Personifikasjon*<sup>144</sup> er en metafortype der abstrakte begreper blir fremstilt som menneskelige vesener eller blir tillagt menneskelige egenskaper. Dyremetafor faller inn under denne typen, men er et så konvensjonelt grep spesielt i karikaturtegning, at



30. Graff, *Tilbake til fattigdom*. 14.7.98.

<sup>144</sup> Lothe, Refsum og Solberg: (1997: 193). Personifikasjon er beslektet med og avgrenset i forhold til besjeling, som betegner at livløse ting blir tillagt menneskelige egenskaper. Antropomorfisme (gr. *anthropos* 'menneske' og *morphe* 'form') er en lignende uttrykksmåte som presenterer naturen eller dens krefter som menneskelige vesener. Jeg velger personifikasjon som en samlebetegnelse, som også i den kognitive metafor-teorien innlemmer dyremetafor her. Imidlertid er der forskjell på hvordan dyremetafor og antropomorfisme brukes. Dyremetafor brukes om et menneske for å vise oppførsel eller karaktertrekk som vi konvensjonelt har tillagt et dyr. Antropomorfisme brukes ofte i barnefortellinger, hvor dyr oppfører seg som mennesker (eks. Donald Duck).

den burde stå som egen type. Dyremetafor har dog ofte en person som saksledd, måldomene. Et eksempel finnes i tegningen ovenfor, ill. 24, hvor Hagen er førerhund.

Døden blir som i ill. 30 ofte personifisert som en slåttekar.

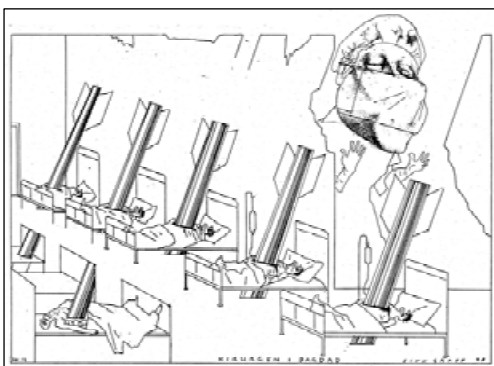
*Reifikasjon* betyr tingliggjøring.<sup>145</sup> Det er et grep hvor abstrakte begreper blir fremstilt som ting. Når en bygning eller et objekt representerer f.eks. en institusjon eller en idé, vil det kunne være som reifikasjon. Vi har eksempler på dette i ill. 16, der Arbeiderpartiet via logoen er en bygning og i ill. 21, der smerte fremstilles som spiker.



31. Meret Oppenheim, *Pelskopp*. 1932.

pelskopp er et visuelt oxymoron ved kollisjonen mellom forventet funksjon (drikke) og tekstur (som motsier drikke).

*Oxymóron*<sup>146</sup> eller paradoks er en forbindelse av begreper som logisk utelukker hverandre, slik at det oppstår en slående selvmotsigelse, et slags konsentrert paradoks. *Paradoks*<sup>147</sup> er et utsagn som logisk sett er selvmotsigende, men som likevel viser seg å inneholde en dypere sannhet. Meret Oppenheims



32. Graff, *Dobbeltmoral*. 20.12.98.

Oxymoron i romlig representasjon kan denne tegningen sies å inneholde. Tema er dobbeltmoral når president Clinton er i ferd med å skulle gjøre ”kirurgiske angrep” mot Irak.

Når vi ser på missil nr. to fra venstre, ser vi at det går gjennom en seng i øvre etasje og også en seng i nedre etasje. Den nedre

<sup>145</sup> Står ikke i retorisk leksikon. Reifikasjon kjennes som to ulike innhold. En smalere betydning er at mennesker gjøres til ting. Det står som et grep for en slags fremmedgjøring av det menneskelige. Den bredere betydning er som beskrivelsen i teksten her: abstrakte begreper beskrives som ting.

<sup>146</sup> Oxymóron (gr. 'skarp-sindig-dumt' av *oxýs* 'skarp' og *moros* 'dum'). *Contradictio in adjecto* er oxymoron.

<sup>147</sup> (gr. *parádoxos* 'mot forventning', 'utrolig' av *pará* 'mot', 'i strid med' og *dóxa* 'forventning')

sengen står med vanlig romlig logikk for langt til høyre, slik at missilet etter realistisk romnorm ikke kan gjennomføre denne. Det er samme paradoksale prinsipp M.C. Escher benytter i flere av sine tegninger.

*Typer av metafor i den kognitive teorien skilles også fra hverandre*

Den kognitive metaforteorien skiller også metafortyper på forskjellige måter. Vi har sett skillet mellom konvensjonell konseptuell metafor og image-metafor. Konvensjonelle konseptuelle metaforer er hovedsak i den kognitive metaforteorien, og etter forskjellig kognitiv funksjon deler man dem inn i a): strukturelle, b): ontologiske og c): orienterings-metaforer. Så vil man også klassifisere gjennom grad av konvensjonalitet, og dertil gjennom nivåer av generalitet. Det henvises til kapitlet om metafor for nærmere beskrivelser og bildeeksempler.

*En foreløpig sammenfatning av visuelle retoriske grep*

Jeg har gjennomgått følgende visuelle retoriske troper: metonymi og symbol, noen sammenligningstroper med to atskilte ledd og med ulik vekt på likhet/ulikhet (simile, comparatio og antitese) og metafor. Metafor er beskrevet med ulike typer. For å kunne gjøre denne typebeskrivelsen, ble viten fra bildesemiotikk, kognitiv metaforikk og retorikk brukt sammen.

De retoriske grepene som nå er beskrevet, vil kunne forekomme i mer eller mindre ren form. Det vil ikke alltid være like enkelt å plassere en tegnet relasjon i den ene eller den andre klassen. Vi har tilfellet med kaktus/personen som i seg selv er en synsmetafor, men som får støtte av også være et ledd i en simile. Jeg har også vist at de retoriske grepene forekommer lokalt i bilder. Mange samtidige troper vil sammen kunne danne innhold i et bilde. Men et bilde kan også ha en global metafor, en metafor som gir det helhetlige innholdet.

*Retorikken tilbyr flere grep til omformulering av innhold.*

I denne seksjonen vises flere av retorikkens troper. De presenteres i fire avdelinger for hvordan tegnere kan ha nytte av dem. Den første har jeg valgt å beskrive som endringsmåter etter det som kalles retorikkens fire endringskategorier. Jeg oppfatter disse som en slags mer tekniske eller omstrukturerte valg man kan gjøre når man er i gang med en ytring, har noen elementer på gang som man vil endre.<sup>148</sup> De grepene som er beskrevet ovenfor, vil kunne dannes ved slike endringsmåter. Den andre avdelingen er

<sup>148</sup> I bildeanalyse av tegninger sett i resepsjonsperspektiv kan det by på problemer å bestemme hva bildemaker har endret fra. Dette problemet minsker sett i den produserende bildemakers perspektiv. Man kan endre ut fra en fase i tegne- eller tenkeprosessen, som i undervisningssituasjoner hvor lærer veileder på et bilde under arbeid. Det vil i andre tilfeller kunne være vanskelig å si hva som skulle være et etgangspunkt, eller en norm for en visuell ytring om det aktuelle tema.

en utvidelse til flere enn de fire måtene. Her kommer omdimensjonering av størrelse bl.a. inn. I tillegg nevner jeg særlige visuelle grep som tilhører det grafiske, plastiske, området. Den tredje avdelingen for omformulering angår forsterkende utbyggingsmåter. Fjerde avdeling inneholder grep som tegnere kan bruke for å vise prosesser, hendelser hvor forandring foregår.

#### *Retorikkens fire endringskategorier*

Når man er i gang med en visuell ytring, kan man velge ulike strategier til å endre et uttrykk for å gi det overførte betydninger. Retorikken har fire grunnleggende måter: *Adjectio*, *detractio*, *immutatio* og *transmutatio*.

*Adjectio*<sup>149</sup> er tilføyelse av en språklyd, et ord eller en tanke. Enkelt sett skapes svært mange visuelle troper ved tilføyelse. Ringene i nese og mule i ill. 22, ”Tvangsekteskap” ovenfor kan vi se som tilføyelser.

*Detractio*<sup>150</sup> er fjerning av en språklyd, ord eller tanke. I ill. 18, til *Den ensomme veranda og andre dikt* er øyne fjernet på noen ansikter. Det er en metaforisk behandling av metonymet ØYE FOR Å SE.

*Immutatio*<sup>151</sup> er å sette noe i stedet for noe annet. Vi ser dette i søylen som erstatter Frida Kahlos ryggrad i ill. 21., og kondomet som erstatter mitraen i ill. 28 og de to ringene som erstatter farens øyne i ”Tvangsekteskap” ill. 22.

*Transmutatio*<sup>152</sup> er ombytting av språklyd, ord eller tanker. Formell maktposisjon er byttet om her, ved Thatchers tilegnelse av dronningens slep.



33. Graff, *To dronninger*. 29.12.88.

<sup>149</sup> (lat. 'tillegg', 'tilføyelse' av *ad-jicere* 'legge til')

<sup>150</sup> (lat. 'fjerning', 'sløyfing', av *de-trahere* 'ta bort')

<sup>151</sup> (lat. 'utsifting', av *immutare* 'erstatte', 'skifte ut')

<sup>152</sup> (lat. 'overflytting', av *trans* 'over' og *mutare* 'flytte')

*Andre endringsstrategier kan spille med størrelse og andre visuelle grep.*

Man kan omdimensjonere elementer. Retorikken opererer med et grep som jeg mener også fungerer i visuelle ytringer:<sup>153</sup>

*Hypérbel*<sup>154</sup> er overdrivelse, dvs. et uttrykk så sterkt at det ikke kan tas bokstavelig. Det kan opptre som trope, i et kildedomene. Tydelige hyperbler finner vi i Graffs illustrasjon fra *Den ensomme veranda og andre dikt* hvor store munnar o.a. fremheves. Pavekondometts størrelse (ill. 28) gjør også dette til hyperbel. Man vil kunne si at karikatur, med f.eks. store hoder, generelt bygger på hyperbler.

Visuelle endringsstrategier finner man legio muligheter til ved endring av form (rund, kantet, organisk osv.), farge, tekstur, størrelse (større, mindre, lengre, høyere, tykkere osv.) samt å bruke alle de valgene for sammenstillinger som ligger i et digitalt bildeprogram (duplisere, kopiere, rotere osv.). Retorikken har navn også på noen av disse grepene, for bare å nevne ett:

*Khiasme*<sup>155</sup> er en ordstillingsfigur som innebærer at motsvarende ledd kommer igjen i omvendt rekkefølge, ”kryss-stilling”.



34. *Black Power, White Power* av Tomi Ungerer 1967. I Mc Quiston (1993: 148).

*Sterkere tropologisk utbygging er mulig*

Bildemakere kan bearbeide og utvide noen av de omtalte tropene. Først og fremst kan man videreutvikle konvensjonelle konseptuelle metaforer som vi vil se i kapitlet om metafor. Så kan man bygge ut en metafor til et større bilde eller historie, hvor flere elementer danner koherente metaforiske uttrykk.

*Allegori*<sup>156</sup> er betegnelsen på det her nevnte: bygge ut en metafor til et større bilde. Det vil svært ofte forekomme i metaforbasert tegning, særlig i politiske satirer. Der hvor man vil karakterisere et bildes helhetlige innhold som en metafor, vil denne ofte inkorporere allegoriske bildeelementer.

<sup>153</sup> Omdimensjoneringsgrep er også eufemisme (forskjønnelse av et begrep) og ironi, som jeg ikke finner velegnet til overtagelse.

<sup>154</sup> (gr. *hyperbolé* 'overdrivelse', av *hypér* 'over', 'forbi', og *bállein* 'kaste')

<sup>155</sup> (gr. *khiasmós*, etter den greske bokstaven X (khi))

<sup>156</sup> (gr. *allegoría* 'det å si noe annet' av *állos* 'annen' og *agoreúein* 'tale')

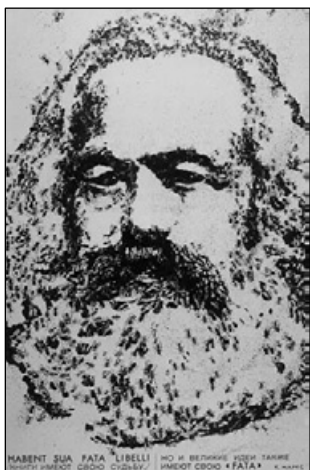
*Allusjon* er å henvise til et ord, setning, sitat, noe som er kjent. Visuell allusjon bringer inn elementer som kjennes fra forskjellige kulturelle områder, det kan være ordtak, bibelhistorier eller kunstverk.

Flere måter å legge inn mer informasjon i et bilde kan være ved å velge bildelementer som fyller flere referensielle funksjoner, slik at innholdet kan bli rikt bare ved noen få elementer med først og fremst sterkt metonymisk potensial. Det kommer frem i senere kapitler.

*Særlige grep til å vise prosesser finnes*

Særlige grep til å vise prosesser er viktige å kjenne for tegnepedagoger, fordi det er vanskelig å presse hendelser hvor forandring er tema inn i bare en tegning. Forandring i et hendelsesforløp, prosess, består jo i flere faser. Men dyktige tegnere bruker slike grep, og klarer med dem å løse visuelle utfordringer. De følgende grepene er utledet av hva tegnere faktisk gjør, og navngitt i retorikkens terminologi.

*Metamorfose*<sup>157</sup> er endring av skikkelse eller form. *Transformasjon* viser forandring gjennom overgang fra en form til en annen. Det omhandler prosessen, mens metamorfose kan betegne forandring som har skjedd.<sup>158</sup> Nyemkovas tegning er derved mest å regne som transformasjon.



Syntetisk forening av valør/tekstur ved de piktorale fluene. Fluene er metonymer for forråtnelse og tilintetgjørelse, Marx-portrettet er metonym for marxismen.

35. *Også store idéer har sine skjebner.* Tatjana Nyemkova. I Sylvestrova et al. (1992: 139).

<sup>157</sup> (av gr. *meta* 'etter', 'ut over' og *morphe* 'skikkelse'). Lothe, Refsum og Solberg (1997: 156):

*Litteraturvitenskapelig leksikon.*

<sup>158</sup> Forskjellen mellom disse to begrepene gis i *Bildanalys*, Cornell, Dunér, Millroth, Nordström og Roth-Lindberg. (1985: 321). Også forklaringen på deformasjon og demontering er fra denne boken.





*Deformasjon og demontering*<sup>159</sup> ligger også nær til hverandre, og kan sammen med de to forrige begrepene tendere til å gli over i hverandre. Deformasjon er en kraftig forandring eller forvridning av forventet form. Demontering viser nedbrytning eller fragmentering, som det forekommer i tegningen av Pinochet som revner og blir spist av rotten i hodet hans.

36. Graff, *Farvel Pinochet*.  
13.12.1989.

### 2.2.9 Overveielser om visuelle klassifiseringer fra retorikken

Hensikten<sup>160</sup> med den ovenstående oversikten er ikke å bruke disse klassiske navnene i undervisning i bildefag. Der vil norske betegnelser være gunstig og naturlig. Men funksjonen for de klassiske termene ligger i det systematiske apparatet som har vært operativt over lang tid, og som er en kjent tradisjon. La oss ha i minne det flytende i dette apparatet.

Ulike kriterier for å avgrense metafor i tegning finnes. Metaforforskning i dag vil kreve noen kriterier. Imidlertid vil ulike forskningstradisjoner divergere i sine krav.

Øyslebø hevder for lingvistiske troper at relasjonen secundum:primum gir definisjonsgrunnlaget for en rekke tradisjonelle troper. Oftest er kriteriet art og grad av konjesjon, og dermed av sansbarhet. Men det kan også være omdimensjonering av kvantitet og grad. ...

I den monn vi har tradisjonelle tropebetegnelser, blir de brukt her, men poenget er at tropene griper over i hverandre, så hvor mange termer vi enn hadde, ville de aldri dekke over alle semantiske relasjoner som kan forekomme mellom secundum- og primum-leddene. Viktigere er å få

<sup>159</sup> Cornell, Dunér, Millroth, Nordström og Roth-Lindberg (1985).

<sup>160</sup> Man kunne trekke lenger på flere klassifiseringer fra retorikken. Ordstillinger og auditive virkninger som brukes til poetiske grep, kan la seg overføre til bildemediet. Men poetiske grep og visuell estetisk utbygging faller utenfor dette prosjektet. Forøvrig bør man passe seg for "klassifiserings-raseri" som Barthes har uttalt.

innsikt i hver enkelt relasjon og å oppdage hvor mange mulige relasjoner språket faktisk stiller til vår rådighet.<sup>161</sup>

Jeg anser hele denne avhandlingen som en utdyping av hva metafor kan være og ikke minst gjøre, for visuell formulering, og søker å lete frem de mange mulige relasjoner metaforbasert tegning faktisk stiller til vår rådighet. Ut fra forskjellige teorier vil en avgrensning av hva som skal være metafor, eller et metaforisk uttrykk, variere. Den kognitive metaforteorien vil la flere uttrykk falle innenfor metaforkategorien enn andre teorier som vil karakterisere mye som "døde metaforer". "Døde" metaforer er derimot vitale og i sentrum for kognitive metaforforskere.

Hvorvidt en metafor er til stede, bestemmes enkelt i den kognitive teorien. I denne avhandlingen står den kognitive teoriens beskrivelse som kriterium for tilstedeværelse av metafor. Denne teorien knytter det metaforiske til det mentale: Når vi bruker den metaforiske mekanismen for å forstå et uttrykk, er en metafor aktivert.<sup>162</sup> Den kognitive teorien forholder seg til metafor slik at der skal være en ting som forstås gjennom en annen ting ved at kunnskap om den andre tingen som et kildedomene projiseres på et måldomene som hefter ved den første tingen.<sup>163</sup> Det er altså et vidt kriterium knyttet til tenkning og innhold fremfor form.

<sup>161</sup> Øyslebø (1978: 124).

<sup>162</sup> Gibbs (1999: 30-44) påpeker at noen retningslinjer bør taes i betraktning når man forsker i metafor. Han foreskriver dem for verbalt språk, men de vil også være aktuelle for metafor i bilder: Skill ut forskjellige slags metafor i språket. Skill metafor fra metonymi. Skill hvordan metafor i språk og metafor i tanke interagerer. Gjenkjenn den kroppsbaserte motivering for metafor i tanke og språk. Skill mellom metaforiske prosesser og produkter. Skill metafor-prosessering fra metaforisk prosessering.

Metaforiske prosesser er hvordan vi produserer og forstår metaforer. Slik forståelse angår hvordan konseptualisering foregår, hvilke momenter som ubevisst inngår når betydninger dannes i en ytring. Slik forståelse oppnås ved lingvistisk analyse av ulik lingvistisk informasjon. Psykolingvistisk forskning heller til at slike konseptuelle prosesser foregår uhyre fort innen et tidsspenn på mellom noen få hundre millisekunder opp til noen få sekunder i høyden. Gjenkjennelse, tolkning og verdsetting av metaforiske produkter foregår også. Gibbs legger vekt på at man vil trenge flere forskjellige teorier for å finne ut hva det betyr å forstå en metafor. Og han sier at forskere må vedkjenne seg begrensningene i sine forskningsmetoder til å undersøke metafor-forståelse, og ikke feilaktig prøve på å trekke slutninger om et aspekt ved metaforbruk, når de anvender en metode som bare er relevant for undersøkelse av et annet temporalt aspekt ved metafor-forståelse. Metaforisk prosessering kan i motsetning til å prosessere metafor, dreier seg om den metaforisk innstilling vi kan ta i bruk når vi leser tekster. Det er at vi kan tolke dikt og f.eks. Dantes *guddommelige komedie* med en allegorisk innstilling. Gibbs (1999: 40-1). Gjennom de kommende tre store kapitlene i herværende avhandling korresponderer disse kravene mer eller mindre innviklet i utredningene som gjøres for å forstå og forklare metaforbasert tegning som et språkssystem.

<sup>163</sup> Men hva så med flere av Magrittes bilder? De vil ofte være hva man kaller symmetriske. Asymmetrisk er en trope som har et måldomene og et kildedomene. Når et Magritte-bilde av en flaske som er satt sammen med en gulrot, hvor flaskens øvre halvdel er skiftet ut med en tilsvarende halv gulrot, opptrer en symmetri mellom de to bildeelementene. Vi kan ikke bestemme hvilket av de to leddene som skulle være måldomene som skal forklares av det andre. Som visuell konstallasjon har det form som et sammenføydd metaforisk uttrykk, men er det en visuell metafor uten en entydig relasjon måldomene/kildedomene? Dette er et dilemma som viser at det ikke er helt enkelt å stille opp kriterier for å identifisere en visuell metafor. Vi kan gi minst to svar. Nei, det er ikke en visuell metafor uten at vi vet hvilket ledd som skal beskrives ved det andre leddet. Ja, det er en metafor (eller to?) hvor vi vil kunne se først flasken som primum som skal forstås ved gulroten, og deretter omvendt hvor gulroten er primum. Magrittes bilde vil i den tropologiske taksonomien for visuell form kvalifiseres som trope, men det vil være tvil om det kvalifiseres som metafor i den kognitive teorien, fordi vi ikke vet hvilket ledd som skal forstås gjennom det andre.

Imidlertid vil det også kunne kreves at man kan redegjøre for et formverk for metafor i bilder. Groupe  $\mu$  har opprettet et formverk en visuell trope må kunne finne sin plass i. Jeg kan bruke denne belgiske gruppens taksonomiske tre parametre. Imidlertid må det gjentaes at jeg fraviker gruppens modell. Parametre er: 1): et av to sjikt (og en hybridklasse) 2): tilstedeværelse eller fravær av det ene av to ledd og 3): forente eller atskilte ledd. (Når leddene er atskilte vil de falle innen de tre sammenligningstypene simile, comparatio og antitese.) Jeg ser den formale taksonomien som et tentativt teoretisk fundament som kan utvikles videre og ikke minst diskuteres. I praktisk anvendelse opererer jeg hovedsaklig med piktorale og plastiske metaforer, (men kommer ikke utenom en hybrid av piktoral-plastiske metaforer) De formale hensyn jeg tar i analyse begrenser seg oftest til spørsmålet om den aktuelle metaforens kildedomene tilhører det piktorale eller det plastiske sjiktet

Jeg kommer bare sporadisk til å bruke deler av terminologien i de mange bildeeksemplene som taes frem etterhvert. Poenget med tropologien, er at den finnes, og kan taes frem når som helst og anvendes på aktuelt bilde.<sup>164</sup>

### 2.2.10 Sammenfatning av kapitlet om bildesemiotikk og retorikk

Med å føre sammen bildesemiotikk og retorikkens tropologi er noen problemer registrert og behandlet. I forsøket på å ivareta krav om å angi kriterier for å bestemme troper/figurer i et bilde har jeg gått inn via modellen fra Groupe  $\mu$ . Denne modellen skiller ut overførte betydninger som finner sted i det piktorale og i det plastiske sjiktet. Modellens form-kategorier ble prøvd og omvurdert med henblikk på hvilke former et visuelt tropologisk uttrykk kan opptre i, når tre parametre vurderes. Imidlertid forlats den helhetlige modellen. Det jeg ytterligere gjør, er å implementere metafortyper fra den kognitive metaforteorien i et tropologisk register Dette registeret er fra klassisk retorikk for verbale uttrykk, men nå omsatt til bildemediet og kombinert med en omvurdert tosjiktsmodell .

Mitt kriterium for å angi metafor i et bilde grunner seg i den kognitive metaforteorien. Dette kriteriet er operativt ved at betydninger overføres fra et mentalt kildedomene til et mentalt måldomene for å forklare betydninger i måldomenet. Denne betydningsoverføringen som er et mentalt fenomen, foregår med tilknytning i bildeelementer som kan bære betydninger i de to

<sup>164</sup> Gerard Steen (1999: 91 ff.) beskriver hvordan en lingvistisk metaforanalyse kan foretaes. Han analyserer i tre steg, og hvert har flere underpunkter, spørsmål. Først gjøres en konseptuell analyse, hvor den metaforiske proposisjon undersøkes. Så kommer en lingvistisk analyse av det metaforiske uttrykket og til slutt bestemmes diverse kommunikative punkter, såsom pragmatisk funksjon, retorisk tropologisk form (metafor, simile?), retorisk vekt (er metaforen kombinert med en annen trope, som metonymi, paradoks?) og tekstlig funksjon.

domenene. Bildeelementer i kildedomenet vil kunne være piktorale eller plastiske, og kunne bestemmes etter sjikt. Metaforer i bilder kan være piktorale eller plastiske, eller piktoral-plastiske. Resultatene bygger på undersøkelser av ikke minst den kognitive metafor-teorien i kapittel 4 og analyser av plastiske metaforer i kapittel 5.2.

For problemstillingens praktiske aspekt, et register av retoriske grep, er bilde-semiotikkens sjiktmodell også et vesentlig moment. Nå er et slikt register presentert og eksemplifisert til en visuell tropologi som tegnere og bildepedagoger kan ha nytte av.

## 3 Fortelling

### 3.1 INNLEDNING

Det grunnleggende spørsmålet hvordan tegnere kan formulere idéinnhold uten å ty til ord skal besvares gjennom stikkordene fortelling og metafor. Tegnere anvender begge for å formidle det de har på hjertet. Fortelling og metafor kan begge sees som basale menneskelige kognitive mekanismer. Med fortelling og metafor kan vi gi forståelig form til våre erfaringer og liv. Men det finnes ikke en samtidstradisjon i vår kultur for å forklare hvordan de to mekanismene inngår i og strukturerer bilder. Bildefaglig er både fortelling og metafor diffuse saker. Jeg skal i dette kapitlet gjøre en utredning av fortellingens rolle i metaforbasert tegning, hvordan fortelling er en av flere faktorer som konstituerer og strukturerer et metaforisk bildeSPRÅKsystem.

Fortellingsteori for språk setter handling og hendelser sentralt.

Kroppshandlinger beskrives lett og rikt i bilder, men det er problematisk å vise flere etterfølgende hendelser. Hvordan inngår da fortelling i bilder?

Hvilke muligheter gis der?

Jeg har tre mål med å undersøke fortelling. Det ene er for å kartlegge visuell fortellerteknikk, kjernemomentet i forskningsgjenstandens praktiske aspekt. Det andre er å gjøre rede for det narrative aspektet i metaforbasert tegning, som del av det teoribyggende aspektet: Hvilke mekanismer strukturerer metaforbasert tegning? Det tredje målet er å trekke ut kategorier av bildeelementer som konstituerer og strukturerer metaforbasert tegning.

Disse tre målene kan ikke skilles fra hverandre, de betinger hverandre og er infiltrert i hverandre. 1) Visuell fortellerteknikk anser jeg å være grep, måter eller deviser som tegnere kan bruke for å fremstille intendert meningsinnhold. Som en modell for kartlegging av slike grep bruker jeg skjønnlitterær narratologi, med en selektiv gjennomgang av tilsvarende grep for verbal fortelling. Heri inngår retoriske strategier. 2) Noen mekanismer som strukturerer metaforbasert tegning ligger i hva bilder er, hvordan bilder som kommunikasjonsmedium virker, fordi de er underlagt visuell persepsjon og konsepsjon. Noen andre mekanismer tilhører fortelling. Først og fremst viser fortelling per se seg som en kognitiv hovedmekanisme. Fortelling har noen grunnelementer i seg. Disse skal jeg trekke frem og koble med bildepesifikke mekanismer. 3) Grunnelementer i fortelling som trekkes frem, skal kobles med typer av bildeelementer. Med dette målet vil jeg forklare hvordan det kan fremkomme piktoral grammatisk struktur når fortellingsstruktur projiseres på grafisk struktur.

Utredning av fortellingens rolle i metaforbasert tegning, baserer jeg på at fortelling er et fenomen, en grunnleggende menneskelig aktivitet, som kan foregå og ta form i forskjellige medier. Med verbalspråket som den best undersøkte type, finner jeg hva fortelling der sees å være. Narratologi gir grundig innføring i skjønnlitterær fortelling. Så kommer alle spørsmålene hvorvidt momentene herfra er aktuelle for fortelling med bilder. Skismaet mellom språk og bilde skjærer seg skarpt ut ved spørsmål som angår tid. Temporal rekkefølge som er en særpregende egenskap ved fortelling har ytterst dårlige kår i bilder. Hvilke følger får dette for fortelling i bilder? Er tid utelukket fra en tegning? Hvordan kan tidsdimensjonen fanges i en tegning? For å besvare disse spørsmålene blir narratologi delvis uhensiktsmessig. Fortelling som kognitivt prinsipp nedfeller seg også på setningsnivå. Med kognitiv lingvistikk gis muligheter til å finne sammenheng mellom tid og rom. Bilde særpreges nettopp ved at det organiseres i romlig orden. Ved å gå inn i den kognitive lingvistikks undersøkelser av hvordan vi oppfatter tid, er det mulig å forstå de forhold som tidsdimensjonen beherskes av i et bilde.

I dette kapitlet behandles først hva fortelling, og fortelling i bilder, er. (3.1) Så undersøkes fire områder fra narratologi med tegnerblikk i underkapitlene: 1) (3.2) Hendelser, 2) (3.5) karakterisering, 3) (3.6) synsvinkling og 4) (3.7) tid. Ad 1): Hendelser er en slags kjerne i fortelling. Hendelsesproblematikk for tegnere setter jeg sentralt i det første underkapitlet, og gjennom avhandlingen. Det dreier seg om hvordan hendelser og handlinger i faser kan kobles sammen innen en tegning. Både narratologi og kognitiv lingvistikk anvendes. Ad 2): Karakterisering av personer først og fremst, men også grupper og sted, vises i en rekke bildeeksempler. En bredde av visuelle fortellertekniske grep trekkes frem. Jeg bruker også denne eksempelsamlingen til å peke på forekomsten av forskjellige retoriske troper. Å karakterisere er å velge ut trekk. Tegning dreier seg om å ta uavlatelige valg på mange plan. Bredden av mulige valg for å fremstille ønskete trekk vektlegges her. Ad 3): Synsvinkling er også tett forbundet med fortellingsteknikk og utvelgelse. Ingenting kan vises uten en synsvinkel, verken konkrete ting eller abstrakte saker. Bilder har en romlig organisasjon. Jeg forklarer i dette underkapitlet bildespesifikke faktorer for visuell narrasjon og synsvinkling som perseptuelt og overført fenomen. Ad 4): Tid er som nevnt vanskelig å få grep om i bilder. Her undersøkes tidsdimensjonen på tre områder, som rekkefølge av hendelser, varighet og frekvens.

Vi trenger å vite hvordan narrative betydninger organiseres i det visuelle mediet. Og vi trenger forståelse for en mindre form for fortelling enn narratologiens. Jeg legger frem to områder for å fylle disse behovene i to underkapitler. Det er 3.3 kombinasjonsprinsipper for hendelser i fortelling i

tegninger og 3.4 fortelling på setningsnivå. Med en kognitiv innfallsvinkel til små romlige fortellinger som finnes i setninger, får vi redskaper til å vikle ut enkeltbetydninger fra klumper av betydninger. Det er problemene med hendelsesrekkefølger i 3.2 som krever sine avklaringer, og som er grunnen til at underkapitlene 3.3 og 3.4 trenger seg plass mellom narratologiens fire områder.

Når jeg finner anvendelse for fortelling, er det som organiserende prinsipp, eller som kilde til organiserende mekanismer til å manifestere ønsket innhold i tegning. Jeg må minne om at det kommer an på hvilket aspekt en til enhver tid vil legge på denne form for tegning, hvorvidt en vil se den som visuelle utsagn, retorikk, eller ved dens fortellende eller metaforiske aspekt.

### 3.1.1 Hva er fortelling?

Fortelling er verbal formidling om menneskelige handlinger.<sup>165</sup> I tillegg har vi fortellende bilder. Hva menes med fortellende bilder? En vid definisjon vil kunne være figurative bilder. Jeg skal bruke benevnelsen om bilder som har et motiv som vedrører handling, og hvor de samme elementer som finnes i litterær og annen verbal fortelling, også er vesentlige for det enkelte bildes innhold. Det fortellende aspekt kan være en hovedfunksjon, enkelte bilder er bare laget for å være en mer eller mindre komplisert fortelling, eller det kan være en mer perifer funksjon i bilder med hovedvekt på et poetisk uttrykk, propaganda e.a. Fortellende bilder kan stå på egne ben, eller sammen med tekst. Når et bilde forteller, kan fortellingen være ny, som mesteparten av Steinbergs tegninger. Andre sjangere er bygget over kjente historier som aktiveres når bildene leses. Bibelens fortellinger gjenbrukes av Dürer og Rembrandt, som massemedias av Graff. Så vil det kunne være et spørsmål hvorvidt der oppstår nye fortellinger i den slags gjenbruk.

Jeg skal nå presentere to forståelser av hva fortelling står for. Den første er Aristoteles' forståelse av fortelling som aktiv konstruksjon av en innholdsorden. Den andre er Ricoeurs forståelse av fortelling som en tre trinns prosess som foregår i den personen som befatter seg med en fortelling.

Aristoteles (1992) behandler fortelling og poetisk virksomhet i sin *Poetik*. Her skildres denne virksomheten som etableringen av en bestemt orden – mythos. Mythos betyr iscenesettelse av historiens handling.<sup>166</sup> Også her som i

<sup>165</sup> Benevnelsen fortelling brukes med forskjellige referanser. Fortelling kan bety muntlig fortelling, eller ordet kan vise til en mer eller mindre løst definert episk sjanger (som eventyr, novelle o.a.). Benevnelsen brukes også som fellesnevner for all episk diktning. En fjerde hovedbetydning er den daglige synonymisering med *å si* ("Han fortalte at han skulle reise.") (Vinje 1989: 17).

<sup>166</sup> Ricoeur oversetter *mythos* på fransk til *mise en intrigue* og på engelsk til *emplotment* (Kemp 1995: 31). Chatman (1978: 19) likestiller *mythos* med *plot*.

retorikken, dreier det seg om den aktive konstruksjon eller komposisjon. Frembringelsen skjer ved en skapelse ("poiesis"). Mythos er skapt som mimesis – etterligning av hva mennesker gjør. Innholdet i de tre poetiske formene (tragedie, komedie og epos) er menneskelig handlen. Personene fremstilles mer som gode og dårlige karakterer, enn som individer. De underordnes mythos – intrigen, og skal representere noe allment. Dette allmene er tilknyttet menneskelig etikk i den forstand at det handler om godt og ondt, og bærer derved i seg verdievaluering. Ordenen i den dramatiske handlingen defineres som en helhet, med begynnelse, midte og slutt. Begynnelsen skal være valgt, uten noen nødvendighet. Midten skal ha en dreining, fra hell til uhell, lykke til ulykke. Slutten må være nødvendig og rimelig. Denne klassiske dramaturgimodellen fungerer aktivt i dag. De fleste filmfortellinger fra Hollywood er bygget med et a) anslag, b) en eksposisjon, en nærmere presentasjon av personer og miljø, c) spenning som stiger til et høydepunkt, d) spenningsutladning og e) en avslutning.

Paul Ricoeur bygger på Aristoteles' mimesis-begrep. Han forstår det som en forestilling i samme forstand som man taler om at skuespillere forestiller bestemte figurer.<sup>167</sup> I verket *Time and Narrative*<sup>168</sup> er det som tittelen sier, tid i fortelling som undersøkes filosofisk. Ricoeur bruker mimesis-begrepet for å forklare fortelling som en tre-trinns prosess som han kaller prefigurering, konfigurering og nyfigurering. Mimesis 1 er bruken som fortellingen gjør av dagliglivets handlingsverden, dens forankring i hverdagen, der hvor fortellingen henter stoffet til sin beretning. Ricoeur kobler denne fasen til begrepet før-figurering ("préfiguration"), som fortellingens forutforståelse av det praktiske liv. Når fortelling i det hele tatt er meningsfull for oss, er det fordi vi er fortrolig med dens forutforståelse av det praktiske liv, samt at vi har en språklig kompetanse til å fortolke det. Mimesis 2 er den skapende aktivitet som komponerer fortellingens handling, former begynnelse, midte og slutt. Dette benevner Ricoeur konfigurering ("configuration").

Således uttrykker konfigureringen den idé, pointe eller tema, som fortellingen handler om for os, når vi har fulgt 'handlingen' og genkaldt eller genfortalt den. Den narrative kompetense utfører denne konfigurering ved at utdrage et sammenhengende historieførløb af de spredte begivenheder og hendelser, ved at sammenfatte de forskjellige handlingsfaktorer (det handlende subjekt, målet, midlerne osv.) i een 'handling', og endelig ved at utfolde denne 'handling' på en sådan måte, at rækken af episoder forklarer hvorledes og hvorfor netop denne

<sup>167</sup> Det følgende om Ricoeur stammer fra Peter Kemp (1995: 34-47).

<sup>168</sup> Ricoeur (1985).



og ikke en anden rækkefølge har ført til slutningen på fortællingen.  
(Kemp 1995: 35-6.)

Mimesis 3 er den fasen hvor vi tilegner oss teksten, og opplever den som fortelling. Når vi ”følger med i historien”, skjer det noe med oss. Vi blir ”nye mennesker”. Dette er fortellingens ny-figurering av våre liv. Fortellingen rekonstruerer vår handlingsverden, åpner en verden vi kan bo i.

Hvordan passer ovenstående begreper på tegning sett som fortelling? Slik som Ricoeur forklarer fortelling som en tre-trinns prosess, vil jeg også se tegning. Jeg finner Ricoeurs bruk av begrepet figurering høvelig. Tegnere opererer med figurer på papiret. Figurer etterligner handling på papir så vel som på scene, og det oppstår forestillinger hos betraktere.<sup>169</sup> Ordet ”figurering” aktiverer lett tegneres fagterminologi. Å tegne menneskelig handling er å stille sammen utvalgte figurer mot en bakgrunn, altså å kon- (med- eller sammen-)figurere. Som treleddet prosess, forstått som pre-, kon- og nyfigurering, er tegning lik verbal fortelling. Som orden, derimot, trer den avgjørende forskjellen frem: Forskjellen mellom to mediers form: mellom ordene som følger etter hverandre i såkalt linjær orden, og bildeorganisering med figurative elementer sammenstilt på kryss og tvers. Aristoteles’ foreskrevne orden kan sees som et perlebånd av utvalgte begivenheter. Seleksjon av begivenheter foregår i begge medier, men mengden av hendelser som kan manifesteres, er radikalt forskjellig. Tegneren må velge én perle.

### 3.1.2 Fortellingens funksjon og anvendelse

Fortelling er viktig for mennesker, og teoretikere sier noe om hvorfor mennesker anvender den. Jeg skal i denne seksjonen først gi noen teoretikers syn på fortellingens funksjon, og derpå ulike innspill til forståelse av fortelling som finner sted i medier også utenfor de verbale.

Hva kan fortellingens funksjon sies å være? Ricoeur sier at som fortellingen springer ut av den menneskelige livsverden, så er det dens mål å påvirke denne livsverden, så leseren kan forstå sin egen situasjon bedre, blir bedre i stand til å orientere seg i den og handle i den.<sup>170</sup> Jerome Bruner (1990) plasserer fortelling som en sentral kognitiv form. Han mener vi som mennesker har en ”readyness” eller en disposisjon til å organisere erfaring i en narrativ form. Bruner argumenterer for fortelling som en av de mest allestedsnærværende og kraftfulle diskursformene i menneskelig kommunikasjon. Narrativ struktur er til og med innebygget i utøvelsen av sosial interaksjon før den oppnår språklig uttrykk. Bruner (1990: 77) hevder

<sup>169</sup> ”Figurer” betyr ”forestille” på fransk, ”se figurer”: ”å forestille seg”.

<sup>170</sup> Kemp (1995: 125).

at det er et ”skyv” (”push”) til å konstruere fortelling som bestemmer prioritetsrekkefølgen for mestring av grammatiske former hos barn. Mark Turner (1996) er ennå mer radikal i sin kognitive teori om tankens og språkets opprinnelse. Han påstår at mesteparten av våre opplevelser, viten og tenkning er organisert som fortelling. Vår bevissthet er litterær, og går forut for alle tankeformer, også forut for språket. Fortelling finnes i våre enkleste utsagn.

At fortelling, forstått som hendelser utvalgt av fortellere, alltid er til stede i et hvert referat, er Haiden White’s poeng.<sup>171</sup> Historie som fag innebærer alltid en fortellers valg av enkelte hendelser fremfor andre som blir bortvalgt, fortellerens valg av innstilling til- og dermed aspekt ved hendelsene. Der finnes altså ikke den ene objektive historie, det narrative vil alltid være implisert.

Min forståelse og bruk av fortelling i tegning tar utgangspunkt i at vår bevissthet er litterær og at fortelling finnes i våre enkleste utsagn. Følgelig er det fortellende del også i tegning, men hvor finner fortellingen sted i tegning, og hvordan organiseres dens elementer?

Narratologer peker i flere tilfeller på anvendbarhet for deres redskaper for en rekke medier. Greimas hevder at der finnes et immanent nivå hvor det narrative konstitueres og organiseres. Det er et generelt semiotisk nivå som ligger under det språklige. Dette nivået er virksomt slik at narrativt innhold derfra kan manifesteres gjennom forskjellige semiotikker (semiotiske systemer) og språk.<sup>172</sup>

Seymour Chatman (1978) viser ved sammenlignende analyser av litterære og filmatiske tekster,<sup>173</sup> hvordan fortelling på ett nivå kan sees som generaliserbar struktur, uavhengig av det mediet den realiseres i. Men den enkelte realisering vil bli preget av mediets mulighetsbetingelser.

Gunther Kress og Theo van Leeuwen har i *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (1996) et kapittel om narrativ representasjon. Her legger de et grunnlag til å forstå hvordan fortelling realiseres i bilder. Som semiotikere inkluderer de alle former for bilder, også diagrammer. De definerer deltager

<sup>171</sup> Jenkins (1995: 135-78).

<sup>172</sup> Greimas og hans medarbeidere har utarbeidet et finmasket system for narrative strukturer. Jeg konkluderer at ettersom de mener at narrativitet er prinsippet for organisering av all diskurs, skal også bilder kunne analyseres som fortelling. Greimas (Greimas og Courtés 1988) har her et narrativt skjema og en såkalt aktantmodell. Aktanter er deltagere som fyller faste funksjoner i hendelsene. Det narrative skjemaet er paradigmatisk, hvor hendelsesstadier i diskursen ligger som et fast mønster. Her finner jeg anvendbare begreper, men kommer inn i en labyrint av teori som jeg ikke kan overskue.

<sup>173</sup> Her bruker jeg det utvidete tekstbegrepet, hvor film så vel som bilde, betraktes som tekst.

(objekter/elementer) i fortellende bilder, og narrative prosesser. De åpner døren til det piktorale universet, men de går ikke så langt som å drøfte personer som balanserer på liner og bærer søyler. De legger et godt fundament med begreper som ivaretar bildeanalytiske behov på en praktisk anvendelig måte. De har en måte å se sammenheng mellom bilder og språk som jeg føler meg beslektet med.

Kunsthistorikere forholder seg til fortidens fortellende bilder med metoder som ikonografi, beskrivelse av motiver og deres utvikling. Men vår tids fortellende bilder har stort sett ikke vært interessante ved det fortellende aspektet. Med modernismen er det litterære bilde oftest forvist til skammekroken av kunstverdenens teoretikere. Gombrich er en av de få som beklager dette. Han sier at det eksisterer ingen skrevet beretning for det såkalt anekdotiske maleri som blomstret mest i det nittende århundrets salongmaleri. "Indeed twentieth-century critics have covered the whole genre with such a blanket of disapproval that we are only now beginning to notice the phase in the history of art." Gombrich (1982:101).

Vi kan fra det ovenstående konkludere at fortelling er en sentral kognitiv aktivitet som også kan foregå i andre medier enn verbalspråk. Det er imidlertid utviklet lite av metoder til å analysere fortelling i samtidens bilder.

### **3.1.3 Narrative bilder defineres sjelden**

Jeg har lett etter definisjoner på hva narrative bilder er. De er vanskelige å finne. Det kan se ut som om hva fortelling er, er underforstått og unødvendig å forklare. Kress og van Leuween har imidlertid gjort en markant avgrensning av narrative visuelle representasjoner.

Kress og van Leuween avgrenser narrative representasjoner til hendelser. Kress og van Leuween (1996) er svært direkte i deres avgrensning av narrative representasjoner. De slår fast at det dreier seg om deltagere som gjør noe for eller med andre. Enhver slik handling foretas med det de kaller en vektor, et bildeelement som har i seg den aktive prosessen. En vektor kan være et våpen som peker mot et mål, en ting som har en retning, og dermed danner sentrum i en prosess. Vektorer er formet som skrå, ofte diagonale linjer. Vektorene kan være formet av kropper, legemsdeler eller redskaper i aksjon, men det er mange andre måter å sette representerte elementer i diagonale aksjonslinjer. En vei som løper diagonalt over bildeflaten er også en vektor, og bilen som kjører på den er en aktør i prosessen å kjøre.

Prosess, i motsetning til tilstand, er uomgjengelig i narrative representasjoner. Kress og van Leuween (1996: 56-7) gjør en distinksjon mellom narrative og konseptuelle ("conceptual"<sup>174</sup>) visuelle representasjoner. Konseptuelle visuelle representasjoner har aldri vektor. De er visuelle beskrivelser av objekter/deltagere som *er* (i motsetning til som *gjør*), altså ved egenskaper og essenser. Mens narrative visuelle mønstre tjener til å presentere pågående handlinger og hendelser, forandringsprosesser, flyktige romlige arrangementer. Visuelle trekk som gir retning må alltid være til stede i narrative strukturer. Forbundne linjer uten en indikasjon på direksjonalitet kan danne en særlig slags analytisk struktur i konseptuelle visuelle mønstre, og betyr noe lignende som "er forbundet med", "er i sammenheng med". Nonfigurative bilder og diagrammer kan falle inn under Kress og van Leuweens begrep narrative representasjoner. Det er i den grad de har vektorer.

Kress og van Leuweens avgrensning vil i hovedsak korrespondere med den avgrensning jeg kommer til å gjøre etterhvert. Jeg oppfatter at de setter grensen rundt det mest sentrale i visuell narrativitet, hendelser. Så kan en diskutere hvorvidt en avgrensning av fortelling til utelukkende hendelser, helt vil utelate deres såkalte konseptuelle beskrivelser, hvor karakterisering av personer og objekter inngår, som del av det fortellende i tegning.<sup>175</sup> Det kommer jeg tilbake til i delkapittel 3.1.4.

*Gombrich gir to metoder for piktoral narrasjon.*

For å prøve å innringe hva fortellende bilder er, skal jeg kort referere hvordan Gombrich oppretter en distinksjon mellom to metoder for piktoral narrasjon. Gombrich forsker i karakteristiske områder for piktoral narrasjon, men dog uten å si eksplisitt hva fortelling i bilder er. Han forholder seg til den flerhundrede år gamle europeiske bildehistorien, hvor fortelling utgjorde bildene. Men de hensiktene bilder skulle oppfylle, skiftet. Og dermed skiftet også metodene. Jeg vil benytte anledningen til å forklare litt om hvilke hensikter Steinberg og Graff skal oppfylle med sine bilder, og se disse i lys av Gombrichs to metoder.

De to metodene er den piktografiske metoden og det som Gombrich (1982: 20-1, 88-9) kaller øyenvitne-prinsippet. Den piktografiske metoden er den

<sup>174</sup> Begrepet "conceptual" volder vanskeligheter i oversettelse til norsk. Det vil i noen tilfelle henviser til begreper, altså kunne oversettes med "begrepslig". Og i andre tilfelle vil det henviser til det mentale fenomen å danne seg oppfatninger. Jeg velger å bruke betegnelsen konseptuell som en anglikanisme, en direkte oversettelse som får bære begge aspekter.

<sup>175</sup> For øvrig har jeg motforestillinger til deres oppfatning av vektor som en skrå linje. I mange tilfelle vil det være slik. Bildemakere regner med formalestatisk betydning som ligger i diagonalen, og vil bruke skrå linjer for å gi inntrykk av dynamikk. Men i en metaforbasert tegning skal et bildeelement dekke flere funksjoner. Den relasjon det sentrale handlings- eller prosess-elementet står i til andre elementer, kan ofte kreve en horisontal eller vertikal posisjon. En vei for eksempel, vil svært ofte løpe over bildeflaten uten å være skrå.

måten den tidlige middelalderens bildemakere fremstiller bibelhistorien, hvor handlinger fortelles om med klare og enkle tegn og standardiserte symbolske eller begrepsliggjorte gester. Gester for bønn, instruksjon, undervisning eller klage, gir rask hjelp til å sette konteksten og gjøre bildet lesbart. Denne metoden er egnet til å fremføre entydige budskap. Piktografiske – også benevnt konseptuelle - bilder forholder seg til kjente og avsluttede fortellinger, og denne stilen har ingen bruk for naturalisme.

Øyenvitne-prinsippet er den andre metoden. Her er hensikten å skape en forestilling som kunne vært sett i virkeligheten. Dette er den klassiske stilens måte, den krever naturalisme som i antikken og renesansen. Kunstner og betrakter skal foran bildet kunne oppleve seg som øyenvitne til hendelser (Gombrich 1982: 84, 189, 268-9). Fortellingene som involveres er ofte kulturens kjente historier, men ikke nødvendigvis. Prinsippet er at det som vises i bildet skal kunne sees fra ett synspunkt, sted, i løpet av ett øyeblikk i tid. Gombrich (1999: 49) benevner det også som den fotografiske stilen. Det er et mål å vise de følelser som hører til handlingen, og vekke betrakterens innlevelse. For å vise hvordan sjelen eller sinnets bevegelser kommer til syne som bevegelser i kroppen, som Leonardo da Vinci sier, må kunstneren ifølge Gombrich, føle seg frem på en lignende måte som skuespillere. Grad av dramatisering vil avhenge av sjanger og individuell innstilling. Gombrich viser hvordan kunstnere forholder seg til krav fra de to metodene, avhengig av hvilke funksjoner som er aktuelle. En kan, som for eksempel Rembrandt, bruke konseptuell gestikk i samme bilde hvor en også arbeider med et subtilt psykologisk ansikts- og kroppsuttrykk.

Den piktografiske metoden hadde som hensikt å få betraktere til å forstå heller enn å medoppleve. Didaktisk klarhet prioriteres. Man anstrenger seg for å sikre den intenderte avlesning, for bildene skulle fungere som opplysning om bibelens og religionens verden. Med antikkens hensvinden og kristendommens vekst, ble der utviklet en standardisering av symboler eller begrepslige gester i bilder. Talegesten med to fingre hevet, som var et konvensjonelt tegn for den talende Jesus, er et eksempel på slike konvensjoner. Kristus kan sees med utstrakt hånd i talegest foran en bygning med en svøpt person i. Det leses som Lasarus' oppstandelse, mye som en kort fortelling ville gjort, sier Gombrich (1982: 89) og fortsetter:

One might in fact translate the pictograph into a sentence in which the protagonist is the subject, the action the verb, and the tomb or the rock the object. The pictograph – to use a distinction I have found useful –

represents the 'what' but not the 'how', the verb but not the adverb or any adjectival clause.

Piktografier nærmer seg altså det språklige begrepet. Et piktografisk tegn, som talegesten, utfører samme operasjon som et ord. Det utskiller ett aspekt eller en egenskap fra en tetthet av betydninger og fastholder den ene betydning i en konvensjon, en klisjé. Språket fungerer nettopp ved slike faste betydningsbærere. Den piktografiske metoden er vel nettopp ved kombinasjonen av konvensjonaliserte tegn og maksimal reduksjon av "støy", av forstyrrende informasjon, den metoden som kommer tettest opp til språk.

Øyenvitne-metoden ga kunstnerne utfordringen til å vise hva kunsten kunne oppvise. Renesansebilder utviklet naturalistiske effekter for å illudere virkelighet slik øyenvitner kunne oppleve den. Sentralperspektivet ble tatt i bruk og bildene fikk en rikhet og dybde som kunne vekke de kjente historiene i betraktere på en overbevisende og innlevende måte. Uttrykkskraft i handlingene mellom personene i bildet ble verdsatt. The "how" kom til full utfoldelse. Det vil si at der blir en tetthet av betydninger i øyenvitne-bilder. Man kan si at når bilder ligner virkeligheten mest, er informasjonsmengden størst. Her ligger etter min mening et viktig aspekt av oversettelses-problemet fra bilder til språk: den store mengden av informasjonsdata.

*Steinberg og Graff: narrativ metode og funksjon*

Det synes opplagt at kunstnere som Saul Steinberg og Finn Graff opererer innen den piktografiske metoden. Lesbarhet og klarhet er krav de må underordne seg for kommunikasjon på samme måte som de trenger konvensjonelle tegn. Er de dermed ekskludert fra den andre metoden? Øyenvitne-prinsippet følger de ikke. De tegner ikke virkeligheten som den ser ut, men omskriver den til hva de tenker om den. En naturalistisk stil, er de avskåret fra det? Graff har en høy grad av realisme, sett i forhold til Steinberg, i gjengivelse av personer og objekter. Jeg mener realisme, i betydningen stil i gjengivelse av tredimensjonalitet, er fullt mulig i kombinasjon med piktografisk symbolisme.

Det dramatiske eller evokative som Gombrich forbinder med det narrative er i høy grad til stede i Graffs satirer, men ikke karakteristisk for Steinberg. Graffs sjanger satire involverer antipati. Satire regnes tradisjonelt som å fungere som et våpen i en kamp om den rette meningen i et saksforhold, med en hensikt å signalisere at noe bør korrigeres i den saken som fremstilles. Satirikere formulerer seg skarpt og evokativt. En viktig hensikt er å vekke følelser. Satirikere er aristoteliske til fulle, skal dramatisere og evaluere hva de fremstilte personene gjør.

Steinbergbilder som sjanger, hvilken hensikt kan sies å være fremtredende her? En undersøkelse av menneskelig identitet ligger i det meste av hans arbeider. Dertil utprøver han tegning som medium, som en slags metategning, undersøker tegnespråket som "språk", hva tegningen er i stand til å formidle. Innstillingen kan være sym- eller antipatisk, ofte får det en humoristisk tone. (Hensikten kunne sies å være mathetisk,<sup>176</sup> tegneren har ikke ambisjoner om å få betrakter til å gjøre noe på hans vegne, men vil klargjøre sine tanker om verden.) Jeg ser Steinbergs arbeid som et stadig studium av det visuelle språket, som stadig nye utprøvinger av hva det kan få sagt noe om. Graff skiller seg ikke fra Steinberg i dette, også han utvikler stadig sitt vokabular.

Der er noen forskjeller mellom de to tegnerne som kan belyse to viktige sider ved narrative bilder. De to tegnerne arbeider på forskjellige premisser, og med forskjellige slags fortellinger. Graff skal formidle et daglig tema på oppdrag fra avisredaksjonen, i motsetning til Steinberg som leverer sin egendefinerte temakrets med variasjoner og utprøvinger. Graff kommenterer spesifikke personer og begivenheter, mens Steinberg befatter seg aldri med individuelle, navngitte mennesker, men med generelle saker. Graff forteller om begivenheter som krever større mengder viten hos leseren av bildet, enn den viten som trengs for å lese fortellingen i en Steinbergtegning. Der kreves mye ubevisst underliggende viten også for å lese Steinbergtegninger, men det er for det meste allmenn viten på det hverdagslige planet. Den viten forutsettes også for å forstå innholdet i Graffs tegninger. Men i tillegg ligger massemedias nyhetsformidling om politiske begivenheter. Den viten forutsettes for å forstå det abstrakte, metaforisk overførte innholdet. Tegnere opererer på kontrakt med leserne, tegningene tolkes i lesernes hoder, når de kommer i kontakt med og aktiverer lesernes mentale inventar av viten. Gombrich har distinksjonen kjente og ikke kjente historier, som ovenfor nevnt. Graffs bilder er etter min mening utlevert til kjente historier, en annen sak er at fortellingene hans i mange tilfelle blir nye og tidligere usette fortellinger. Steinbergs fortellinger vil jeg i mange tilfelle karakterisere som nye fortellinger.

Vi har her sett to viktige aspekter ved narrative bilder. Det ene er at narrative bilder inkorporerer ulike sjangere som stiller ulike premisser til bildemakere, og det andre er at narrative bilder kan inneholde ulike typer fortellinger.

---

<sup>176</sup> Dette er en term fra Halliday, MAK (1975). Bruner (1990: 76-7) refererer termen i diskurssammenheng på setningsnivå. "Mathetisk" diskursfunksjon har å gjøre med å klargjøre ens tanker om verden. Motstykke er en "pragmatisk" diskursfunksjon, som involverer å få andre til å gjøre noe på våre vegne.

### *Analytisk kontra intuitiv tegning.*

De to tegnerne har motsatt formuleringsmetode. Graff skal formidle et (mer eller mindre) spesifikt innhold (budskap i kommunikasjonsterminologi). Mens Steinberg kan bygge på noe som "kommer" på papiret mens han tegner. Han kan fritt følge de innskytelser og assosiasjoner som tegningen setter i gang. Han er ikke forpliktet overfor hva utsagnet skal bli. Det er den omvendte veien til et utsagn. Graffs vei må være analytisk, retorisk beregnende for hva som skal/kan ytres, og hvordan det kan formuleres. Det er et spørsmål om hvem som skal styre, den analytiske tegneren eller det intuitive bildet. Oppgaven å tegne et gitt spesifikt tema er å gjøre en intersemiotisk oversettelse. Den intersemiotiske oversettelse er også illustratørens arbeidsmåte, analyse av innholdet er uomgjengelig.

### *Piktografi og realisme*

Når jeg har brakt inn piktografi, vil jeg kort si noe om piktografi og realisme, i forhold til de to tegnerne. De har forskjellige hensikter og derfor forskjellige behov, Graff skal presentere singulære personer tydelig og raskt gjenkjennelig, Steinberg skal presentere generelle personer, typer.

Graff har valgt en naturalistisk type realisme i ansiktsbeskrivelse som metode til å fremstille individuell identitet. Vaclav Havels ansikt kunne vært skiftet ut med et fotografi på Graffs tegning, eller det kunne vært tegnet uten skygger og medfølgende illusjon av volum. Stilen kunne vært abstrahert, men der måtte stå igjen tilstrekkelig mange signifikante trekk til gjenkjennelse av referenten. Motsatt kunne ikke Steinbergs tegner erstattes med en realistisk profil uten at betydningen endret seg. Scott McCloud har laget en skjematisk illustrasjon av forskjell mellom realisme og piktografi.



37. Mc Cloud, *Realisme - piktografi* (1994: 30).

Som forklaring anfører McCloud (1994: 30)<sup>177</sup> at karikatur og cartoon<sup>178</sup> virker som en form for forsterkning gjennom forenkling. "Når cartoonen gjør et uttrykk mer abstrakt, er der ikke tale om eliminering af detaljer, men om at rette oppmerksomheten mod spesielle detaljer. Ved at barbere et

<sup>177</sup> McCloud: *Tegneserier: fornøjelse, fremstilling, forståelse* (dansk utgave 1994: 1). McCloud har laget sin bok om tegneserier i tegneserierform, et eksempel på en praktiker som tror på sitt medium som bærekraftig diskurs også egnet til forskningsmetode.

<sup>178</sup> Betegnelsen "cartoon" er ikke oversettelig til et etablert norsk ord, og får fungere som en søster til karikatur.



udtryk ned til dets essensielle ”betydning”, kan tegneren forsterke denne betydning på en måte, som realistisk kunst ikke kan.”

I følge McCloud er denne enkle stilen en måte som får tegneserieleseren til å identifisere seg med en begrepsliggjort person i fortellingen. Han mener leserens aktive forestillingskraft smetter inn i en form som ikke fanger oppmerksomheten ved detaljer og opplysninger om personen, men lar budskapet nå frem og budbringeren ubemerket. McCloud skiller her mellom beskrivelse av sansede, synlige objekter og begreper i den forstand som en ikke ser sitt eget ansikt innenfra, men bare har en vag omtrentlig, ufokusert fornemmelse av seg selv. Denne vagheten korresponderer godt med den skjematisk strektegningen med minimale elementer i antall og form. Slik jeg forstår McCloud, setter han den piktografiske metoden derved i en særstilling for å fange betrakteren som deltager. Den realistiske stilen er derimot velegnet til å formidle det vi kan se som synlige objekter foran oss, andre personer enn oss selv og omgivelser.<sup>179</sup> Vi kan altså synliggjøre et mentalt skjema i den skjematisk strekformen, og får derved et ikon som er like lett å lese som et velkjent, enkelt ord, og ikke minst like fort å lese som et ord.

På en måte kan vi si at realisme spesifiserer, og piktografi generaliserer, men det er ikke hele sannheten. La oss være enige om at en oval med to rundinger, prikker eller streker for øyne og to streker for nese og munn representerer en generell persons ansikt. Føy til en svart bart og en lugg, og du har Hitler. Skift ut luggen med en hatt og du har tegnet Chaplin. For å sikre at det er Chaplin, gi ham stokken og skoene i tillegg. Med denne minimale sammenstillingen av distinktive trekk, vil jeg påstå at vi har en visuell ekvivalent til den verbale betegnelsen for begrepet Chaplin. Jeg vil også mene at vi har en ekvivalent med (hodeskjematetegningen) for det generelle, ubestemte begrepet person. Men her kommer oversettelsesproblemet inn, det er jo like mye et ansikt som en person vi ser.

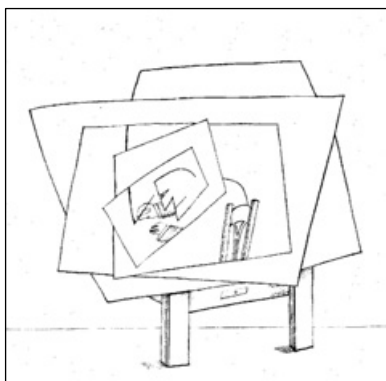
To momenter er vesentlige for piktografi. Det er tilstedeværelsen av få og enkle elementer, og konvensjonaliteten. Kommunikasjonen er basert på konvensjonaliserte tegn. Disse tegnene refererer til begreper. I en piktografisk tegning er der lite støy fra andre tegn. Her mener jeg vi er ved vesensforskjellen i forhold til realisme. I en realistisk tegnings setter betydnings-tettheten inn. Bildeflaten fylles med mange flere opplysninger. En tegner med et fortellende bilde på gang, vil derved måtte ta stilling til hvor mye informasjon temaet skal/kan bære, og stilles overfor valget mellom piktografi

---

<sup>179</sup> McCloud går gjennom forskjellige serietegnere og tradisjoner og viser hvordan de benytter piktografisk og eller realistisk stil til person-, ting- eller miljøskildring. Dertil plasserer han dem også i en hierarkisk triade etter hvor de har sitt hoveduttrykk relatert til det ikonografiske eller det romlige bildeplanet, i siste tilfelle med vekt på eksperimentering med form og linje.

eller realisme. Det kommer an på hvilket ærend en er ute i med det enkelte bilde. For avistegnere med krav til en tydelig og øyeblikkelig kommunikativ tegning, må informasjonstetthet reduseres. For bildestudenter med ønsker om et rikere estetisk uttrykk eller en vektlegging av for eksempel en egenskap som materialitet, vil det være fullt mulig å legge inn denne typen informasjon i et fortellende metaforisk bilde, så lenge det ikke går på tvers av tegningens hensikt.

Når vi nå vender oss tilbake til spørsmålet om hva narrative bilder er, skal vi se på en tegning med få elementer. La tegneren selv være en introduksjon til problemfeltet.



38. Steinberg, *Tegneren tegner*.

Handling er presentert som en kjerne i fortelling, og der skal være en begynnelse, midte og slutt. Jeg finner handling i dette bildet: en tegner tegner. Men uten en fast temporal orden for avlesing, er det vanskelig eller umulig å oppfylle Aristoteles' krav om begynnelse, midte og slutt. Vi kan forestille oss noe som har skjedd før eller noe som kan skje etter tegneakten, men det er ikke manifestert i bildet. Et krav for at det skal forefinnes en fortelling, må være en

manifestering innen bildets ramme. Vi kan velge å lese linjen etter pennens løp, som noe som har skjedd. Mye har faktisk skjedd, mange store ark med mulige tegninger har blitt til. Tegneren selv har blitt til i og av linjen, og linjen fortsetter. Tegningen rommer slik en fortelling med handlingens nå, samt fortid og indikasjon til fremtid. Hvordan kan en så liten tegning aspirere til benevnelsen fortelling? Den er for intrikat til å gjennomforklares med tradisjonell narrativ teori. Det er ved den metaforiske mekanisme fortellingen her konfigureres. Linjen, relatert til blyanten, representerer på flere plan. Den står for linje som karakteriserer personen, at det er en tegner vi ser. Den danner en avgrensning som her gir en betydning av at tegneren er til, inni sin tegneprosess. Og linjen viser til flere faser samtidig. Handling er nettopp dette: flere faser. Det er sekvensrekker eller bare skifte fra en posisjon til en annen. Med bare en posisjon tilgjengelig pr. person el. objekt i et bilde, er metafor en av flere strategier til å vise handling. Jeg vil la kompleksiteten som er til stede i denne tegningen og de spørsmål som vekkes ved den, være en port inn til utpakking av visuelle narrative betydninger.

### 3.1.4 Narratologi kan belyse bildefortelling

For å finne ut hva elementene i fortelling er, går vi til narratologiens høyborg, skjønnlitteratur. Jeg velger å følge skjønnlitterær narratologi som den presenteres av Shlomith Rimmon-Kenan (1983) i *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* og Seymour Chatman (1978) i *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. De beskriver et system for skjønnlitterær fortelling hvorfra jeg velger noen kategorier av elementer å omsette til visuell fortellerteknikk. I det følgende vil jeg avgrense fortelling, og skille ut bestanddeler vesentlige for den pikturale fortellingen.

There was a young lady of Niger  
Who smiled as she rode on a tiger.  
They returned from the ride  
With the lady inside  
And the smile on the face of the tiger.

Denne limerikken står som motsetning til følgende diskurs:

Roses are red  
Violets are blue  
Sugar is sweet  
And so are you.

Første tekst er en fortelling, mens den siste ikke er det. Eksempelene er valgt av Shlomith Rimmon-Kenan (1983: 1) som innledning til hennes bok om skjønnlitterær fortelling. Med ”narrativ fiksjon ” mener hun fortellingen av en rekkefølge av fiksjons-begivenheter. Hendelser som skjer etter hverandre, som med damen og tigeren, kvalifiserer til betegnelsen fortelling. Mens det derimot ikke skjer noe med rosene og fiolene i den andre teksten. Den er en beskrivelse av tilstand. Jeg vil opprettholde denne avgrensingen for den pikturale fortelling, ved bare tilstand. Hendelser er kjernen i den type bildefortelling jeg undersøker. Jeg avgrenser fortelling i metaforbasert tegning til at hendelser skal være involvert.<sup>180</sup>

Tegning skiller seg fra språk. Tegnere kan bare bestrebe seg på å finne måter, knep, for å fremstille hvordan hendelser følger etter hverandre, hvordan handling forårsaker nye begivenheter med derpå følgende virkninger. Tegneren må velge en situasjon. Hun kan ikke tegne både begynnelsen og

<sup>180</sup> Denne avgrensningen kan sees som noe romsligere enn Kress og van Leuweens avgrensning (3.1.3) av narrative representasjoner. De skiller konseptuelle representasjoner fra narrative. Jeg vil på bakgrunn av at narratologi innlemmer karakterisering la tilstand være innlemmet i det narrative. Men tilstand alene kvalifiserer ikke til fortelling.

tilbakekomsten på rideturen.<sup>181</sup> Hva kan hun så tegne for å lage en visuell oversettelse av den verbale fortellingen? Hvilke elementer kan hun bruke, og hvordan?

Termen "fortelle" bærer bud om 1) en kommunikasjonsprosess, hvor budskapet er overført fra en avsender til en adressat og 2) den verbale natur av (det litterære) mediet som brukes til å overføre budskapet. Grunnaspektene i skjønnlitterær fortelling er hendelsene, deres verbale representasjon og utførelsen av det å fortelle eller skrive. Rimmon-Kenan (1983: 3) benevner disse aspektene henholdsvis "historie", "tekst" og fortellehandling.<sup>182</sup> Historie ("story")<sup>183</sup> betegner de fortalte hendelser, trukket ut fra disposisjonen i teksten, og rekonstruert i kronologisk orden, sammen med deltagerne i disse hendelsene. Tekst er det vi leser. I den forekommer hendelsene ikke nødvendigvis i kronologisk orden. Deltagerens karakteristika er spredd utover, og alle punktene i fortellingens innhold er filtrert gjennom et eller annet prisme eller perspektiv ("fokalisator"). Fortellehandling kan sees som både reell og fiksjonell. I den empiriske verden er forfatteren den ansvarlige agenten for produksjonen og kommunikasjonen av fortellingen. Det er i teksten det er av interesse å analysere hvilken fiksjonell forteller som til enhver tid overfører en fortelling til en fiksjonell agent.

Seymour Chatman opererer med begrepsparet historie/diskurs.<sup>184</sup> Historie betegner fortellingens hva, diskurs betegner dens hvordan. Når Chatman (1978: 27) hevder at en fortelling kan manifesteres i alternative medier, mener han at fortellingens betegnede elementer kan være tilstede i dans, bilder, så vel som i andre medier. Disse betegnede elementene er tre: hendelse ("event"), rollefigur ("character"), og detalj i "settingen". De betegnende elementer er de som i det narrative utsagn kan stå for et av disse tre. Således kan hvilken som helst fysisk eller mental handling ("action") stå for det første, hvilken som helst person eller enhet som kan bli personifisert, for det andre, og hvilket som helst antydte sted for det tredje. Dette er tre greie klasser for elementer i bildefortelling. Men siden det problematiske i dette mediet melder seg når tidsaspektet kommer i betraktning, velger jeg å

<sup>181</sup> Dette gjelder for vår vanlige bildetradisjon. Ved å lage andre typer utsnitt, som i friser eller for eksempel Trajanssøylen, er sekvenser fullt mulige.

<sup>182</sup> Rimmon-Kenan (1983: 3): "story", "text" and "narration". Hun følger Genette's distinksjon mellom "histoire", "recit" og "narration". Jeg bruker Vinjes "fortellehandling". Vinje (1989: 25).

<sup>183</sup> Terminologien er ikke grei med ord som fortelling, historie, beretning og lignende. Fortelling er både substantivet som kan være synonym med de to andre, og utøvelsen av det å fortelle. "Story" oversetter jeg til "historie" etter den rådende tradisjon.

<sup>184</sup> Chatman (1978: 19-26) ser fortelling som en semiotisk struktur. Han følger strukturalistisk teori, og lar historie ("story") stå for innhold (med innholdsform og innholdssubstans) og diskurs for uttrykk (med uttrykksform og uttrykkssubstans). Diskurs-begrepet er for øvrig i omløp innen mange fagfelt, og med forskjellige betydninger. Det brukes også veldig generelt, som synonym for språkbruk. En oversikt over bruken finnes i Ongstad (1996: 225-39). Jeg kommer til å bruke det semiotisk så vel som generelt.

anvende fire av de aspektene Rimmon-Kenan behandler: hendelser, karakterisering, tid og synsvinkling.<sup>185</sup>

Oversettelse av en verbal fortelling til tegning gir problemer. Ved spørsmålet om oversettelse av en fortelling fra en verbal til en piktoral versjon står tegneren overfor valg, akkurat som i retorikken. Det gjelder valg av hvilke elementer fra historien som skal inn i intrigen, teksten, og hvordan de skal settes sammen. Historien som ligger til grunn for en konstruert tekst, er ikke direkte tilgjengelig for leseren, annet enn som en rekonstruert verden, den verden som historiekarakterene antas å leve i, og hvor hendelsene foregår. De utsagnene som danner teksten, gir leseren adgang til denne verdenen, og leseren fyller inn med impliserende materiale. En tegner som får seg forelagt f.eks. limericken om tigreren og damen, vil aldri kunne lage en ekvivalent fortelling med det samme slående poenget. Men han vil kunne forsøke å lage et utsagn med et lignende poeng og stemning. Historien inneholder minst tre situasjoner. Limerickforfatteren har valgt å manifestere to: Damen som rir ut på tigreren og tilbakekomsten som hun ikke får oppleve i live. Forfatteren har intet utsagn om det dramatiske som har skjedd i en mellomfase: sønderflerrende drap. Når tegneren skal i gang, vil han trekke veksler på det implisitte innholdet som former hans viten om historien. Han vil antagelig velge fasen med tilbakekomsten. Han kan prøve å bygge poenget på smilet (enten med smilende damemunn på tigeransiktet, eller med bare smilende tigmunn). Hvordan kan han vise at damen er spist, og at hun smilte mens hun red? En enkel måte er røntgentegning av damen i buken, eller en antydning av kvinnekropp i bukformen. Han kan satse på indekser: damesadel på tigreren og tømmer som forsvinner inn i tigermunnen, kanskje en blomstrete tøybit som henger ned fra sadelen. For å henvise til en dame som har vært, kan en sette en stol til venstre med damens rekvisitter, et blomstret sjal el.l. og et glass på bordet ved siden av, kanskje også en stripete tigervannskål under bordet som tegn for en trygg samværsform. Med et lite fjell bak, litt til høyre, og ekstra tydelig med tigerspor fra stolen inn bak fjellet og tigreren som kommer gående inn i forgrunnen på bildets høyreside, vil vi kunne se en handling som vi kan slutte oss til har skjedd. En ekstra dokumentasjon av første fase, kunne være et "foto" i ramme på bordet av smilende dame ridende på tiger. Da ville mesteparten av den verbale teksten være tilstede. (Stedet Niger er ikke tatt med.) Oversettelsen er semantisk sett ivaretatt. Så spør det i hvilken grad tegneren kan finne en tilsvarende stemning som ligger i limerickens form. Det vil være avhengig av tigermimikk og kroppsuttrykk. Det vil også være avhengig av om tegneren finner den humoristiske overraskende vendingen som er det karakteristiske i

<sup>185</sup> Synsvinkling omskriver jeg Rimmon-Kenans benevnelse "focalization" til.

limericksjangeren. Det er fullt mulig at de semantisk nødvendige tegn vil gjøre fortellingen for omstendelig til å overraske. Og hva med den delen som ligger i metrikken, verserytmen?

### 3.2 HENDELSER

Etter innledningen der vi berørte fire områder innen narratologi, skal vi nå undersøke det første, hendelser. Vi har allerede sett at flere hendelser i rekkefølge er problematiske å beskrive i ett bilde. I dette underkapitlet går vi inn på flere aspekter av hendelser sett som kjernen i fortelling. I og med kjernestatusen, vil hendelser være innvevd i fortellingsbegrepet, og i mange tilfeller vil jeg komme til å snakke om det ene som det andre, om hendelser som fortelling og omvendt. Hendelsesområdet blir ikke ferdigbehandlet i dette underkapitlet, men strekker også sine tråder inn i 3.3 om kombinasjonsprinsipper for hendelser og inn i 3.4 om fortelling med kognitive øyne.

Hendelser (events) kan sies å være av to slag, og begge er forandring av tilstand. Den ene typen er aktive handlinger,<sup>186</sup> (actions) som noen gjør, og det derved skapes følger for andre. Den andre typen er hendelser, hvor noe skjer med den fokuserte personen. Jeg anser også hendelser å være en overordnet kategori som handlinger kan inngå under. En agent som er den utførende i aktiv handling, fungerer som subjekt overfor den eller det som det berører (patient).<sup>187</sup> De prinsipielle slags handlinger rollefigurer kan utøve, kan være fysiske gjerninger, taler, tanker samt følelser, persepsjoner og sansninger.

#### 3.2.1 Parafraseproblemet opptrer både ved verbale og visuelle fortellinger

Det er et problem å bestemme hva historien skal sies å omfatte ved den diskursen den bæres av. Eller med andre ord, i hvilken grad det er den samme historien når den blir fortalt i ulike diskurser. Små endringer i formuleringer kan prinsipielt endre om ikke annet, så nyanser i hvordan innholdet oppfattes. Dette problemet viste seg i overveielene om omsetting av tiger-limericken til tegning. Det kan kalles parafraseproblemet, og gir også hodebry innen verbal narrativ tolkning. Når en tegner skal konfigurere i sin visuelle diskurs, må han gjøre utvalg fra hendelser som finnes i den historien han står i ferd med å tegne. Hvilke hendelser skal han velge ut, og hvordan skal de tegnes? Å

<sup>186</sup> Vi har et semantisk problem med ordet "handling" på norsk. Det er polysemisk. Det må stå for to nivåer her hvor vi har behov for en distinksjon som på engelsk mellom "event" og "action". Som om ikke det var nok, kan vi her ikke holde disse to fra helheten av det som skjer i en fortelling, som i "Handlingen i boken..." Jeg velger å innordne handlinger som underkategori til hendelser, for å skille de to begrepene. For "event" og "action" har klare forskjeller både i narrativ- og metafor-teori.

<sup>187</sup> Jeg følger Chatman i herstående avsnitt.

parafasere kan sies å være det samme som tegnerens oversettelsesproblem av en historie.

Rimmon-Kenan (1983: 14) sier det følgende. Hvordan kan en beskrive historiens u håndgripelige stoff som er abstrahert fra teksten? Hennes svar er at det skjer gjennom parafasere, og disse igjen uttrykkes som handlingsbenevnelser eller i enkle setninger kalt narrative proposisjoner. Problemet er at en benevnelse vil vise et av mange mulige aspekter av tekstens formulering. "Et skudd hørtes" i teksten, kan benevnes Skyting, Skudd, Dreping, Mord, Hevn, Kriminalitet osv. En parafrase kan gjøre det vanskelig å opprettholde skillet mellom handling og en rekkefølge av flere handlinger.

Jeg lurer på, uten å gå videre til noe svar, hvor sterkt man kan komprimere hele handlingsgangen i en historie til et referat og fortsatt være innen grensene for en parafrase. Har en tegner noen mulighet til å finne essensen eller poenget i en fortelling og tegne dette som den ene perlen? Det må da være å finne eller bestemme tema og utlede et overordnet premiss, en "moral" eller en generell stemningskarakter som kan rommes i få setninger. Jeg finner det vanskelig å avgrense hvor grensene går for hva som kan gjelde som en parafrase for en historie. Og ikke minst for hva som deretter kan sies å være en oversettelse i et annet medium som tegning.<sup>188</sup>

### 3.2.2 Flere hendelser i et bilde

Det er til tross for de vanskelighetene som er nevnt, fullt mulig å beskrive flere hendelser i ett bilde som det vil sees utover i denne avhandlingen. Her skal bare nevnes noen teoretikers syn på enkelte sider ved konfigurering av hendelser.

<sup>188</sup> Jeg vil gi et eksempel på problemet med å oversette en verbal fortelling til bilde. Vi kan se historien som liggende under oss fra en anskuelsesposisjon med stor avstand, hvor hovedtrekket trer frem, eller vi kan gå tett inn til den enkelte situasjon og gjøre utsnittet i nært eller ultranært utsnitt. Vi kan se historien som en lang suksessiv hendelsestråd og noen utvidete rom eller scener. Umberto Eco (1994: 55-61) har i *Seks turer i fortellingenes skoger* gjort en analyse av fortelletider i kombinasjon med fortalte tider i romanen *Sylvie*. Han har satt de to forskjellige tidsløp opp i et diagram i et kvadrat. Han kan i kvadratet sitt også vise de tidsrommene som det ikke er fortalt noe fra og de fasene av historien/fabelen som teksten i romanen forutsetter men ikke blott. Han sier at det dreier seg om hopp, om blink som lyser opp ett øyeblikk, eller korte biter av fortiden. *Sylvie* er erindringer blandet sammen med hendelser som foregår i fortellerens samtidige handlingsunivers. "Slik får vi et rom i intrigen med en enorm utbredelse som forteller få sammenhengende øyeblikk i fabelen, fordi disse åtte årene faktisk ikke er gjenvunnet - det er vi som må forestille oss dem, fortaapt som de er i fortidens tette tåke som pr definisjon ikke lar seg gjenfinne." (Eco 1994: 59.) Her ser jeg muligheten som tegner til å anskue denne fortellingen som tre flate kvadratiske sjikt oppå hverandre. Se-posisjonen er fra oven. Det øverste sjiktet er grå tåke, da nettopp tåke er Ecos benevnelse av det karakteristiske i romanen. Her er der huller ned på sjikt for hendelser i fjern versus nærere fortid. Hvilke huller som skal være blinkende punkter og hvilke som skal være store og vise enkelthandler, er gjenstand for tegnerens valg. De viktigste vil det være naturlig å zoome inn, derved vil det bestemmes om det angjeldende hullet viser et overblikk, en handling i total- eller nærbilde eller en ultranær detalj eller et symbol. Jeg forholder meg her bare til hvordan det er mulig å tenke løsninger på problemet med flere handlingsperler, uten å ta stilling til kommunikasjonsaspektet.

I verbal tekststruktur vises hvordan handlinger flettes sammen til mikrosekvenser som igjen kombineres til makrosekvenser. Vi kan også finne mikro- og makronivåer i bilder. Det kan være at vi ser hva noen tenker eller drømmer. Det vil for bilder innebære at der skjer ting på mer eller mindre avgrensede områder innen hovedhandlingen. Uspenskij henviser til førrenesanse tradisjoner, hvor rommet i et bilde kunne organiseres som en kompositt sum av mikrorom, hvor hvert rom fremstår fra forskjellig synsvinkel.<sup>189</sup> Rimmon-Kenan påpeker fortellingenes story-lines. Det er enheter som er strukturert som den komplette historien, avgrenset til det som skjer med noen individer. Det kan altså finnes flere diakrone beretninger rundt personer i en fortelling, hvor en av disse vil etableres som hoved-story-line. Handling sett som synkront fenomen, involverer en mengde valg for forfatter eller bildemaker. Hvilke aspekter skal vises? Hvem sitt synspunkt skal gjelde? Hvilke konsekvenser får handlingen? osv. Polyfoni er et trekk ved den moderne roman. Polyfoni er Bakhtins<sup>190</sup> begrep på flerstemmigheten i en fortelling, mange synsvinkler presenteres ved at personer ytrer seg. Dette kan påvirke intrigen stringens. Både forfattere og bildemakere må avveie sine valg av mulige konstruksjonsgrep opp mot hensikt med fortellingen.

### 3.2.3 Åpen og lukket fortelling

Jeg vil her markere forskjellen på to tradisjoner, åpen og lukket fortelling.<sup>191</sup> Hensikten er med dette begrepsparet å vise et skille mellom to ulike bildetradisjoner. Vi kan kalle dem den moderne og den gamle tradisjonen.<sup>192</sup> Den åpne fortelling gir stort spillerom til leseren, er ofte flertydig og kan ha en ubestemt slutt, i motsetning til den lukkede fortelling hvor intrigen regiseres etter Aristoteles/Ricoeur-normer. En parallell finnes innen bokillustrasjon. Den moderne illustrasjonsform er åpen, den unngår å fortelle. Den vil være rent beskuelses-, opplevelsesobjekt<sup>193</sup>. Normen er poetisk-billedmessige verdier. Illustratøren griper til det klangfeltet av over- og undertoner som finnes rundt det direkte fortalte, og søker å formidle verket som koloritt og temperatur, rytme og toneverdier. Den adekvate illustrasjon blir her "en slags meditasjon i margin" (Ranheimsæter 1990). Den søker de statiske, de hvilende momenter som tillater en renere bildemessig løsning. Episoden fremstilles ikke, men heller det objekt episoden dreier seg om.

<sup>189</sup> Uspensky (1973: 1 54-5). Uspenskij viser i denne boken likheter i struktur mellom skjønnlitterære tekster og kunsthistoriske bilder. Hans analyseeksempler tilhører den store russiske romantradisjonen og russisk og europeisk historisk bildekunst.

<sup>190</sup> Bakhtin (1984).

<sup>191</sup> Dikotomien åpen /lukket fortelling har jeg funnet i Mette Sandbye (2001) *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*. Hun holder Ricoeurs fortelle-teori frem som mal for den tradisjonelle narrative form, som lukkede for hva innholdet kan/skal tolkes til å være.

<sup>192</sup> Moderne vil jeg i denne sammenheng knytte til den herskende kunsttradisjonen fra siste århundre, hvor modernismen satte kriterier for kunst. Den gamle tradisjonen kaller jeg veldig romslig, kunsthistorien frem til det tyvende århundre, hvor det figurative og fortellende hadde en akseptert posisjon.

<sup>193</sup> Ørnulf Ranheimsæter står for det følgende om to illustrasjonstradisjoner, i NUMER 10, Tegnerforbundets tidsskrift for bokkunst, tegning og illustrasjon - september 1990.



Heller enn å fortelle hvordan den unge mannen overrekker sin brud en buket, tegner man buketten.

Som motsetning til denne moderne illustrasjonsformen står den gamle med lukket fortelling. Den gamle illustratør vendte blikket mot det fortellende, psykologisk utleverende opptrinn og konsentrerte seg ofte om høyde- og utladningspunkter. Sammenligningen jeg gjør mellom åpen/lukket fortelling på den ene siden og to illustrasjonsmåter på den annen, halter. Den moderne illustrasjon er ikke av fortellende karakter, og kan dermed ikke sies å være åpen fortelling. Illustrasjon står sammen med, og bygges med innholdselementer trygt etablert og tilstede i en verbal fortelling. Hva jeg vil trekke ut, er at det narrative kan være dominant som i den lukkede fortelling og i den "gamle" illustrasjonsform, og det kan være svakere tilstede under en artistisk verdipreferanse av tilstand eller stemning eller med mindre entydighet. Vi kan også tale om en postmoderne form for fortelling, som liksom hypertekst kan ta assosierende linjer ut i mange retninger.

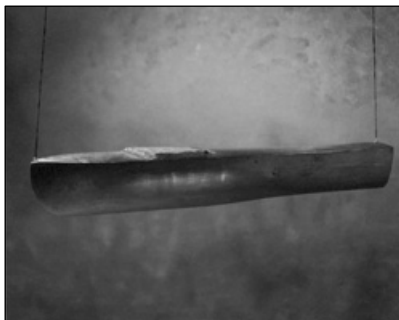
### 3.2.4 To ulike typer fortelling i bilder

Selv om jeg i det ovenstående peker på at modernismen langt fra favoriserer fortelling, vil vi kunne finne fortelling i mange moderne kunstverk. Jeg vil stille et moderne kunstverk opp mot en Steinberg-tegning, og sammenligne dem på noen karakteristika, parametre. Disse parametrene er informasjonsmengde, estetiske kvaliteter, metafor, hendelsesfaser og narrative deltagere og setting.

Jeg oppfatter bilder som bærere av informasjon. Den informasjon de bærer kan være av forskjellig mengde og slag. Informasjonen foldes ut når bildet leses av en betrakter, den aktiverer betrakterens repertoar av viten, og kan bare komme til utfoldelse i den grad betrakteren stiller med en bakgrunnsviden som bildets informasjon spiller sammen med. Jeg vil vise to bilder som har fortelling i seg, og som bærer ulik type informasjon.<sup>194</sup> Det ene er et fotografi av Gunnar Torvunds skulptur "Stille båt", og den andre Steinbergs påfugltegning.

---

<sup>194</sup> Vi skal ikke feste oss ved bakgrunnen i fotografiet, men ved skulpturen. Heller ikke at det er et fargefotografi som motsetning til tegningen uten farge. Medium, teknikk og bildesjanger ser vi forbi. Det ville også være nærliggende å sammenligne informasjonsmengde digitalt sett, hvor tettheten av informasjon i det ene bildet står i kontrast til de store hvite flatene i det andre, men det faller utenfor her.



39. Gunnar Torvund, *Stille båt*. 1983.

Gunnar Torvunds forenklaede båt bærer en mann inni seg. Sammen med materialene og formens betydningsbærende kvaliteter gir objektet en kjerne av betydninger. Disse betydningene kan kalles poetiske eller estetiske. I narrativ kontekst ser jeg båten som en innzooming på en fortelling om reise. Båten er et reisemiddel, en farkost som flytter seg fra et sted til et annet. Med båten flyttes mannen, det er

reise. Hvor denne reisen går, ser vi ikke. Resten av fortellingen ligger utenom figuren, utenfor vårt synsonråde. Utsnittet er nært, fortellingen ser jeg som det ikke tilstedeværende oversiktsbildet. Dette er den åpne fortelling, hvor betrakterens viten og innfølelse kommer til anvendelse. Den erfarne kunstbetrakter vil sette motivet inn i livets reise. Båten er et kunstnerisk velbrukt metonymisk symbol på handlingen å reise. Vi er i nærheten av det piktoGRAFISKE, men med den kunstneriske behandling av det plastiske skittet, samtidig i et betydningstett innhold.



40. Steinberg, *Klippet påfugl*.

Steinberg legger en komplett fortelling inn i denne tegningen. Her er en hendelse til stede i flere faser, så nært som en tegner kan komme suksessjon av hendelser fanget inn i en situasjon. Handlingen her består i noe som har skjedd i umiddelbar fortid. Vi ser de avklipte fjærene som ligger bak påfuglen og vi ser gutten med saksen. Vi abdukerer at gutten har klippet dem av. Saksen er her et indeks på denne retensjonelle operasjonen. Først var påfuglen,

så klippet gutten halen av fuglen, og så kom damen som irttesetter og miljøbeskrivelsen. Dette er en lukket fortelling, uten videre innhold utover situasjonen.<sup>195</sup>

<sup>195</sup> Jeg kan gjøre en modifikasjon til påstanden om at den ikke har innhold utover situasjonen. Tegningen har muligheter til å fundere over nysgjerrige/foretaksomme barn, over opposisjon eller forulempelser osv. Tegningen kan settes i en kontekst og fungere som eksemplum eller emblem for en type barn eller sosial kategori.

Forskjell på de to bildene: det ene er en åpen, det andre en lukket fortelling. Det ene har metaforisk innhold (livsreise), det andre er konkret, ikke metaforisk. Det ene har en tett synsvinkel med smalt fokus på ett objekt (båten) og en hendelsesfase, det andre er fjernere synsvinklet med bredere fokus på flere figurer og flere hendelsesfaser samt miljøbeskrivende setting. Det ene har informasjon i plastiske kvaliteter (som materialitet og estetiske egenskaper) og i tilliggende metaforisk viten om livsreiser o.a. Det andre har informasjon i piktorale bildeelementer og aktiverer konkret hverdagsviten. Bildene har altså forskjellig typer informasjon, så vil det kunne være et spørsmål hvilket av de to som bærer mest informasjon. Svar på det skal ikke drøftes her.

### **3.2.5 En foreløpig sammenfatning av hendelsesområdet**

Kriteriet for fortelling i bilder er i denne studien at hendelse skal være inkludert. Hendelser og fortelling vil som to begreper gå hånd i hånd videre i denne avhandlingen. Vi har sett at den store vanskeligheten er å vise flere hendelser i rekkefølge, eller faser i en prosess. Her skiller et bilde seg vesentlig fra en verbal diskurs. Vi har også sett at det er mulig å konfigurere elementer i et bilde til et hendelsesforløp, som i Steinbergs påfuglskytter. Jeg ser nettopp vanskeligheter og muligheter til å konstruere hendelsesforløp som en sentral utfordring for tegnere. Å finne grep til hendelseskonfigurering kommer vi til i underkapitlene 3.4 Fortelling på setningsnivå og 3.7 Tid.

## **3.3 KOMBINASJONSPRINSIPPER I TEGNING FOR HENDELSER TIL EN FORTELLING**

Etter å ha vist problematikken med forholdet mellom historie og diskurs for tegning, og kretset om hvordan hendelser skulle kunne struktureres til fortelling i bilder, skal jeg vise hvordan konstruksjon kan gjøres, vise et system for å sette hendelser sammen til mer eller mindre komplekse fortellinger i tegning. Systemet struktureres av kategorier av bildeelementer. Vi skal se at det finnes noen hovedkategorier av narrative bildeelementer og prinsipper for hvordan de kombineres.

### 3.3.1 Kombinasjonsprinsipper for hendelser til en verbal fortelling

Hvordan blir flere hendelser kombinert til sekvenser og til en historie? I verbal fortelling er hovedprinsippene for kombinasjon temporal suksesjon og kausalitet. "Kongen døde, og så døde dronningen" er to hendelser i temporal suksesjon, ("og så"-prinsippet <sup>196</sup>). "Kongen døde, og så døde dronningen av sorg" er kombinert med årsak ("på grunn av" eller "derfor"). I det første utsagnet uten årsaksangivelse, ville vi ofte likevel ha projisert en slutning om årsaken, fordi vi tolker det som en fortelling med en form for kompletering (closure). Vår måte å forstå ting i verden på, er basert i høy grad på en såkalt naturlig kronologi. Noe skjer og noe annet skjer senere og vi kobler disse to hendelsene sammen. Dertil kommer vår disposisjon til å tolke hendelser som årsak eller følge i en sammenheng. Vi oppfatter slik rekker av hendelser som en helhet. Rimmon-Kenan (1983: 17) påpeker at strikt linjær kronologi forekommer i de færreste historier. Oppfatningen om linjær kronologi har satt seg fast som en konvensjonell norm som har fått en pseudonaturlig status. For så snart der er flere enn en aktør, kan hendelsene bli simultane og historien er ofte multilinjær fremfor unilinjær.

### 3.3.2 Kombinasjonsprinsippene for hendelser i et bilde

Kombinasjonsprinsippene for hendelser i et bilde er romlig samtidighet og relasjonell sammenheng. Alle tegnene er på plass synkront (selv om de leses under et tidsforløp). Piktoral innholdsframstilling bestemmes av plassering av innholdselementer i forhold til hverandre, etter regler som vi bruker intuitivt i vår manøvrering i livsverden. Relasjoner mellom figurer og deres stedsplassering kan en si tilhører historien, og i diskursiveringen må dette innskribes etter de reglene som hersker innen bilderammen. På lignende måte som vår hjerne oppretter pseudokausale forbindelser mellom frasene "Kongen døde, og så døde dronningen.", skaper den også koblinger mellom to bildelementer, "the search for meaning"-mekanismen aktiveres. Ofte vil vi kunne følge dette bevisst, som en slags peileprosess og prøving mellom flere mulige betydninger, når den intenderte betydningen er uklart fremstilt, eller sammenstillingen er tilfeldig.

Jeg kjenner ikke til hvorvidt det er gjort systematiske forsøk på å finne ut hvordan betraktere leser to bildelementer som står sammen. Jeg formoder at artificial intelligence og digitale brukerflate-miljøer som arbeider med bildesyntaktiske overflater, har utvunnet empirisk viten. Jeg har latt studenter i grupper få i oppgave å klippe ut to separate bildelementer fra aviser og lime dem opp på en plansje. Så blir hver enkelt sammenstilling presentert for de andre gruppene, og avlest betydning diskutert. Hensikten med denne

<sup>196</sup> Rimmon-Kenans (1983: 17) engelske benevnelse 'and then' principle er tydeligere enn det norske jeg her oversetter med "så". Ordet "så" kan bringe med seg kausalitet.

oppgaven har ikke vært annen enn å gjøre studentene bevisst på at betydning skapes, og gjøre dem nysgjerrig på hvordan valg av elementer i et bilde kan etablere ønskede eller uønskede betydninger. Jeg har ikke hatt forståelsesbegreper til å systematisere hvorfor de forskjellige betydningene som ble presentert, dannet seg. Heller ikke hvordan jeg kunne avgrense kategorier av bildeelementer som skulle klippes ut. Jeg har i arbeidet med herværende prosjekt imidlertid kommet på sporet av kategorier som det vil være interessant å prøve senere. Jeg finner at kategoriene av bildeelementer kan opprettes på grunn av vår narrative disposisjon. Kategoriene fyller forskjellige funksjoner, representerer forskjellige semantiske roller, som vi skal se i det videre. Disse forskjellige funksjonene er relasjonelt forbundet i en abstrakt fortellingsstruktur. Denne abstrakte fortellingsstrukturen virker som et slags kognitivt helhetsskjelett hvor elementer opptrer etter sin funksjon i helheten.

Når bilder kan leses, må der nødvendigvis finnes en syntaks eller kombinatorikk for dem så vel som det finnes en syntaks for verbalspråk. At en slik syntaks er kompleks er helt sikkert. Kompleksiteten er vanskelig å få hull på, tror jeg, først og fremst fordi betydninger i bildetegn er så komprimert. Men på samme måte som verbal diskurs er støttet opp av closure-effekten og språkets innebygde redundans, kan også bilder støtte seg på tilsvarende syntaktiske prinsipper.

### 3.3.3 Komprimerte bildetegn

Kombinasjonsprinsipper dreier seg om hvordan informasjon organiseres innen et medium. Bildetegn organiseres romlig. Skrift gjør også det, i linjær rekkefølge. Språk og bilder har også det til felles at de ekstraherer mening fra en egentlig kaotisk virkelighet og komprimerer mening til betydning. Forskjellen på den måten de betydningsbærende elementene stilles sammen på, er at den skriftlige informasjonen plasseres i linjær rekkefølge, i lengdeutstrekning, mens bildebetydning er komprimert i flate klumper spredt utover en avgrenset flate. Informasjon i skrift er underordnet den temporale orden som den muntlige tale har satt. Ved informasjon i bilder tilsidesettes den temporale rekkefølge som lite viktig, i forhold til den romlige orden.

Jeg vil vise at komprimeringen som skjer med bildeinformasjon er et særlig og markant kombinasjonsprinsipp. Det slår igjennom på tre nivåer i tegning: som 1) fortetting av rom og tid gjennom organisering av innholdselementer, 2) som semantisk overlapping av flere syntaktiske kategorier og 3) som metaforisk overlapping.



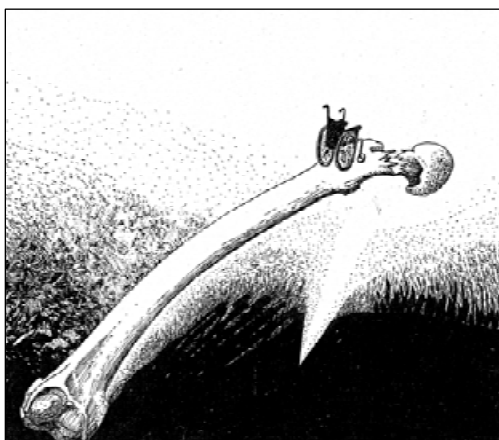
41. Nénas sommertegning. 2001.

Den første komprimeringseffekten kommer til syne når vi sammenligner tegning med fotografi. Néna (10 år) tegnet en situasjon fra sommerferien. Vi skulle ut på kafé da det begynte å regne. Vi løp og det så nok litt merkelig ut, for oldemor som nesten var hundre år,

ble litt forskrekket over farten i rullestolen. En mann sto og lo under markisen utenfor butikken sin. Og da vi hadde rundet hjørnet og var langt nede i en annen gate, løp vi forbi to småjenter som gjorde store øyne med åpen munn. Et fotografi kunne ikke ha vist småjentene sammen med den leende mannen, fordi de befant seg på et annet sted og et annet tidspunkt i forhold til oss som løp. Men Néna reduserer det virkelige avstandsforholdet og plasserer jentefigurene rett bortenfor mannen. Bildeelementer kan altså plasseres ved siden av hverandre og også med mer eller mindre overlappinger foran og bak hverandre som representasjoner for referenter.

Den andre komprimeringseffekten vedrører bildetegnenes forskjellige måter å være betydningsbærende på. En figur bærer mange informasjonen samtidig, bildebetydninger ligger samlet i informasjonspakker. Et betegnerelement som oldemor viser både at hun sitter (viser handling, bærer verbets funksjon), hvordan hun sitter (adverbets funksjon), hvilken bekledning hun har. En mer avansert tegner kunne også vist alder, emosjonsuttrykk osv. Vi som er betegnet kjenner oss igjen, og ser oldemors identitet i plasthetten hun ville ha på seg for å beskytte frisyren og ikke minst i rullestolen hun sitter i. Betegnerelementet som verbalt kan oversettes til ordet "oldemor" fyller betegnerfunksjonen å vise identitet og også funksjonen å vise handling. I et rikere beskrivelsesregister er også karakteringsfunksjonens mulighetsbetingelser flerfoldig tilgjengelig. Sett som et syntaktisk betegnerelement "oldemor", sammenlignet med ordet "oldemor", ville det kreves mange setninger for å formidle samme mengde informasjonen. I en setning som "Den gamle oldemoren var forskrekket" bærer riktignok substantivet flere semantiske opplysninger: familierelasjon, kjønn og entall, men ellers er betydningene fordelt på de andre ordene i setningen, i regelmessige ordklasser og bøyninger.

Den tredje typen komprimering setter inn med metaforenes tilstedeværelse. Nenas tegning inneholder ikke overførte betydninger på dette planet. Som demonstrasjon på denne effekten bruker jeg min egen tegning som ble laget et par måneder senere. Nenas oldemor, min mor, døde. Jeg måtte ha henne med videre i tankene mine, og tegnet hvordan hun døde. Hun var lam i høyre side etter slag. Hun bodde alene og greide seg. Men nettene medførte farlige balanse ganger mellom sengekanten og toalettstolen tett inntil. Hun levde på en knivsegg i 9 år. Til hun falt en natt, brakk lårhalsen og døde to døgn senere. Hvordan kan jeg tegne det i et bilde? Med skildring av den reelle situasjonen, eller den metaforiske knivseggen? Problemet med tid og forandring som foregår i faser melder seg uvilkarlig. Skal det vises at hun faller, har falt eller at hun er død? Hvordan kan lårhalsbruddet vises som årsak til at hun er død?



42. *Lårbensbro*. B.I. 2001.

Nå har jeg sørget for å innvie leseren i tema for tegningen. Da kan jeg legge innholdet frem med noen få bildeelementer. Leseren vet at mor var rullestolbruker, det elementet viser hennes identitet. Likeså gjør lårbensknokkelen. Det er hennes lårben som er brukket. Samtidig ligger lårbenet der som en bro eller vei hvor rullestolen har kjørt til den ikke kommer lenger. Lårbenet som knokkel

overlappes av det samme elementet som bro. Vi kan lese dette som en meningsfull betydningssamling, sammen med det mørke landskapet under, og himmelen over. Lårbenet kommer som element tilhørende to semantiske kategorier.

Når elementet forstås som en bro, skjer det under innflytelse av mentale metaforiske mekanismer. Vi tenker og kommuniserer ved hjelp av mengdevis av forskjellige forestillingsskjemaer. Kognitiv lingvistikk har funnet og systematisert hvordan slike skjemaer ligger under i språk, og funnet mekanismer for funksjoner. Der finnes diverse typer skjemaer, og de er dannet på våre grunnleggende kroppslige erfaringer. Konkrete erfaringer av å være kropp i romlige omgivelser. Primære skjemaer er knyttet til romlige relasjoner: oppe og nede, fremover, bak, steder og kroppslige handlinger som

å gå, spise, sove, reise. Med slike grunnleggende begreper danner vi bildeeskjemaer for mentale og abstrakte fenomener. Det foregår en mental projiseringsprosess, hvor vi ser noe abstrakt som for eksempel kjærlighet, livet eller døden ved hjelp av noe konkret. Vi blander noe konkret og noe abstrakt. For det abstrakte begrepet døden finnes det mange metaforer. De refererer til forskjellige aspekter ved død. DØD ER AVREISE. DØDEN ER SLUTTEN PÅ LIVETS REISE. DØDEN ER NATT. Vi tenker også livet som en reise, eller som en bane fra en eller annen begynnelse til en destinasjon.

I film og tegneserier kan vi vise bevegelse og sekvens, at noe skjer først og så, deretter, skjer noe annet. I ett bilde hvor vi bare kan vise én situasjon, er vi avhengige av visse typer bildeelementer. En kategori er **bevegelsesobjekter**, objekter som kan brukes til å forflytte kropp og ting med. Slike bevegelsesobjekter som diverse kjøretøy, som kan inngå som bildeeskjematiske komponenter, aktiviserer vår viten om bevegelse. Med en rullestol kan en forflytte seg på livets reise. En reise har en del faste komponenter: Den reisende, et kjøretøy og en bane fra et sted til et mål.

Slik lårbenet er til stede som to bildeelementer av forskjellig kategori, vises det her hvordan den tredje komprimeringseffekten virker i tegning som språk. Vi ser ytterligere at noe er skjedd med knokkelen/broen. I den tofoldige betydningen ligger i tillegg informasjon om årsak til at rullestolen er tom, at oldemor er død. Vi ser at lårhalsen er brukt. Og vi forstår at livet er kommet til veis ende.

Her, som vist i lårbensbrotegningen, ligger kjernen i metaforbasert tegning: Det finnes kategorier av bildeelementer, en påstand gjentatt fra kap.1. Jeg hevder videre at elementer innen disse kategoriene kan sees som paradigmer, med uendelige valg til utskifting innen hvert paradigme, og med uendelige kombinasjonsmuligheter mellom elementer fra forskjellige kategorier.

### **3.3.4 Sammenfatning og videreføring av narratologi, hendelsesproblematikken og komprimering av bildetegn**

Med narratologi er forståelse etablert for problematikken med suksessjon av flere hendelser og hvordan hendelser kan organiseres i bilder. Med narratologi er det satt frem kombinasjonsprinsipper for hvordan flere hendelser kombineres til sekvenser og til en diskurs i bilder, hvordan bildetegn komprimeres til flere lag av betydning. Disse betydningslagene involverer metaforer i det fortellende, og mentale skjemaer. Et begrep som kan klassifisere typer av bildetegn (bevegelsesobjekter) er introdusert. Problemstillingen om hva slags bildeelementer som konstituerer et metaforbasert bildespråkssystem er gitt ansatser til svar som skal utdypes i



kommende delkapittel 3.4, ved at kategorier av bildeelementer utvides og forklares nærmere. Mekanismer for hvordan kategorier fungerer og ikke minst hvorfor de fungerer, skal forklares. Det gjøres gjennom å undersøke kognitive mønstre.

Et bilde er et medium som utelukker mange hendelser i et forløp, men vi har til nå sett at en hendelse som et lårhalsbrudd og hendelsen påfølgende død lar seg kondensere inn i en tegning. Det vil si at to hendelser som i historien har en kronologisk rekkefølge, er distribuert inn bildediskursens samtidighet. Hva jeg forfølger, her og i senere kapitler om tid (3.7) og årsak-problematikk (4.3.5 - 7), er problemet med og utfordringen med å formidle at noe skjer som får følger. Det er utfordringen til å finne tegningens ”og så”- prinsipp.

Vi må her gjøre et innskudd til narratologien. Den viser seg å bli for omfattende, innstilt på mange hendelser i rekkefølge og årsaksammenhenger. Tegnere har behov for å vise årsak og følger i et hendelsesforløp, og det må skje innen det komprimerte organisasjonssystemet. For å forstå hendelser med årsaksammenhenger, vil det være nødvendig å undersøke hvordan hendelser i fortelling opptrer på setningsnivå.

### 3.4 FORTELLING PÅ SETNINGSNIVÅ, EN KOGNITIV INNFALLSVINKEL

Kognitive semantikere kan se en fortelling i en setning. De innstiller fokus tett på begivenheter. ”Hun ble spist av en tiger.” Dette er en dramatisk fortelling. Men de enkle daglige handlinger som å helle melk i en kopp, er også fortelling. Det er ved det aktive handlingselementet som uttrykkes i verbet ”helle”. Kognitive semantikere arbeider med den slags fortellinger. De undersøker kategorier av språklige elementer, og de undersøker hvordan vi danner oss oppfatninger om fenomener som tid og rom med språklige begreper. De forholder seg til kognitive mønstre og språklige kategorier. Språklige kategorier skiller seg fra hverandre fordi de utøver forskjellige funksjoner seg i mellom, og når elementer fra forskjellige kategorier stilles sammen, oppstår komplekse betydningsinnhold som kan plukkes fra hverandre og analyseres.

Det er et faktum at vi forstår metaforiske tegninger. Vi leser dem raskt, ler kanskje over et godt poeng, rister på hodet over noe tegningen viser oss om en situasjon. Jeg har vist at der ligger flere lag av betydning i sammenstillinger av noen få bildeelementer. De få bildeelementene i sammenstilling er manifestasjoner av store mengder mentale operasjoner som utføres ubevisst og raskt. Hva jeg er i ferd med å gjøre, er å fremlegge, vikle ut betydningslag. Det gjør jeg ved å vise hva slags funksjoner bildeelementer

utøver.<sup>197</sup> Hensikten er å finne ut hva slags semantiske funksjoner forskjellige typer bildetegn har, og hvordan slike elementer fra kategorier kan formidle informasjon om hendelsesforløp, forandring av tilstander.

Først presenteres en modell som gir en oversikt over momenter i en fortelling. Så utvides modellen, det utdypes hvordan elementene fungerer som elementer i hendelser. Hendelser er altså fortsatt tema, men på et nivå under narratologisk diskurs. Kapitlet vil inneholde en gjennomgang av en del kognitive mønstre som forbereder bruk i senere kapitler om tid og årsak.

### 3.4.1 Fillmores kasusmodell

For å få en oversikt over elementer i en handling, henter jeg noen begreper fra Charles Fillmores definisjoner av semantiske roller.<sup>198</sup> Det er begrepene agens, patiens, instrument og experiens. Disse kan oppfattes som rollearketyper, og har fått navn i samsvar med latinsk grammatikk. Agens, eller agent, er ”den handlende”, en person som viljebestemt utfører fysisk aktivitet som resulterer i kontakt med et ytre objekt og overføring av energi til det objektet. Den polære motsetningen til en agens er en ikke-levende patiens, patient, ”den lidende”, som absorberer kraften som er overført ved eksternt initiert ytre kontakt, og som derved undergår en forandring i tilstand. Instrumentrollen er den av et (ikke-levende) objekt som blir manipulert av en agent, for å påvirke en patient. En person engasjert i mental aktivitet (som kan være perseptuell, emotiv eller intellektuell) utgjør experiens eller experient, ”den erfarende”, (Langacker 1990: 210). Men disse rollene er ikke helt enkle å holde styr på. Patiens kan også være levende, og en person kan ha flere roller. Komplexiteten viser seg i enkle setninger som ”Holmes skadet sin opponent alvorlig.” Her er setningsobjektet både patiens og experiens. I ”Jones kastet en frakk.” gjør ikke den kraften som overføres til frakken at den indre tilstanden forandres, men får den til å beveges i forhold til omgivelsene. Langacker refererer til et slikt objekt som en beveger (”mover”) (Langacker 1990: 218). I en setning som ”Den skremte fuglen fløy vilt rundt i rommet.” inkluderer subjektet rollene til agens og beveger. Sekundært er agens-bevegeren også en experiens, og vingene et slags instrument. **Bevegere** er ting og vesener som beveger seg. **Handling** er også en rolle. Det kan være kroppshandlinger, psykiske o.a.

<sup>197</sup> Slike funksjoner, bildeelement-kategorier, markers ved introduksjon med fet skrift.

<sup>198</sup> Fillmore, Charles J. (1968: 1 - 88): ”The case for case”, i Emmon Bach and Robert T. Harms (eds.) *Universals in Linguistic Theory*. Jeg har lest det i Langacker 1990.

Jeg ønsker en enkel oversikt over handlingsmomenter. Olaf Øyslebø<sup>199</sup> har laget en modell hvor han eksemplifiserer med en hendelse om en ruteknusing.

Tre serier av spørsmål melder seg:

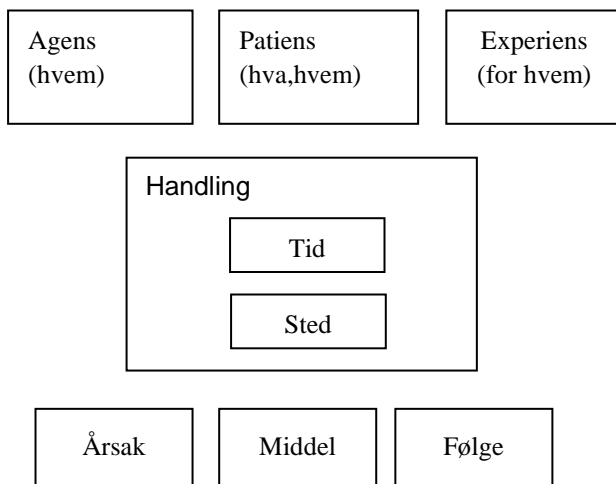
HVEM knuste HVA (el. HVEM) for HVEM?

NÅR, HVOR og HVORDAN?

Av hvilken ÅRSAK, med hvilke MIDLER, med hvilke FØLGER?

Serie 1) gjelder tre semantiske roller. Serie 2) – tid, sted og måte – gjelder forhold ved handlingsutførelsen. Serie 3) – årsak, middel og følge – ”gjelder forhold som vårt menneskelig og mer eller mindre kulturelt bestemte tankemønster påtvinger virkeligheten. Vi går ut fra som gitt at alt som skjer, har en årsak og får følger (ingen reaksjon er også en følge). Endelig må det som utføres, skje ved hjelp av noe: middel, instrument. Disse størrelsene blir av abstrakt karakter, og er ofte vanskelige å bestemme. De må også bli gjenstand for en skjønnsmessig vurdering. Årsak og følge er bare ytterpunkter på én og samme skala, og med følge kan forstås mye. ”Hensikt” er intendert følge, ”produkt” er oppnådd følge, ”resultat”, ”effekt” osv. er bare spesifikasjoner av begrepet ”følge”. Den flytende grense gjør det naturlig å benytte uspesifiserte hverdagsbetegnelser for disse rollene. (Øyslebø 1979:141).

De tre seriene reduseres til to og settes inn i denne modellen:



43. Øyslebø (1979: 142). Modell av handlingsmomenter.

<sup>199</sup> Øyslebø (1979): *Språklig kommunikasjon*.

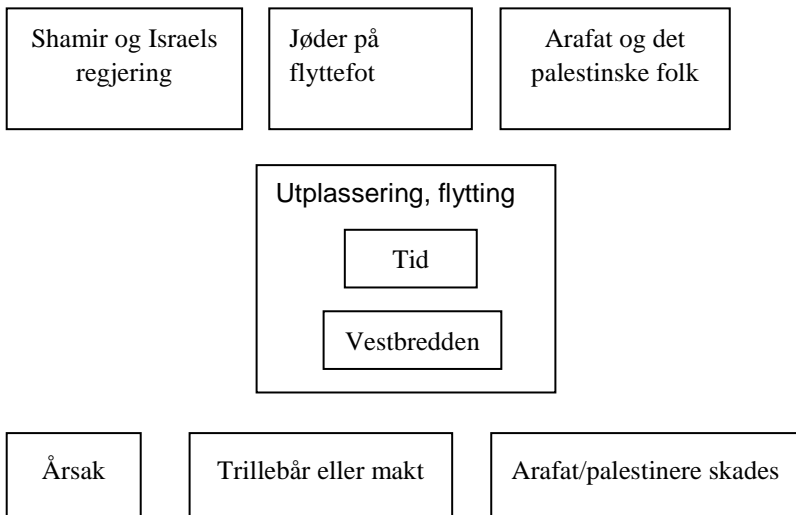


44. Graff, *Jøder på vandring*. 2.2.90.

Det er en modell med praktisk anvendelighet satt foran fullstendighet. En sender kan bruke den som et skjema, uten å fylle inn alle rollene. Roller kan dempes eller fremheves, en har ikke alltid behov for å videreføre all den informasjon som kan legges i meddelelsen. En tekst eller et bilde er en overflatestruktur av et utsagn, som analysator kan undersøke. Så er det opp til analysator å skjønnsmessig vurdere hvor relevant den eller den rollen er i bildet.

Som analysator kan vi prøve modellen på Graffs tegning 2.2.1990.

”Jøder på vandring”. Inngressen i artikkelen er: ”Israelske myndigheter hevder at om lag 750.000 sovjetiske jøder kommer til å emigrere til Israel i løpet av de neste seks åra. Dette har skapt uro i den arabiske verden, ikke minst blant palestinerne, som frykter at en stor del av disse innvandrerne vil bli plassert på den okkuperte Vest-bredden.”



45. Ingebretsen (1990 revidert).

Agens: Tegningen viser statsminister Shamir. Teksten sier Likud-kretser i Israel og den israelske regjering. Shamir representerer altså regjeringen og en del jøder i Graffs fremstilling. Shamir gjør to ting, utplasserer jøder og kjører over Arafat. Jødene settes inn i skjemaet under patiens. Arafat som blir rammet av den ytre taggete kraften, endrer derved tilstand og er i patiensrolle. Han er også experiens. Slik Arafat er plassert nærmest oss i bildeflaten, er nettopp reaksjonen markert. Jødene som flyttes er her en cohandling til hovedhandlingen. Tidspunkt kan ikke leses i bildet. Med kontekstuell priming<sup>200</sup> vil de to palmene kunne vise det stedet som kalles Vestbredden.

I den andre serien vil vi kunne fylle ut agentens handling som årsak til Arafats skade. Men vi ser ikke årsak til at Shamir handler som han gjør. Hva som skal sies å være midlet til å skade Arafat, er flersidig. Det direkte instrumentet er den skarpe Davidsstjernen. Den er en del av trillebåren, et bevegelsesobjekt som jødene beveges med. Dette bevegelsesobjektet går i en bane, en retning over Arafats kropp. Samtidig er trillebåren et tegn for Shamirs besutningsmakt. Med symbolet for Israel, Davidstjernen, kan en si at det er den israelske regjeringsmakt som her er referent for bildetegnet trillebår. I feltet for følge, hva skal vi fylle inn der? Protensjonelt abuserer vi at palestinerne okkuperte land fylles med jøder. Vi vet at dette vil føre til konsekvenser for befolkningsgrupper. Den følgen vi ser er at palestinerne lider skade. Tegningen viser PLO-lederen Arafat. Det er en personifisering av palestinerne, eller helst en metonymi: lederen står for folket.

Denne modellen er for trang til fange inn hva vi har bruk for. Men god som et oversikts- og utgangspunkt videre. To ting trenger større plass: Det metaforiske og momentene i begivenhetsstrukturen. Den metaforiske mekanismen er virksom på svært mange punkter i ovenstående tegning. Til nå har vi sett at Shamir og Arafat er personifiserte folk. De er i tankens inputrom som singulære objekter, men slik som de inntar betydning ved blending gjennom samvirkning med de andre bildeelementene og vår viten om situasjonen i Israel, er personene projisert på den israelske ledelse og folket, og palestinerne som folk. Hver av de to personene kan altså leses som to betydninger. Stjernen og trillebåren kan likeledes også leses som konkret ting og som noe i nærheten av abstrakt begrep, abstrakt innhold. Den konkrete handlingen å kjøre over som finnes i kilderommet, projiseres på situasjonen på Vestbredden, på relasjonene mellom befolkningsgrupper.

<sup>200</sup> Priming er det fenomen at grupper av synapser i hjernens nevralt nettverk som er aktivert, beholder en slags oppvarming, beredskap, en tid etter at de har vært i bruk i en eller annen kognitiv prosess, så de lettere blir aktivert igjen. Gade (1997: 224). Denne mekanismen gjør at noe vi nettopp har lest eller det tema vi snakker om, setter en kontekst som forehavende tegn lett glir inn i.

Denne situasjonen finnes med Turners begreper i det mentale målrommet hos bildebetrakteren, og blend finner sted.<sup>201</sup>

Det kommer klart frem med Fillmores kasusmodell at et bildeelement refererer på to plan: det synlige, konkrete og det overførte, abstrakte plan. Vi ser Arafat: kan tenke PLO/palestinere (avhengig selvfølgelig at vi har den relevante kunnskapen som innholdet krever for å bli forstått). Vi ser en stjerne: kan tenke hjul, Israel, skadevoldende instrument. Vi ser personer som utfører tydelige kroppshandlinger: projiserer disse handlingene på politiske abstrakte situasjoner. Den abstrakte situasjonen er det måldomene<sup>202</sup> som rommer innholdet i det visuelle utsagnet/fortellingen om situasjonen i Midt-Østen. Den abstrakte situasjonen kan ikke bli visuelt formulert uten å bli projisert over på den romlige situasjonen, det metaforiske kildedomenet. Tegning er som vi vet, et medium hvor elementene organiseres i romlig orden. Vi ser deltagere i en visuell fortelling romlig relatert til hverandre. Det som er synlig romlig kan vises i bilder. For å formulere abstrakt innhold i bilder, må vi altså konvertere det, eller kunne forbinde det, til romlige bildeelementer og konkrete kroppshandlinger.

### 3.4.2 Små romlige historier

Den metaforiske mekanismen henger sammen med konkrete romlige aktiviteter, eller med små romlige historier, med Turners ord. For å få grep om hvordan vi oppfatter romlige forhold, og videre hvordan vi omsetter disse oppfatningene til å tenke om abstrakte forhold, om abstrakte begreper som for eksempel tid, skal vi gjennomgå noen kognitive mønstre for den slags tenkning. Men først noe om små historier.

Små romlige historier er fundamentale i vår hverdag og vår bevissthetsorden. Med små romlige historier skaper vi orden i det som ellers ville vært kaos. Dette er Mark Turners (1996) tese.

En mor heller melk i et glass, vinden blåser løv gjennom luften, et barn kaster en sten, er slike historier. Å helle te i en kopp, å rekke ut hånden for å ta et eple... Å helle og å rekke er bildeskjematiske mønstre. Det er abstrakte skjeletter av viten. Når man som lite barn har opplevd at far og mor har gitt en mat mangfoldige ganger, innkorporerer man essensen av hva helle er, selv om omstendighetene ved måltidene er forskjellige, om der er søl, med kaffe eller te. Man skjelner hendelser fra gjenstander, gjenstander fra andre gjenstander og hendelser fra andre hendelser. Man kategoriserer noen

---

<sup>201</sup> Blending som mekanisme forklares etter et par sider videre.

<sup>202</sup> Mål- og kildedomene er kjernebegreper i den kognitive metafor-teorien. De forklares ytterligere i kapitlet om metafor-teori, i tillegg til den forklaring som er gitt i retorikk-kapitlet.

gjenstander som tilhørende kategorien person og andre gjenstander som tilhørende kategorien glass. Man gjenkjenner det en person gjør med et glass, som tilhørende kategorien å helle.

Vi gjenkjenner gjenstander, hendelser og historier ikke minst fordi de inneholder bildeskjemaer. En liten romlig historie er sammensatt av flere bildeskjemaer: en væske helles og flyter langs en bane ("path") ned i en beholder. Vi møter beholdere overalt, og også skjemaet bevegelse langs en bane. Det er aktivt når vi gjenkjenner bevegelse hos mennesker, hender som rekkes frem mot oss, våre egne hender som rekkes ut, en ball som ruller. Bildeskjemaer oppstår ved persepsjon, men også ved interaksjon. Vi persiperer at melk flyter ned i glasset, og vi interagerer med den når den flyter inn i kroppen. Vi har et nevrobiologisk mønster for å rekke ut hånden og gripe noe, og dette mønsteret ligger til grunn for den individuelle handlingen hvor det rekkes ut og eplet hentes opp. Mønsteret hjelper oss med å danne kategorien å rekke ut og gripe. De små romlige historiene har sekvenser. En kule dyttes, den ruller, den møter en forhindring, den velter forhindringen, eller forhindringen stanser kula. Men her blir vi igjen konfrontert med tegnerens dilemma som ved Niger-tigern. Hvilken perle skal tegneren velge? Hvilken sekvens skal tegnes? Det er stadig tegnerens problem med rekkefølge og tid.

Det er små romlige historier som er råmateriale for tegneren på det konkrete nivået. Disse projiseres over på en annen historie som leserne stiller med. Turner ser historien som et basalt bevissthetsprinsipp. Historiens mentale rekkevidde utvides av projeksjonen. En projisert historie er en parabel, lignelse. Turner ser så parabelen som et basalt kognitivt prinsipp, og dette spiller kontinuerlig med i vår forståelse av verden. Metafor er parabel. Sinnbilder eller emblemer er også parabler. Forskjellen på metafor og sinnbilde er at metafor projiserer betydning til en annen begrepslig sfære, mens sinnbilde er en historie som projiseres til samme begrepslige sfære.

#### *Blending*

Hvordan foregår projisering av en historie over på en annen historie? Turner (1996) og Gilles Fauconnier har en teori om blending. Teorien bygger på Fauconniers (1994) begrep om mentale rom (mental spaces). Idéen om mentale rom er en teoretisk konstruksjon. Den går ut på at våre forestillinger foregår i ulike mentale rom, disse rommene er kognitive. Vi kan tenke og snakke om en person som i samme setning opptrer både som voksen og barn. "Jon har ikke lyst hår lenger", underforstått at Jon hadde lyst hår som barn. Da har vi en forestilling om Jon som barn med lyst hår i et mentalt rom, og

Jon som vi kjenner med mørkt hår som voksen i utsigelsesøyeblikket, i et annet mentalt rom.

Når en historie kan transporteres over på en annen historie i en parabel, kan det skje fordi de to historiene opptrer i hvert sitt mentale rom. Så skjer der en blending, blanding, av de to historiene i et tredje mentalt rom. Dette tredje mentale rommet inneholder en ny logikk, en sentral slutning som er blendets out-put. Blendingsrommet får in-put fra de to andre rommene.

Med et eget eksempel vil jeg forklare hvorfor det abstrakte begrepet begripe fungerer slik at vi kan bruke det til å forstå nettopp det å forstå. Det er med overføring av viten om å gripe et konkret objekt, som opptrer i ett mentalt rom, og det å ”gripe” en tanke som opptrer i et annet mentalt rom. Input om å gripe fra det ene mentale rommet blendes med input om tanke fra det andre mentale rommet, og blendes til ny kunnskap i det tredje mentale rommet.

### 3.4.3 Kognitive mønstre

Kognitive mønstre er aktive kontinuerlig i vår daglige tenkning, og svært mange av disse mønstrene er av visuell karakter. Det viser seg faktisk at svært mye av vår tenkning kan foregå og foregår med basis i syns- og romlige erfaringer. Disse skjematiske mønstrene vil nødvendigvis også gjøre seg gjeldende i bilder. Spørsmålet er hvilke mønstre som aktiveres, og hvordan, når de signaliserer ikke fonologisk, men piktoral grafisk. Når vi ser metaforbasert tegning som et ”språk”, kan pikturale bildeelementer representere referenter, som Havel og Arafat. Slike bildeelementer kan sees som analoge til verbale singulære substantiver, men inkludert store forskjeller på grunn av de to kommunikasjonsmedienes natur. Avbildede kroppshandlinger kan leses/oversettes til verb.<sup>203</sup> Verb er i Langackers forståelse mentale operasjoner om prosesser, handlinger som medfører forandring. I språk finnes også funksjonsord, grammatiske ordklasser som er ”limet” i sammenbindingen av innholdsordene (substantiv og verb) til betydning. Funksjonsord er såkalte lukkede ordklasser.<sup>204</sup> Slike funksjonsord er preposisjoner og deiktiske (henvisende, pekende) ord (som der, hit, han).

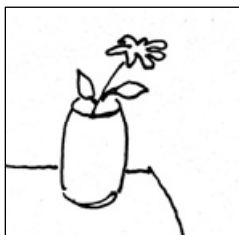
Grammatikk er systematisert viten om ordklasser og funksjoner og sammenhengen mellom dem. Som Langacker sier, påfører grammatiske strukturer spesifikke bilder på det begreplige innholdet tilført ved innholdsord, og fremskaffer ”a way of symbolizing” (dvs. signaliserer fonologisk) de derav følgende oppbygningene. Langacker påpeker at vi ikke

<sup>203</sup> De kan også oversettes til substantiverte verb. Språket har en stor fleksibilitet som gir alternative oversettelser i fleng.

<sup>204</sup> En lukket ordklasse inneholder et begrenset tall medlemmer, som i prinsipp skal kunne ramses opp og definere klassen. Åpne ordklasser derimot har medlemmer som stadig øker i antall og i prinsipp er ubegrenset. Substantiv og verb er åpne klasser, mens preposisjoner er en lukket klasse.



må sidestille mentale bilder og reelle bilder. Det er en viktig distinksjon. Med den i mente vil jeg også hevde at noen av disse funksjonsordenes, som preposisjonenes, mentale bilder har sine ekvivalenter i bilder. Jeg mener at det mentale bildeskjemaet som aktiveres ved ordet ”på”, liksåvel kan aktiveres når vi ser på en relasjon av to visuelt representerende objekter.



46. Blomst på bord.

Her vil jeg presentere en distinksjon mellom to typer mentale symbolske representasjoner. Symbolske mentale representasjoner kan være analoge eller proposisjonelle. Den klassiske analoge representasjon er visuelle forestillingsbilder (bilder for det ”indre blikk”), men der er også auditive ”forestillingslyder”, lukter og andre. Proposisjoner er mer abstrakte representasjoner som står for idéer, begreper, ting og situasjoner. Proposisjoner er ikke språk, men ligner språk og uttrykkes i språklignende koder i kognitive modeller. Man kan for eksempel tenke på en vase med en blomst på bordet. Det kan ganske visst være som et forestillingsbilde hvor man ser oppstillingen for sitt indre blikk, men det kan også være mer abstrakt, hvor det begrepsmessige innholdet i tankene antas å være representert i en proposisjon som kan uttrykkes noe i stil med PÅ [I (BLOMST, VASE)], BORD.<sup>205</sup>

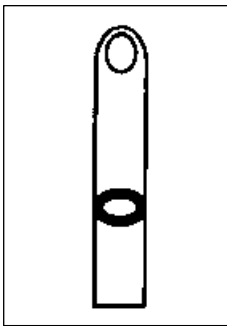
Denne distinksjonen gir en god forklaring på min oppfatning av tenkning, som en prosess med veksling mellom løpende idéinnhold og utvidelser i mentale bilder. Og den setter også interaksjonen mellom bilder og språk i et slag relieff. Den tydeliggjør at språklignende og bildelignende mentale symbolske representasjoner opptrer sammen, både i språk og bilder. Begreper vil menges seg med visuelle representasjoner, når vi persiperer et bilde, i den grad vi setter inn oppmerksomhet. Slik impliseres begreper i bilder.

Det er påfallende at både Langackers og Talmys synsmåter forklares med mange bildefaglige begreper. Disse begrepene fra ”mitt” fag, antar så en ny, overført, betydning, og må ofte gjenerobres. Jeg kan ikke her gå inn på hvordan begrepene anvendes for verbalspråk. Jeg forsyner meg bare med det jeg trenger til bildespråk. Vi skal først ta i bruk noen av Langackers begreper, og deretter komme inn på Talmys forståelse av årsaksproblematikk. Hensikten er å komme frem til hva slags bildeelementer som strukturerer hendelser.

For å begynne med prosess, at noe skjer, premisset for fortelling, kan vi gå tilbake til overkjørselen av Arafat ill. 44. Her er trillebåren som vi i nå setter

<sup>205</sup> Denne forklaringen er nesten ordrett tatt fra Gade (1997: 101).

oppmerksomheten på, på vei i en bane på/langs/over Arafat. Langacker skjematiserer prosess med elementene trajektor ("trajector", TR) sett i forhold til et landemerke ("landmark", LM). Det impliserer to elementer i en relasjon. Denne relasjonen vedrører sted og tid. Det er en asymmetrisk relasjon, hvor oppmerksomheten er på det objektet som er i bevegelse, og landemerket virker som et referanseobjekt. Paret trajektor/landemerke trenger ikke ha bevegelse implisert. Det kan også vise forholdet mellom to objekter hvor det ene er "profilert" i forhold til det andre. Arafat er det landemerket som trillebåren (trajektoren) sees i forhold til. Jeg kan ikke her si profilert, men må si "markert", fordi profil som lingvisten bruker, kolliderer med den bildefaglige oppfattelsen av begrepet profil. I et mentalt bilde av setningen "trillebåren kjører over Arafat", vil trillebåren som trajektor sees mot landemerket Arafat. Den oppfattes som figur mot (bak-) grunn. Figur/grunn er nok et termpar fra bildefag. Men i en reell visuell sammenstilling av to objekter, som trillebåren og Arafat her, forholder vi oss bildefaglig til begge objektene som to figurer.<sup>206</sup> Grunnen er det som figurene sees mot, det som de overlapper på bildeflaten. Det er det som vi leser som jord og himmel p.g.a. en avbrutt (horisont-)linje og to palmer. Trillebåren (trajektoren) er visuelt profilert mot jord, himmel og Shamir. I et annet utsnitt og med en annen synsvinkel ville trillebåren kunne stå profilert mot Arafat som grunn. Det er lett å gå seg vill mellom det som i et språklig uttrykk er gitt ved to elementer, og det som er gitt i et reelt visuelt bilde, hvor flere momenter vil være tilstede (en grunn bak/rundt de to elementene). Det er viktig å være klar over distinksjonen mentalt bilde/reellt bilde.



Profilering er en form for fremheving av en referent. Ordet "knoke" forstås for eksempel som del av en finger. Derved oppfattes det som en profil mot en base. Langacker bruker skjematiske visuelle figurer å forklare begrepelige strukturer. Det er interessant å se hvordan det grafiske bildesystemet manifesterer seg i f. eks. figuren for profil på base for knoke. Her er det profilerte elementet fremhevet med en tykkere strek enn basen. Tykkere strek, sterkere trykk, er grafisk plastisk virkemiddel for å markere et element.

47. Knoke. Langacker (2000: 7).

<sup>206</sup> Langacker redegjør for forskjellen mellom den analoge måten figur/grunn kommer til uttrykk sammenlignet med den reelle måten å se objekter i et værelse. Han tydeliggjør at der er en forskjell, i motsetning til andre kognitive semantikere. Langacker (2000: 7, 209-10). Som bildefaglig analysator, sloss min viten med den måten Lakoff og Talmy anvender begrepsparet for språklig forståelse.

Langacker har et godt begrep til å vise prominente bildeelementer: aktive sone. Det er sentrum for prosess, hvor tilstandsforandring utløses. Trillebårhjulet, den spisse stjernen, overfører kraften til pasient. Hvis vi zoomer inn på punktet hvor de to taggene stikker Arafat, har vi rammet inn handlingens aktive sone. Bildemakeren kunne valgt andre utsnitt utover denne sonen, og dermed begrenset eller utvidet informasjonen, men kjernen i hendelsen og fortellingen ligger i den aktive sonen.

Trillebårhjulet eksemplifiserer det piktorale organisasjonsprinsippet. I det bildeelementet komprimeres mange betydninger.<sup>207</sup> Det har flere semantiske roller. Det er 1: beveger. Det er del av trillebåren som også derved blir beveger. Hjul er et sterkt bildesymbol, fordi det utløser tanken på bevegelse. Bilder som er statiske, må nøye seg med ting som forbindes med bevegelse. Det er visuelle representasjoner, fra bildeelement-kategoriene bevegere og bevegelsesobjekter. Hjulet er trajektor på et bestemt punkt i en bane. Hjulet er samtidig 2: instrument til tilstandsforandringen i pasient, fordi det er skarpt og gjennomtrengende. Bildeelementet hjulet har her altså to semantiske roller.

Hjulet er en stjerne, det er Davidsstjernen og identitetstegn for Israel. Jeg oppretter her en kategori til for bildeelementer: **identitetstegn**. Det kaller jeg bildeelementer som står for og viser hvem eller hva noe er. Hjulet står da i tre kategorier, det er beveger, instrument og identitetstegn. Hjulet er tre semantiske representasjoner. De tre semantiske representasjonene ligger i min modell av informasjonsformidling som tre lag over eller bak hverandre. Det ene visuelle tegnet aktiverer simultant de tre mentale operasjonene. Det skjer ubevisst, men bare ved analyse registrerer vi dem.

Mentale oppfatninger inkluderer en **scene/setting** for de semantiske rollene. Her inngår deltagere i relasjoner. "Deltagere" brukes som betegnelse på ting så vel som personer, det er betegnelse for konseptuelle elementer i et språklig uttrykk. Langacker sier at det ikke er uvanlig for språklige uttrykk, å vekke akkurat det samme konseptuelle innholdet, og til og med profilere det samme forholdet, og allikevel kontrastere semantisk p.g.a. det trajektor/landemerkeforholdet de setter. Den semantiske opposisjonen mellom foran og bak kommer frem hvor det er to deltagere sett av en betrakter, og den ene

---

<sup>207</sup> Langacker (2000: 214) har en synsmåte på kompositte strukturer. Her tenker han på lignende måte som jeg gjør overfor organisasjonsprinsippet av piktorale elementer i fortelling. At et element i sammenheng med andre elementer sees på et transparent ark, som transparenter for kopimaskiner. De forskjellige sammenhengene kan sees på flere enkeltark. Når arkene legges over hverandre, vil det ene elementet ved overlappingen stå som det samme og være tydelig. Dette mener jeg er en forestillingsmåte som vil komme til å bli mer og mer vanlig ettersom folk jobber med flere lag i elektroniske bildeprogrammer.

deltageren står i samme synslinjen som den andre. Hvert av de to uttrykkene profilerer forholdet mellom de to deltagerne. Den eneste forskjellen ligger i valg av trajektor, den enheten som blir lokalisert. "Foran" tar den fjerne deltageren som landemerke, i den hensikt å lokalisere den nære deltageren, mens "bak" reverserer disse rollene.<sup>208</sup> Forskjellen på språk og bilder ligger ikke minst i det at språket hele tiden gjør slike markeringer av hvor oppmerksomheten settes, leder oppmerksomheten til hvilken deltager som fokuseres på bakgrunn av andre. Bilder har derimot alle deltagere til stede, og foran/bak relasjoner skifter med oppmerksomhetens vandring i bildets scene.

Jeg prøver å analysere tegning som et system av mentale operasjoner. Interaksjonen mellom språk og bilder kommer vi ikke utenom. Når vi ser på et bilde grundig, for å utforske det, ser vi på relasjoner mellom elementene i det. Da aktiveres tankemønstre som ved ordene "foran" og "bak". Og også ordene kan mentalt dukke frem gjennom tankeløp. Jeg mener at så vel som språk formidler noen kognitive mønstre, ved små uanselige elementer som preposisjoner, så er disse samme kognitive mønstrene også knyttet til konfigurasjoner av bilde-elementer. Jeg insisterer på at det må være like interessant å undersøke sammenhengen mellom kognitive mønstre og bildelementer, som mellom slike mønstre og språk.

I det følgende vil jeg problematisere preposisjoner. Jeg vil vise at preposisjonene innhold også realiseres i tegning. Man fokuserer vanligvis ikke på slike "uvesentligheter". Men kanskje nettopp slike ting som vi forbi-ser, kan vise noe nytt.

Språklige preposisjoner er faste tankemønstre. De er kommet til som oppfatninger av relasjoner hos et jeg i et romlig her, og i en temporal nå-osisjon. Romlige relasjoner tenkes med begreper vi bruker ubevisst og uavlatelig. Automatisk oppfatter vi en enhet som i, foran eller på en annen enhet. Slike begreper er essensielle i vårt kognitive forestillingssystem. De danner våre oppfatninger om rom, karakteriserer hva rom er og definerer romlig inferens.<sup>209</sup> Men de finnes ikke som enheter i den ytre verden. Vi ser ikke romlige relasjoner slik vi ser fysiske objekter. Vi ser ikke nærhet og fjernhet, det tillegger vi fra et landemerke. Men det foregår med svære mengder ubevisst mental aktivitet. Mark Johnson og George Lakoff eksemplifiserer med å se en sommerfugl som i hagen. Da projiserer vi en hel del imaginasjons-struktur på en scene. Vi må oppfatte hagegrensene som en tredimensjonal beholder med et indre som går opp i luften. Og vi må lokalisere sommerfuglen som en trajektor relativ til den konseptuelle beholderen som

---

<sup>208</sup> Langacker (2000: 8).

<sup>209</sup> Lakoff og Johnsons (1999: 30) formulering overtar jeg bare her.

fungerer som et landemerke. Slike sammensatte, men hverdagslige, forestillings-persepsjonshandlinger utfører vi hver stund i våre våkne liv.<sup>210</sup>

De fleste romlige relasjoner er komplekser dannet av elementære romlige relasjoner. Det norske begrepet *på* er et kompositt av *over*, *i kontakt med* og *understøttet av*. Hvert av disse er en elementær romlig relasjon. Elementære romlige relasjoner har en indre struktur som består av et bildeskjema, en profil og en trajektor/landemerke-struktur.

Det engelske begrepet *into* er et kompositt av de engelske romlige relasjonene *in* og *to*. Tilsvarende *into* på norsk, vil være med de to romlige relasjonene *inn* og *i*. For å se hvordan disse relasjonene realiseres i tegning, skal vi først se hvordan *i* er bygget opp. *I* har et beholder-bildeskjema, en profil som markerer det indre av skjemaet, og en struktur som identifiserer avgrensningen av det indre som landemerke, og objektet som overlapper med det indre som en trajektor. I ”Sam er i huset”, er huset det landemerke som Sam, trajektoren, er lokalisert i forhold til. Beholder-skjemaet har denne strukturen: en innside, en avgrensning og en utside. Beholder-skjemaet er en mental modell. Men det kan bli fysisk instansiert, enten som et konkret objekt som et rom eller en kopp, eller som en avgrenset region i rom, som for eksempel en fotballbane. Det er viktig å holde det mentale skjemaet fra den fysiske instansierte forekomsten. Skjemaet og koppen har forskjellige egenskaper.



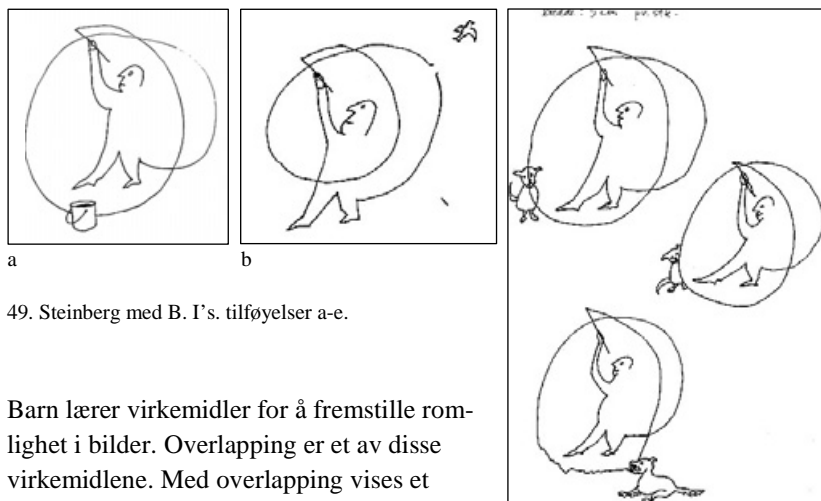
48. Steinberg, *Tegneren inni*.

De kognitive strukturene som aktiveres ved en preposisjon, vil vi kunne gjenkjenne tilstedeværelsen av når vi ser på bilder. I denne Steinbergtegningen er *i* en viktig del av motivet på det konkrete planet. Tegneren er i tegningen. Han er trajektor, relativ til den omsluttende linjen (landemerke). Linjen danner en beholder, en avgrenset region i rom, og det er innsiden som er profilert når vi fokuserer på relasjonen mellom tegneren og linjen, eller rommet innenfor linjen som vi også oppfatter. Bildets konkrete plan

inneholder mer enn dette, avgrensningen er også tematisert, ved tegneprosessen med redskapet. Alt etter hvilket aspekt vi setter oppmerksomheten på, i den tiden vi vil bruke på å avlese bildet, vil flere forskjellige preposisjoner komme til uttrykk dersom vi redegjør for betydningene med ord.

<sup>210</sup> Lakoff & Johnson (1999: 31).

Jeg gjør oppmerksom på at jeg her ikke sier noe om hva tegningen handler om, på det abstrakte planet.<sup>211</sup> Tegningen handler ikke om rom, men romlige forhold realiseres konkret. Alle piktorale bilder realiserer romlige forhold, det er nedfeldt i organisasjonsprinsippet. Et bilde med bare en vannrett strek innebærer et over/under forhold. Hva jeg vil vise, er at det oppstår relasjoner mellom bildeelementene. Disse relasjonene korresponderer med de mentale bildeeskjemaene for preposisjoner.



49. Steinberg med B. I's tilføyelser a-e.

Barn lærer virkemidler for å fremstille romlighet i bilder. Overlapping er et av disse virkemidlene. Med overlapping vises et foran/bak forhold. Sett en linje eller en figur på et papir, legg til et element til, og romlige relasjoner oppstår og mentale "preposisjons"-strukturer vekkes. Romlige relasjonstegn kan være en betegnelse på en bildeelementklasse for romlige relasjoner. Jeg vil la **romlige relasjonstegn** stå for to eller flere bilde-elementer som oppfattes i en romlig sammenheng med hverandre. Trajektor/ landemerke og figur/grunn inngår i denne gruppen. Det gjør også slike enkle relasjoner som vi vil betegne med preposisjoner som på, i, mellom osv.

Jeg tillater meg å tilsette noen flere deltagere i Steinbergs fortelling, for å eksemplifisere virkninger av romlige relasjonstegn. I a) realiseres *utenfor* og dikotomien *foran/bak*. Malingspannet står utenfor tegningen/streken/sirkelen/rommet. I b) realiseres *ut av*: Fuglen fløy ut av tegningen.

<sup>211</sup> Hvis jeg skulle si noe om hva den handler om, og velge en av flere fasetter av dens betydningsinnhold, kunne det være at den handler om at tegneren skaper seg selv. Han tegner og er del av tegningen, og tegningen er del av ham. Å tegne (konkret handling) er en underkategori av å skape (abstrakt begrep).

Språklige elementer selekterer og refererer til noen enkelte av alle de aspektene som finnes i en romlig scene. Språket dirigerer oppmerksomheten til disse utvalgte aspektene eller egenskapene ved en scene. I tegningene over, uten den språklige styrte oppmerksomhetsfordelingen, er for det første flere relasjonelle egenskaper til stede. For det andre står vi fritt til å avlese dem, oppmerksomheten kan fordeles i forskjellige rekkefølger. I alle tegningene er der både innenfor og utenfor. Der er også oppe og nede. Den lille hunden bak streken c) eller bak rommet d), kan fokuseres før tegneren i rommet. Vi kan se dette som to handlinger, hva tegneren gjør og hva hunden gjør. Jeg som tegner har en viss mulighet til å dirigere hva som skal være hovedhandling, ved å markere for eksempel med trykk, en av de aktive sonene. Men så ser vi at den ene aktive sonen er rundt punktet på linjen der penselen løper i bane. Linjen som avgrensning er like mye fokuseringsverdig. Slike enkle tegninger rommer mengder av momenter. En tegning kan si mer enn tusen ord. Men vi kan avdekke hvordan tegningen gjør det. Her har jeg prøvd å vise noe, bare på det synlige konkrete planet.

Hva som kommer frem i denne lille undersøkelsen, er imidlertid at romlige relasjonstegn inntar en sentral plass i små romlige fortellinger. I variasjonene over Steinbergs linje som danner en omsluttende avgrensning, finnes aktive soner rundt slike relasjonstegn. Jeg anser fuglen b) og det gjennombrudte linjestykket bak den til å være romlige relasjonstegn. Disse tegnene har her en prioritert abstraktiv relevans,<sup>212</sup> her skjer fortellingen. Fra fuglens synspunkt kan dette være en skjellsettende handling, å bryte seg gjennom linjen, ut av tegningens avgrensning. I variant c) og d) er likeså hunden romlig relasjonstegn med linjen, bak sett fra bildebetrakters posisjon. Hundens posisjon er en av bildets aktive soner, vesentlige for fortellingen i bildet. En ville kunne si at relasjonstegnene ”hunden” bak ”linjen” tematiserer handlingen, eller at de to romlige relasjonstegnene er tematisert.

Der er en fundamental innvending mot å etablere romlige relasjonstegn som klasse. Relasjonstegn innebærer to (eller flere) elementer i relasjon. Hvert element i et bilde kan sees i relasjon til alle andre elementer og til bildeavgrensningen. Når alt kan være relasjonstegn, faller grunnlaget for en kategori bort. Relasjoner er egenskaper i hvert bildeelement, og bør sees som det. Den hypotetiske opprettingen av en klasse synliggjør forskjell og likhet på språk og bilder. Forskjellen som vises er at språket dirigerer oppmerksomheten, b.la. med preposisjoner, bildet lar oppmerksomheten mye friere. (Jeg sier ikke at bildet lar oppmerksomheten være helt fri.) Likheten er at

---

<sup>212</sup> Abstraktiv relevans er et uttrykk fra Carl Bühler. Det er den persepsjonsprosessen hvorigjennom et fenomen fremtrer for oss, så det får en bestemt identitet. Det skjer ved at vi utvelger de trekkene som er relevante for identitetsdannelsen, og samtidig abstraherer fra resten. Johansen og Larsen (1994: 276).

preposisjons-ekvivalenter finnes i bilder. Vi bør kunne se romlige relasjonstegn som parallell til komplement, som kompositte strukturer dannet av f.eks, beveger og beholder som relasjon.

Talmy (1983) gjør en gjennomgående analyse av slike momenter som aktualiseres i vår måte å oppfatte romlige relasjoner, i artikkelen "How Language Structures Space". Her setter han opp en liste på 20 parametre som kommer i betraktning for å forstå slike skjematiseringer som preposisjoner er. Først og fremst anvender vi punkt, linje og flate som mentale holdepunkter. Talmy kaller denne systematiseringen for en spesifisering av geometrier. Det er et av fire "imaging systems", forestillingssystemer med bildekarakter, som er virksomme i språk. Denne spesifiseringen av geometrier er abstrakte geometriske karakteriseringer av objekter og deres forhold til hverandre innen forskjellige referanserammer. Hva Talmy gjør, er å vikle ut en mengde kognitive mønstre, og presenterer parametre innen disse. De samme parametrene kan også anskues for tegning. Men i bildets ikke fokuserte tetthet av mulige fokuseringer, er dette vidløftige undersøkelser, og for det meste uten hensikt. Noen kognitive mønstre vil derimot være nyttige å kjenne.

Et av disse er det tidligere nevnte bane ("path").<sup>213</sup> Det er et elementært romlig mønster som ofte inngår i kompositt-strukturer. Det er ofte til stede sammen med bevegelsesobjekter. Vi har sett at det instansierer bevegelse, i trillebårens bane på Arafat. I Steinbergtegningen ser vi penselen lokalisert på et punkt på en linje, og vi ser linjens forløp. For å forklare dette forløpet med ord, ville vi trenge flere preposisjoner og deiktiske (pekende) ord. "fra foten til penselen, rundt mannen, både foran og bak, ut av foten hans osv.". Vi tenker forløpet som en bane, det har en retning. Retning er en egenskap som kan være til stede i et skjema, eller ikke være med. Det viktige for tegnere er bildelementer som har retning og bevegelse som egenskaper. Med dem følger mulighet til å vise prosess, forandring. Og prosess, forandring på det konkrete, romlige planet, vil projiseres over på det abstrakte planet.

Ikke minst når hendelser skal sees innen tidsdimensjonen, er det hensiktsmessig å kjenne til kognitive mønstre som vekkes ved forskjellige kompositt-strukturer med punkt, linje og flate. Talmy viser at mye av den samme geometriske strukturen i romlig forståelse også kommer til syne i språket for tidsdimensjonen. En sammenligning viser det:

---

<sup>213</sup> path- begrepet er et hovedbegrep i kognitiv semantikk. Det er etablert med den norske termen "bane". I den danske oversettelsen *Den litterære bevidsthed* (2000) av Turner (1996), er path oversatt til rute.



Rom	Tid
a: En fugl satt langs hyllen	a: Jeg nøs (en gang) under forestillingen
Et punkt på en avgrenset linjær utstrekning	
b: Fugler satt langs hele hyllen	b: Jeg nøs under hele forestillingen
Punkter distribuert over en avgrenset linjær utstrekning	
c: Denne veien strekker seg helt til Chicago	c: Han sov til hun kom
En lineær utstrekning avgrenset av et punkt ved dens borteste ende	
d: Denne veien strekker seg 3 mil	d: Forestillingen varte 3 timer
En avgrenset lineær utstrekning målt på lengde	

Slik vi her ser romlige elementer, linje og punkt, trukket frem som en slags mentale grunnelementer, skulle en tro at de også vil være tilgjengelige for tegnere når tidsaspekter skal inn i et bilde. Hvordan og i hvilken grad linje og punkt kan involvere tid, behandles i 3.7.

Talmys analyser av hvordan språk strukturerer rom og tid, bringer ham til den forståelsen at språk representerer mer enn det refererer, fordi det viser seg å være uhyre visuelt basert. Talmy har imidlertid også analysert et forestillingssystem som er av kinestetisk art. Det gjelder den måten vi oppfatter årsaker og følger ved hendelser, vi ser dem som kraft-dynamiske prosesser. I Graffs tegning "Jøder på vandring" ill. 44 har jeg i analysemodellen ikke fylt inn noe i rubrikken for årsak. Men tegningen viser at Shamirs handling er årsak til Arafats plage. Overkjøringen er utøvelse av en kraftdynamisk handling. Den kraften er større enn motkraften fra Arafat. Vi kan se på fuglen som har fløyet ut av tegningen, eller gjennom streken i min b)-variant av Steinbergs tegning ill. 49 b. Der har fuglen utøvet større kraft enn strekens motkraft. Talmy analyserer kraft-dynamiske relasjoner<sup>214</sup> og finner hvordan årsaker og følger kan påvises i flere ledd.

Med Talmys analyser som vil bli referert og anvendt senere, gis det redskaper til å få grep om problemfeltet rundt årsaker i metaforbasert tegning. Husk at kombinasjonsprinsippene for verbal narrasjon presentert av Rimmon-Kenan, er temporal suksessjon og kausalitet. Kausalitet i bilder derimot, er problematisk, først og fremst å vise i flere ledd, og også å forstå hva som årsaker hva. Jeg vil gå tilbake til tegningen av lårbensbroen ill. 42 for å eksemplifisere vanskeligheten med å vise årsak, og for å introdusere en ny bildelementkategori.

<sup>214</sup> Talmy (1985) "Force Dynamics in Language and Thought" og i Talmy (2000).

Årsak-problemet er hendelser i rekkefølge, sekvenser i historien, at noe skjer som får følger. Årsaken til døden er synlig til stede i det brukne lårbenet. Årsaken er komprimert inn i bildeelementet lårbenet som vi fra før vet allerede tilhører to semantiske kategorier. Lårbensbruddet er en radikal forandring av tilstand. Tilstandsforandringen er skjedd i en kraft-dynamisk prosess. Jeg innfører her kategorien **dynamiske objekter** for bildeelementer som representerer kraft-dynamiske prosesser. Lårbenet som brudd er et slikt element. Det er også trillebårhjulet mot Arafat, som kraft og motkraft. Arafat som motkraft er et **dynamisk levende vesen**.<sup>215</sup> Her må jeg gjøre en innskytelse og si at jeg tidligere strevde for å finne forklaring på en mengde bildeelementer som går igjen i metaforiske tegninger. Murer og gjerder som stenger, vannslanger som drypper, blomster som vokser, byggverk som sprekker eller raser sammen og trillebører som kjører over noen. Jeg kalte noen av dem forsøksvis dynamiske objekter, men ble forvirret fordi en trillebår var jo et bevegelsesobjekt. Forvirringen gikk over da jeg forsto komprimeringsprinsippet, at en trillebår eller et trillebårshjul er flere ting samtidig. Det er i den kategorien man retter oppmerksomheten på. Slik stiller det seg også når vi ser på trillebårshjulet som er kategorisert som instrument. Instrumenter vil inngå i kategorien dynamiske objekter.

Hendelser og prosess- og forandringsaspektet ved dem, rommer to slags prosesser. Prosesser hvor forandring er knyttet til bevegelse, retning og tid, og prosesser knyttet til tilstandsforandring og årsaker. Begge slagene er involvert i hverandre, men jeg har trukket ut kategorier av bildeelementer som gjør det mulig å analysere de to separat. Jeg kan nå dokumentere at lårbenet representerer i tre retninger, det er i tre bildeelement-kategorier. Det er kronotop (bro, bane) dynamisk objekt (bruddet) og det er identitetstegn (oldemors knokkel). Trillebårhjulet er også i tre kategorier: Bevegelsesobjekt, dynamisk objekt/instrument og identitetstegn (Israel-symbol).

---

<sup>215</sup> Jeg velger å skille mellom objekter og levende vesener her som ved begrepet bevegere, med tanke på å forklare disse begrepene for studenter. Jeg satte benevnelsen dynamiske objekter på en rekke bildeelementer mens jeg prøvde å gruppere forskjellige typer elementer, før jeg fant Talmys analyser og kunne forstå sammenhengen.

Bildeelementkategorier funnet til nå for prosess:

Agens, patiens, eksperiens

Handling

Identitetstegn

Scene/setting

Bevegere: bevegelses-objekter og selvbevegende ting og vesener

Dynamiske objekter (inklusive instrumenter) og vesener.<sup>216</sup>

### 3.4.4 Sammenfatning av fortelling på setningsnivå

På setningsnivå finnes elementene i fortelling, forstått som semantiske roller som sammen med representerte tids- og stedsmomenter er deltagerne i hendelser. De semantiske rollene agens, patiens, experiens, beveger og instrument inngår som bildeelementkategorier. Kategorier er videreutviklet med oppdelinger i objekter og levende vesener for to slags prosesser: 1) Prosesser med direksjonalitet, bevegelse som også skal kunne vise noe om tid, og 2) Kraft-dynamiske prosesser som som også skal kunne vise noe om årsak og følge. Identitetstegn er bildeelementer som står for og viser hva noe er. Scene eller setting innbefatter deltagerne/bildeelementer i relasjoner.

Jeg har gått dypere i kombinasjonsprinsippene for metaforbasert tegning, samtidighet og romlig organisering, på jakt etter tegningens ”og så”-prinsipp, for å finne hva som ligger i lagene av bildeelementer, finne elementer som konstituerer og strukturerer et metaforisk bildesPRÅKsystem. Jeg ser dette systemet som mentale operasjoner knyttet til visuelle representasjoner. Mentale operasjoner består i høy grad av kognitive mønstre, hvorav noen av

<sup>216</sup> Kress og van Leuween bruker andre begreper. De deler inn hendelser i forskjellige typer handlingsprosesser (”action processes”). De gjør det ut fra typer av vektorer og antall og typer av deltagere som er involvert, og opererer med et enklere register enn mitt for typer aktører. De forholder seg ikke til agent, patient og experiens, men til Aktør, Vektor og Mål. Jeg mener å forstå at patient inngår i deres Mål. Og som vi skal se har de begrepet Reakter, som korresponderer med experient. Aktøren har, eller er selv, vektoren. Den måten Kress og van Leuween bestemmer aktør, foregår på bildespesifikke premisser, ikke først og fremst på semantiske, som i mitt perspektiv. Aktørene er ofte de mest fremtredende deltagerne: ved størrelse, plassering i komposisjonen, figurkontrast til bakgrunn osv.. Hvis der bare finnes en deltager, vil denne deltageren alltid være aktøren. Det gir en handlings-prosess-struktur som de kaller non-transaksjonell. Handlingen i en non-transaksjonell struktur har ikke noe Mål, gjøres ikke mot noen eller noe. Denne typen handlingsstruktur er derfor analog til intransitive verb i språk (verb som ikke tar objekt), etter Kress og van Leuweens mening. Når en narrativ visuell proposisjon har to deltagere, er en aktør og den andre mål. Det er en transaksjonell prosess. En parafase over en slik prosess ville sansynligvis sies med et transitivt verb. Der kan være flere transaksjonelle prosesser i et bilde, hvor en prosess kan være ’minor prosess’. Kress og van Leuween regner også personer som er vendt mot noe (vendt mot et bål, eksempelvis), til å gjøre en handling. De parafaserer et bilde med to transaksjonelle prosesser med en minor prosess innesluttet i hovedprosessen: ”Britene vokter på aboriginene som omgir bålet.” Der kan også være bi-direksjonelle transaksjonelle strukturer. Det er når to deltagere veksler om å være aktør og mål, ved for eksempel å være i en samtale. Da kalles aktørene interaktører. Reaksjonale prosesser er når vektoren utgjøres av en øyenlinje, av blikkretningen hos en av deltagerne. Da snakker ikke Kress og van Leuween om aktører, men om Reaktere, og ikke om mål, men om fenomener. Reaksjoner kan også være transaksjonelle eller non-transaksjonelle. Kress og van Leuween har flere typer narrative prosesser, men jeg nøyer meg med disse. Det er stimulerende å møte deres perspektiv med bilde/språk-analogi og bilde/språk-forskjeller. Det vil være nyttig å diskutere deres problemfelt med mitt. Jeg mener vi overlapper hverandre på vesentlige felter, og vil kunne utfylle hverandre. Begreper og termer må diskuteres, noe jeg har hatt liten anledning til å gjøre i min forskningssituasjon.

disse er mer grunnleggende enn andre. Vi har sett at kognitive mønstre for en stor del er visuelt basert. Med det faktum at bilder er av en romlig orden, og med punkt, linje og flate som de minste visuelle basale elementer, gir det interessante utsikter at kognitiv semantikk påviser disse geometriske elementene til å danne kognitive strukturer for tid. Jeg har så vidt introdusert denne muligheten for tegnere til å få grep om tidsdimensjonen, og skal undersøke den videre i kapitlet om tid. Et inventar av kognitive mønstre instansiert i bildeelementkategorier skal etter hvert bringes frem, i neste omgang i kapitlet om metafor. Det er lagt et grunnlag i denne utdypingen av fortelling på setningsnivå også til å arbeide videre med årsakproblematikk som kraft-dynamisk analyse.

I det foregående har jeg skrevet om både hendelser og fortelling på setningsnivå. Hendelser og forandring som kjerne i fortelling er langt fra utdypet. Hendelser er den tråden som vil slynge seg gjennom hele denne studien, som vil presses ut i knuter både her og der. Den store utfordringen er å manifestere flere faser til å danne forløp, til å vise årsak og følge. Der ligger et problemfelt som ikke kommer til å bli behandlet for fullt før i kapitlet om bildeelementer i anvendelse i metaforbasert tegning.

### 3.5 K A R A K T E R I S E R E

Etter å ha undersøkt problemfeltet hendelser, det første av fire narratologiske aspekter, skal vi videre til det andre. I dette delkapitlet skal jeg få frem noen fortellerteknikker for karakterisering. Jeg skal påpeke retoriske grep, vise eksempler på typer av strategier og hvordan identitetstegn, egenskaps-tegnere og valoriseringstegn kan brukes. Hensikten er å få frem et inventar av fortellertekniske strategier, en bredde av et tegnerisk virkemiddelarkiv. Dette stoffet systematiseres ikke utover en løselig fremstilling. Narratologisk karakterisering som den presenteres av Rimmon-Kenan brukes som en underliggende mal, men den kommer bare til syne av og til, og da som referanse, et sammenligningsgrunnlag for verbal og visuell karakterisering.

Å karakterisere personer er en vesentlig oppgave i fortellende tegning. I tillegg til personkarakterisering er gruppe-, institusjons- og steds-karakterisering aktuelt. Å karakterisere er å kategorisere. Vi ser personer og ting som noe, og håndterer dem mentalt ved å stille dem i forskjellige kategorier. Her kan de analyseres på minst tre måter ifølge Sonesson (1992): 1): ved sine synlige deler, 2): ved sine egenskaper og 3): ved de synsvinkler de er fremstilt med. De visuelle utsagnene som følger, er konstruksjoner. De deler som danner helheter vi gjenkjenner som noe, er utvalgt som identitetstegn av tegneren.

Egenskaper vi tillegger andre og oss selv er nettopp attributive, utvalgt og tilført av den som taler/tegner i betydningsgivende synsvinkler.

En rollefigur, som en konstruksjon i den abstraherte storyen, kan beskrives som et nettverk av karaktertrekk. Språknarratologisk forholder en seg til et nettverk av karaktertrekk som samles gjennom hele teksten, og som vises i forskjellige typer indikatorer. Hvordan karakterisering skjer, finner en ut ved å definere disse indikatorene (Rimmon-Kenan 1983). Tegnenarratologisk forholder man seg litt anderledes. For tegnere er to hovedfunksjoner viktige. Den ene er å fremstille personer slik at de gjenkjennes, oppfattes som individ eller representant for en klasse eller gruppe. Det er å vise hvem de er. Den andre er å fremstille dem ved aktuelle egenskaper, vise hva og hvordan de er. Denne funksjonen er verdirelatert. Positive eller negative dommer felles over karakteriseringsobjektet. Til disse to funksjonene trengs identitetstegn, egenskapsbetegnere og valoriseringstegn.

Disse tre typene tegn innlemmes i registeret for bildeelementer, som beskrivende for noe som *er* i motsetning til de elementer som er registrert i det foregående, som dreier seg om *gjøre*. Å beskrive deltagerer gjøres med visuelle representasjoner. Jeg har tidligere introdusert identitetstegn. Det er tegn som vi kan gjenkjenne en deltager på, eller som refererer til deltageren. Slik referanse kan være mer eller mindre konvensjonalisert, og mer eller mindre innforstått av betraktere. Oldemors lårben krever f. eks. innviet kompetanse for å fungere metonymisk som identitetstegn.

**Egenskapsbetegnere** kaller jeg tegn som henviser til en egenskap. Begrepsparret bærer ("carrier") og possessive attributter ("possessive attributes")<sup>217</sup> formidler at egenskaper er i et del/helhet-forhold.

**Valoriseringstegn** viser holdninger og følelser. De formidler det verdi-evaluerende aspektet som Aristoteles holder som viktig, og kan grupperes som **holdnings-** **emosjons-** og **verdisettende markører**.

Å beskrive individuelle personer slik at de gjenkjennes, kan skje på en skala mellom realisme/naturalisme og forenkling til noen få pertinente trekk. Eksemplet med Chaplin og Hitler som kan gjenkjennes på hver sin bart og respektive flosshatt og hårlugg, kombinert med stakk og utadvendte sko versus armhilsen eller hakekors representerer den mest piktografiske polen. Så har vi streken fra blyanten til Graffs konsentrerte konturvandring i øynehuler og munnformasjoner, gjennomført så "det ligner". Graff tar hånd om likheten først og fremst i ansikt/hode. Disse gjennomarbeidede

<sup>217</sup> Kress og van Leeuwen (1996: 90) bruker denne dikotomien. Attributt (lat. tildelt) er også den kunsthistoriske benevnelsen på en gjenstand som kjennetegner person i billedlig fremstilling (helgener har ofte martyredskaper som attributter).

identitetstegnene kan så brukes igjen og igjen, som navn brukes. Så kan kropper inngå i handlinger. Kombinert med artefakter, de tingene vi omgir oss med, klær, redskaper osv, er hoder og kropper de viktige identitetstegnene. Med retoriske grep gir disse tegnene et uendelig arkiv for karakterisering.

”Et kyss fra paven” ill. 28 er et eksempel. Vi kjenner pavens ansikt, og vi kjenner ham på drakten med korset. Hodeplagget er det viktigste identitetstegnet. Med retorisk utskiftning har det fortsatt hovedfasongen som pavelig kjennetegn, men i tillegg er det egenskapsbetegner for det å ikke ville forstå eller se. Den fysiske synspersepsjonen står metaforisk for det intellektuelle psykiske fenomenet å forstå. Å la noen fremstå med noe foran øynene, uten, eller med lukkede, øyne som egenskapsbetegner for manglende synsfunksjon og dermed uforståenhet, er et vanlig karakteriseringsgrep. Også de andre sanseorganene brukes til å beskrive psykisk funksjon ved sansefunksjon, eller oftest mangel på funksjon.



50. Graff, *Grønn sjokkbølge*. 22.9.89.

Vi ser det samme grepet i denne tegningen hvor daværende statsminister Thatcher kliner lebestift utover. Hun er sjukskete både på hår og klær, og slik er også dyret på fanget samt omgivelsene fremstilt (med brukket kam bl.a.). Bildet omhandler forurensning av England og Nordsjøen, hvilket Thatcher medvirker til. Hun karakteriseres ved handling. Handlingen å sminke seg projiseres metaforisk på forurensning.

Når øyne lukkes eller fjernes, er det også et retorisk grep for å vise noe som ikke er. Det er det nærmeste bilder kan komme negasjon. Bilder mangler den type tegn som konvensjonaliserte små ord som ikke, uten o.a., tegn til å danne logiske resonnmenter med.

I verbalspråklig fiksjon er det to typer indikatorer for persontegning. Det er direkte definisjoner og indirekte presentasjon. De første fremkommer ved et adjektiv (som ”han var godhjertet”), ved abstrakte substantiver (som ”hans godhet kjente ingen grenser”), ved andre substantiver (”hun er en heks”) eller

i del av tale ("han elsker bare seg selv").<sup>218</sup> Den andre typen nevner ikke trekket, men eksemplifiserer det. Med tegninger derimot, er den siste typen den direkte måten å karakterisere på. Tegninger kan nettopp vise gjennom eksemplifikasjon. Skulle man snakke om tegningens indirekte måte, måtte det være den konseptualiseringen som skjer gjennom metaforikk, symbolisering osv. Det direkte er hva vi ser, Thatchers dyr og lebestift. Det indirekte er hva vi leser ut: England og forurensning.



51. Graff, "Stakkars Anne". 20.12.89.



52. Graff, *Naken og alene*. 10.8.89.

Rimmon-Kenan skjelner mellom to typer handlinger som personer kan foreta seg. Utøvelseshandlinger (acts of commission) er noe personen gjør, utelatelseshandlinger (acts of omission) er noe han skulle, men ikke gjør. På tegningen av paven er det en utelatelseshandling. I tilfellet med Thatcher, er bildet mer sammensatt. Også her er det en utelatelseshandling, at hun unngår å se. Det er en cohandling<sup>219</sup> til den utøvelseshandlingen hun utfører. En kan si at hun gjør det motsatte av hva hun skulle gjøre. I følge teksten unnlater hun å gjøre hva hun skulle gjøre, nemlig å hindre forurensning som er hennes oppdrag. Men tegneren viser hva hun ikke gjør, ved hva hun tvert imot steller i stand. Utelatelseshandlingen fører her til den negative utøvelseshandlingen.

<sup>218</sup> Eksemplene er fra Rimmon-Kenan (1983: 59-60).

<sup>219</sup> Talmy (2000, Volume 1 & 2: 8) forklarer hvordan cohandlinger inngår sammen med rammehandlinger i setninger. Cohandlinger finner sted sammen med bevegelseshandlinger, som måte ("manner") eller årsak.

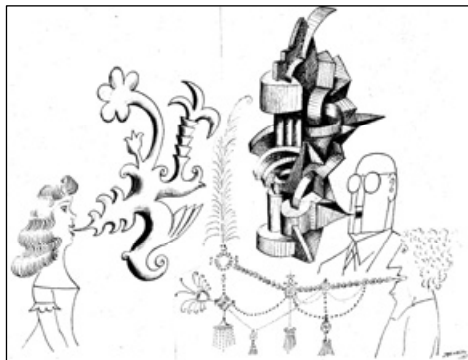
Handlingen vekker bestyrtelse, det ser vi av kroppsspråket til dyret/England. Og som holdningsmarkører står sjuksk som negative verdier. Avistegnere utarbeider seg en slags formler, trekker ut noen få distinktive fysiognomiske trekk til å representere referentene. Vi kan skille mellom permanente og varierte trekk. Karikaturtegnere leter frem et eller flere permanente trekk som kan stå for et personlighetsaspekt, for eksempel en svulmende kropp for et svulmende selvbilde. Den daværende lederen for Senterpartiet, Anne Enger Lahnstein, karikeres vanligvis i liten grad. I denne situasjonen hvor poenget er at hun er avhengig av Carl I. Hagens<sup>220</sup> støtte, bruker tegneren et permaenent trekk som vanligvis ikke fremheves, at hun har en skjev munn. Her får den nedadgående munnviken situativt markere at hun er misfornøyd, men samtidig må hun være med på leken. Carl I. Hagens trekk er redusert til munn med gnagertenner og nesebor. Den marginale karikeringen er et slående eksempel på hvordan hjernen etter å ha gjenkjent noe, fenomenologisk og nevralt behandler dette noe som et tegn for en levende person. Vi leser umiddelbart Carl i Hagen i rotta og i hundelorten. Blendet er konkret, når Hagen er rotte og når han er skitt. Her har vi eksempler på visuelle skjellsord, invektiver. Grunnen til betegnelsen ”en dritt” har Hagen her i følge Graff gjort seg fortjent til ved å ippetesette alenemødre. Negative valoriseringstegn florerer jevnt og trutt over Hagen i andre bilder. Han har vært gris, kanin, hai og profittstripteasedanserinne. Han kan gå med hodet en vei og beina i motsatt retning. Vi ser her en griselabb og en velbrukt markør for skammelig oppførsel: buksa nede. Det er ved bruk av objekter, og ikke minst dyr, som forbindes med dårlige kvaliteter, at negative verdier påvises.

Tegneren opererer på kontrakt med mottagernes viten, og den viten som finnes som stereotyper er gull verdt for ham. De tegnene som anvendes, må oppfattes umiddelbart av leserne, det vil si de må være tydelige, være lett lesbare som representasjoner av synlige objekter. Vi må se lebestiften som sådan, som en ekvivalent til en språklig term for et begrep. Som tegner vil en ofte være i tvil om hva slags type en skal velge. Skal en velge gammeldags pult eller bord med stol for å aktivisere begrepet skole, moderne kalkulator eller gammeldags kassaapparat for handel? Det er dilemmaet mellom nye apparater som ligner på hverandre, med skjult funksjon, og gammeldagse visuelt tydelige ting, men utgått av bruk. Graff opererer med gammeldagse kassaapparater med skuffer og knotter, og han alternerer mellom pulter og bord med stoler etter behov. Slike objekter anvendes i stadig gjenbruk, plukkes frem som klisjeer fra typografenes settekasser. Som språk fungerer ved klisjeer, trenger også metaforbasert tegning dem.

---

<sup>220</sup> Carl I. Hagen var daværende leder for Fremskrittspartiet.



53. Steinberg, *Reifisert tale*.

Går vi tilbake til Rimmon-Kenans gjennomgang av indikasjoner på karaktertrekk, sier hun at handlinger kan være tilknyttet symbolske dimensjoner. For eksempel kan en person som ikke åpner en dør ut til gaten, tolkes som at personen foretrekker illusjon fremfor realitet. Den måten en tegner omhyggelig velger de elementene som skal være tilstede, forlener elementene

nettopp med den såkalt symbolske kraften. Det er selve prinsippet for betydningsdannelsen på det overførte, abstrakte planet. Bare de elementene som har slikt potensial til å være et ledd i en slik symbolsk sammenstilling er relevante. Og disse elementene må holdes skjermet for støy, alt som vil forkludre betydningen må renses vekk.

For verbal narrativ karakterisering er personenes tale hyppige indikatorer.

Både gjennom innhold og form kan tale gi informasjon om figurers opprinnelse, oppholdssted, sosiale klasse og profesjon. Steinberg reifiserer tale, ved å lage ytringer til tredimensjonale ting i ill. 53. I denne reifikasjonen kommer personlighet til syne, gjennom den plastiske formen for tre menneskers tenke- og talestil.

54. Graff, *Røkkes Norge*. 6.8.97.

Handling beskriver person/vesen som i Thatchers grapsete sminking (ill. 50), så også i denne tegningen hvor et øyeløst vesen slikker en pengepung. Å slikke er et uttrykk for negativ beundring og sminking (som i "slikke noen oppetter ryggen"). Pengepungen plassert på det stedet hvor mannlig kraft er lagret, viser at slikkeren/beundreren liker penger og slik mannekraft. Det er en transaksjonell bidireksjonal handling. Slikkeren er agent overfor seierherren (patient og experient) som lar seg beundre. Seierherren er også agent, han viser seg frem. Det gjør han ved å holde frakken åpen som blottet gjør. Han viser seg frem for det hosstående vesenet (patient som slikker) og oss betraktere. Blikket er rettet mot

bildebetrakteren. Som experiens, den som føler eller reagerer, henvender han seg direkte til oss. Begge de to deltagerne er beskrevet ved sine handlinger. Begge handlingene er fremstilt med negative valoriseringstegn: 1) intim kroppshandling: slikking, kombinert med reduksjon av øyne og ører, utskiftning av nese med grisetryne, forstørrelse av tunge. 2) blotting kombinert med froskeføtter. I tillegg er forholdet mellom de to vist i såkalt verdi-perspektiv, relasjonell størrelsesendring, som i dette tilfelle kan tolkes til at mannepengemakt er stor.

Den avbildede situasjonen refererer til Røkkes<sup>221</sup> deltagelse i superrask båtsport, og med det uformelige vesenet som står for det norske folket og som tar ham som et ideal. Det er en vanlig retorisk strategi å billedgjøre karakterisering i handling gjennom å projisere handlingen over på en metaforisk konkret handling i en overført setting. Som forurensning til sminking ved sminkebord. Men det kan også være en utnyttelse av reell setting, som her på seierspallen.

Til å betegne sosial klasse anvendes klær og andre attributter. For kapitalisme er flosshatt et konvensjonelt tegn. Fra Disneys tegneserieverden er Onkel Skruer annektert som symbol for egoistiske pengesamlere. En gammeldags pengepung omsettes i mangfoldige sammenhenger. Her er den norske superkapitalisten Røkkes tannsmil og runde brilleøyne metaforisk innarbeidet i Skruer. Både Røkke og "folket" har få og enkle identitetstegn, flagget iberegnet for norskheten. Det norske folket er personifisert. Personifikasjon er en metaforisk mekanisme. Analytisk er det like mulig å se den lille personen som en metonymisk representant for folket. Uansett er det en personifikasjon, om mekanismen er metaforisk eller metonymisk. Denne personen har få trekk, det er en mann med dvask kropp. Slik de to personene er stilt opp mot hverandre kan de også konnotere en motsetning i klasse, kapitalist versus en slags populistisk lavere klasse.



Middel til å vise profesjon er de remedier som brukes i utøvelser av arbeid. Da prinsesse Diana døde, ble pressefotografenes instrument synekdotisk koblet sammen med en åtsel fugl.

55. Graff, *Blod og svarte*. 2.9.97.

<sup>221</sup> Røkke er en norsk kapitalist.

Den måten sammenkobling av to elementer gjøres på, skjer med en semantisk logikk så vel som en plastisk. Gribbens hode trenger gjennom på fotoapparatets linseøyes plass. Plastisk har de felles form i den sylindriske halsen/objektivringene.



56. Graff, *Putins Russland*. 14.11.99.

For å vise egenskaper, kan en bygge opp scenen rundt et rollekompleks. Hjernens økonomisering med tenkning innbefatter en mengde sosiale konstallasjoner som vi opererer ubesværet med. Mor, far og barn, eller den evige trekant i kjærlighetsforhold er slike faste mentale modeller. I "Putins Russland" er Putin og Jeltsin i to varianter innsatt i jaktmønsteret. Det var da Jeltsin som president utnevnte Putin til statsminister og kronprins før neste presidentvalg.

Jaktscenen er valgt på bakgrunn av den pågående krigen mot Tsjetsjenia, og for å vise hvordan Putin skal hjelpe Jeltsin. Ved den fremstilte hjelpen som et fjærløst bytte uten vinger, kommer Jeltsins egenskap: uten evne, til syne. Graff har etablert et eget symbol for uformåenhet i fugler eller kyllinger uten vinger. De mangler derved evnen til å fly, evnen til å gjøre det som etter vårt syn er deres hovedfunksjon. De er også ubeskyttet uten fjær, sårbare derved, og bistandstrengende. To egenskaper manifesteres slik klart i dette symbolet.

Det etablerte symbolet for hjelpeløshet og sårbarhet, fjærløse fugler, kan brukes til å representere en gruppe som personer med utviklingshemning som i "Ingen reform er tvang", da bo- og integreringsreformen for den gruppen skulle innføres. Personer med utviklingshemning er en gruppe mennesker som ofte er merket fra naturens side med distinktive trekk. Mennesker med Downs syndrom har skjeve øyne og korte fingre, men disse trekkene er ofte problematiske å se i øynene i vår kultur, og blir sjeldent tegnet. Ellers står kulturens konvensjonelle symboler til rådighet for å vise egenskaper, alt etter hvilken egenskap eller begrep som skal realiseres. Fru Justitia, den amerikanske frihetsstatuen og allusjoner til kunstverker implanteres og omkalfatrer i diverse tableauer.



57. Graff, *Ingen reform er tvang*. 23.1.90.



58. Graff, *Når vi surrer og roter*. 13.6.99.

retorisk comparatio er ungdom stilt opp utenfor institusjonen. Identitetstegn for denne gruppen er skateboard, caps og bukse i ungdomskodet stil. Når en tegner velger identitetstegn for en gruppe eller et individ, skal valget som regel dekke minst to funksjoner. Både vise identiteten og også en egenskap eller en kvalitet ved personen eller dennes handling. Samtidig bør tegnet også stille til skue hva slags handling eller situasjon som foregår. I rekvisittarkivet for alderdom finnes således stokker, hatter, briller, gammeldamevesker osv. Svært ofte vil disse objektene anvendes metonymisk. Barndomsmetonymer er tåtesmokk, bamse, barnevogn og etniske metonymer kan være beksøm, krølltuppsko, burkaer eller trommer. De velges ut etter det aspekt ved en aktuell situasjon som skal fokuseres, og vi skal senere se hvilke mekanismer de velges ved. Da tenker jeg i første rekke på hvordan den visuelle metaforikken fungerer.



59. Graff, *Rettsvern i fare*. 14.2.90.

Et eksempel til på hvordan en gruppes særlige egenskap kan konkretiseres, er aldersdemens som forsvinnende hjernemasse. Vi ser den gamle i en institusjonskorridor med nummererte dører. Han kjennes på rullatoren og har også fått et forkle som merke for manglende evne til egenhygiene, eller fare for brann ved røyking. Med

Det er også aktuelt å finne indikatorer for å angi steder og institusjoner. Institusjoner personifiseres ofte. Stortingets vinduer er øyne, svært ofte nedslåtte sådanne eller oppsperrert i forferdelse. Den norske staten representeres ved løven i statsvåpenskjoldet. Her ser vi statsløvene som aktive voktere av den norske borgen. At det dreier seg om avslag på bønn om hjelp for helse, ser vi ved den direkte behandlingen løvene gir. De trengende kan ikke forsere beskyttelsesmuren, vollgraven eller gitterporten.

Vollgraven er samtidig den norske økonomien som er resultatet fra oljeplattformer. Vi ser en plattform til venstre som identitetstegn for dette.

Kart som stedsbetegnelse sees i "Tilbake til fattigdom" ill. 30. Stedet er Afrika personifisert i det tradisjonelle dødssymbolet "mannen med ljåen". Formen på afrikakartet sammenfaller med hodeskallen. Tegneren har forandret litt på det tradisjonelle tegnet som er et skjelett. Det er aids som er tema. Radmagerhet er symptom for denne dødelige sykdommen, og vi ser der er skinn utenpå ribben og hofter. Samtidig viser det potente kjønnsorganet og gangen at sykdommen er på fremmarsj. Døden har faktisk verden i blikket. Spør vi så hvem referenten er her, hvem eller hva disse identitetstegnene representerer, vil svaret måtte innbefatte tre ting: Afrika, døden og aids.

Døden med ljåen har bare antydning til volumbeskrivelse ved lys/mørkegradering ved øyenpartiet. Her er den plastiske behandlingen innskrenket til kontur og tre svarte felter. I dette bildet er mengder av informasjon distribuert i to soner. Stedsidentitetstegn er i hodet. Og tegn for aids finnes i den aktive underlivssonen. I kjønnsorganet er sykdommen og smitten. Kjønnsorganet representerer også seksualkraften, handlingen som sprer smitten. På det plastiske nivået har kjønnsorganet en særdeles aktiv form. Diagonal og med retning oppad, bærer den et entydig dynamisk innhold. Kroppsdelen fungerer som et piltegn.

Komprimerte identitetstegn. Jeg vil med samme tegning (ill. 30) også henvise til organisasjons-prinsippet for fortelling i metaforbasert tegning, komprimeringsprinsippet. 1) Identitetstegnet kart gir Afrika som referent. 2) Det samme elementet er et dødninghode, er identitetstegn for døden. 3) Det samme elementet er åsted for en målrettet destinasjon, et tenkende hode som



60. Graff, *Frykten for Kina*. 28.6.96.

har bestemt utbredelse for en handling. En metaforisk egenskapsbetegner for vilje. 4) Det samme elementet er et ansikt som smiler, det er altså også en emosjons-markør. Noen retoriske grep som er gjort i denne konfigurasjonen: Personifikasjon (av døden). Personifikasjonen hodeskjelett er et konvensjonelt symbol. Utskiftning: Innen personen er hodet skiftet ut med kart. Innen hodet er øynene skiftet ut med jordkloder. Begge utskiftningene er metaforiske uttrykk.

Stedsangivelse ved metonymi. Her er en tegning (ill. 60) som trekker noe mer på

lesernes kulturelle viten. Saken er at vestlige politikere ønsker at kinesiske ledere skal respektere menneskerettigheter. Kina forbindes med frykt i den forbindelse. Vi gjenkjenner den kinesiske presidenten. Han står utenfor den kinesiske mur, på reise med koffert. Bildet sier ikke noe om hvor i verden han er, men henviser til hans eget land ved den kinesiske muren. Muren er her en metonymi (synekdoke: del for helhet) for Kina. Muren har bemannede vaktårn med lyskastere, slik som konsentrasjonsleirene under annen verdenskrig. Der ligger brakker innenfor her som der. Presidenten bærer også med seg kuleramme, metonymisk tegn for handel. Og samtidig er abakusen, kulerammen, noe særskilt østasiatisk, siden den fremdels er i vanlig bruk i Kina og Japan. Med sammenfallende kule- og hodeformer kan en også telle bloddryppende torturerte kinesere eller tibetanere. Disse holdningsmarkørene bærer sterke etiske anklager med seg.

Rimmon-Kenan behandler analogier som forsterkninger av karakterisering. Dette kan gi seg utslag i analogiske navn, som Gogol og andre russiske forfattere ofte benytter. Slike navn kan være Manilov som henger sammen med verbet *manit*: forlede, forlokke, og går på mannens sleske innsmigrende vesen. *Nozdrjov* henger sammen med *nozdrj*: nesebor, - ”denne brautende, uvørne og tøylelseløse karen værder på mange miles avstand hvor det holdes forlystelser og svirelag.”<sup>222</sup> Dette inngår i prinsippet for visualisering av egenskaper ved sansorganer. Men når det gjelder analoge landskap, finner vi her en retorisk strategi som benyttes av mange kunstnere. Frida Kahlo visualiserer personlig motiv tilstand ved et dramatisk opprevet landskap som bakgrunn. På samme måte kan landskap og sinn settes retorisk opp som motsetninger.

### 3.5.1 Plastiske metaforiske uttrykk

Metafor kan også skapes i bildeelementer i det plastiske sjiktet. Former i det plastiske skiktet, som jeg heretter kaller plastiske former, samsvarer med egenskaper i ting som representeres. Solen har egenskapen rundhet som den kjennes ved, og har også egenskapen lyshet i seg. Men en sol kan tegnes svart. Når vi vil skille ut typer av egenskaper i et bildeelement, interagerer vår underliggende forutforståtte viten om virkelige objekter, med det vi ser i bildeelementer og gir grunnlag for at tegnere kan skape betydninger også med plastisk metaforikk.

I tegningen ”Profitt, nei takk!” ill. 26, har vi en sol. Den er identitetstegn for Japan. Japan, soloppgangens land, har rød sol i flagget. For å tegne en rød sol med bare svart hvitt, må en tegner gjøre et valg. Egenskapen rød er reell i

<sup>222</sup> Nikolai Gogol (1927): *Døde sjeler*. Oversetter Erik Krag i forordet s.xxx.

flagget. Men uten tilgjengelighet til rødheten i det plastiske, grafiske, virkemiddelarkivet, må der velges et substitutt. Det blir et valg mellom valørkontraster. Rød er mørkere enn hvitt, lysere enn svart. Tegneren forholder seg til kontrast mellom figur og grunn. Når grunnen her er hvit, blir rødt laget med svart. Slik ser vi her en svart rød (tenkt) sol som identitetstegn for Japan. Så er solen også svart konseptualisert, fordi tema er japansk økonomi som mangler investorer. Svart formidler at økonomien er dårlig. Vi ser her et eksempel på et plastisk metaforisk uttrykk. DÅRLIG ER SVART/MØRKT er en konvensjonell konseptuell metafor. Deler i et bilde kan altså formidle egenskaper både med plastisk og piktoral overføring fra konkret til abstrakt. Så har vi kroppslige egenskaper. Sumobryteren som også er et identitetstegn for Japan, har den karakteristiske egenskapen: tyngde. Vi kan si at begrepet tyngde realiseres i bildeelementet bryterkroppen. Når egenskapen tyngde slik først er aktivert i leserens sinn, vil den svarte solen analogt også oppfattes som tung. Det er en intersensorisk effekt, vi kobler flere egenskaper sammen. Det er den måten små barn oppfatter på, før deres kognitive evner er utviklet til at de kategoriserer tung som noe separat tenkbart ved en ting.<sup>223</sup>

Tyngde er en egenskap vi opplever med den kinestetiske sansen. For å



60.1. Steinberg, *Selskapsdeltakere*.

realisere en kinestetisk egenskap i et bilde, må den omskrives til synssansen. I tegning lærer vi å presse fornemmelse av tyngde for eksempel etter Nicolaïdes' metode,<sup>224</sup> ved å innleve oss i tungheten i det objektet vi avbilder. Slik kommer tyngde da til uttrykk på papiret som spor av den kraften vi la i utførelsen. Streken vil ha fått mer eller mindre trykk, blitt mørkere og kraftigere. På denne måten vil tyngde kunne sees som et trekk i strekens meningsbærende potensial, eller i flatens. Den måten tyngde slik kunne ha kommet inn i solen, som svarthet, er altså som en plastisk analogi, et kinestetisk indeks. Det er prinsippet i ekspresjonisme, spor av

<sup>223</sup> Gombrich, Vygotskij og Christopher Johnson forklarer dette fenomenet. Vi kommer tilbake til det i kap. 4.2.2 om metafor-teori.

<sup>224</sup> Nicolaïdes, Kimon (1979).

kunstnerens emosjonelle eller i alle fall kroppslige modus. Men linje vil også kunne vise den såkalte personlige stemmen til bildemakeren, som kan være preget av en myk- eller hardhet, ro eller dynamikk osv. Linje, flater og tekstur kan være formet med en karakter eller synlig egenskap som vi overfører til den figuren linjen tegner. Som i Steinbergs karakterisering av selskapsdeltakere (ill. 60.1.). Denne måten å attribuere en egenskap til en person eller en ting, skjer altså gjennom en plastisk egenskap overført til en piktoral egenskap. Jeg anser dette for å være gjort med den metaforiske mekanismen.

### 3.5.2 Sammenfatning av karakteriseringskapitlet

Hva gjør vi når vi karakteriserer? Tegneren/fortelleren/retorikeren<sup>225</sup> velger ut trekk: 1) Trekk som kan identifisere deltager, 2) som viser egenskap i/ved deltager 3) som viser verdievaluering. En sak/person anskues med en følelses- eller holdningsvalør som kan være mer eller mindre bevisst, og mer eller mindre uttalt. Tegningens tematiske hva har disse tre momentene.

Der er en kompleksitet i bildetegnene når egenskaper eller trekk ved et objekt fremstilles. Eksemplet med den svarte røde japanske solen viste det, og vi skal senere se nok et lag av betydning med den solen. Det er metafor som kognitiv mekanisme som legger lag på lag av betydninger inn i fortellingen. Vi har sett reelle plastiske egenskaper (svart, rund), plastiske metaforer (svart rød sol), plastisk-piktorale metaforiske uttrykk (linjens meningsbærende potensial) og vi har de piktorale egenskaper som ligger i ting og kroppshandlinger, og retoriske strategier for å føre konkrete egenskaper til abstrakte.

Hva foregår? Et basalt fysiologisk prinsipp aktiveres: Utvelgning av noe: Stille oppmerksomhet på noe, se bort fra alt annet, altså fokusere og selektare. Så kommer spørsmålet hva som foregår når det tematiske hva skal realiseres til piktoralt innhold, altså det tematiske hva's hvordan. Tegneren velger bildeelementer. Organisasjonen av bildeelementer er determinert av mentale organisasjonssystemer som strukturerer retoriske troper og figurer:

Det perseptuelle materialet, visuelle representasjoner av synlige gjennkjennbare deltagere: personer, kart, rotter, soler, utsettes for oppmerksomhetsdistribusjon. Vi flytter oppmerksomheten mellom elementer for å danne en konseptjonell sammenheng. Nevrale nettverk i hjernen strukturerer for likhet, forskjell og del/helhet. Derfor sammenligner vi, ser analogier, lager simile, parallellisme, metafor og vi skiller ut forskjeller, og vi

<sup>225</sup> Retorikk eger seg bedre enn narratologi til å undersøke karakterisering i metaforbasert tegning. En undersøkelse av hvilke retoriske strategier som anvendes og hvordan de inngår i komplekst spill, vil være hensiktsmessig å utprøve på karakterisering. Det vil også være vanskelig, fordi metafor og metonymi ikke alltid lar seg skille.



lager comparatio og ser motsetninger, lager antitese. Og vi kjenner deler som hører til helheter, oppfatter kontiguitet og lager metonymier osv. I gjennomgangen av karakterisering er det registrert metaforiske uttrykk, personifikasjon, comparatio, metonymi, reifikasjon.

Karakterisering skjer i tegning som direkte persontegning ved seleksjon av enkelte synlige trekk. Og indirekte med overføringsstrategier. Identitetstegn inkluderer klær, redskaper og andre attributter. Verdievaluering kommer frem i objekter og dyr som forbindes med negative (og positive som ikke er utpekt her) verdier. Med stereotyper kan markante egenskaper tillegges personer. Vi har kunnet registrere slik overføring i konkrete visuelle blends. Abstrakt egenskap kan vises gjennom fysisk handling, samtidig som den måten handlingen utøves på er holdningsmarkør for utøveren. Psykisk egenskap kan vises med fysisk sansefunksjon. Øyne kan lukkes, fjernes eller kan skiftes ut. De retoriske endringsteknikkene tilføyelse (adjectio), fjerning (detractio), utskifting (immutatio) og omflytting (transmutatio) settes inn i den slags operasjoner.

Komprimeringsprinsippet gir seg til kjenne, identitetstegn kan ligge lagvis med andre tegn. Dette skjer fordi tegneren velger tegn som kan inngå i samspill med andre tegn. Karakterisering skjer alltid i en eller annen forbindelse, ut fra et eller annet aspekt som er i søkelyset. Slik er karakterisering innvevd i bildets fortelling, involvert i noe som foregår i et handlingsrom. Dette handlingsrommet har flere funksjoner. Det åpner for betrakterens innsyn i en avgrenset fortelling, det gir en setting som kan definere eller tydeliggjøre handlinger. Detaljer eller deltakere i settingen kan både være identitetstegn for sted og holdningsmarkører. Den samtidige polyreferensialiteten i et bildeelement og det samspill som oppstår mellom disse lagene, er nettopp det forbløffende i metaforbasert tegning, at der er system i og mellom betydningsklumpene. Noen tegnere kjenner systematikken og velger sine tegn så de kan karakterisere det umulige, ved gjenbruk og nybruk av bildelementer fra forskjellige klasser.

To kategorier av bildelementer er funnet i tillegg til dem fra kap.3.4:  
Egenskapsbetegnere  
Valoriseringstegn: holdnings-, emosjons- og verdisettende markører.

De opptrer for det meste som piktorale tegn, men vi har også sett eksempler på plastiske eksempler i den svarte solen (ill. 26).

### 3.6 SYNSVINKLING

Synsvinkling er et begrep med flere betydninger: Det er et fysiologisk bestemt fenomen som er med og bestemmer hva vi ser og hvordan vi ser på og oppfatter fysiske ting. Det er en intellektuell, psykologisk innstilling til ting og saker. Det er et felt innen narratologi. Synsvinkling er også et uomgjengelig fenomen for tegnere, hvor de gjør valg hver gang de skal tegne en ting, valg som avgjør hva den tingen skal bli sett som. Narratologer bruker benevnelsen "fokalisasjon",<sup>226</sup> "point of view", synsvinkel. Jeg velger termen "synsvinkling" for å fremheve at det gjelder å styre blick. Det er min oppfatning av hva tegnere gjør, de styrer betrakterens blick og forståelse. Det er slik tegnere kommuniserer. Det følger for tegnere at de må vite at de har mange valg å ta, de må velge hvilken tegnerposisjon de vil se sitt fysiske objekt fra, og hvilken av objektets flere sider de vil vise. Det samme gjelder for den saken, den historien de skal tegne. Her er der like mange valg å ta. Slike valg angår hvilke psykologiske, emotive og ideologiske aspekter som skal vises. Tegneren som retoriker må ta stilling til disse fasettene, hun må posisjonere seg i forhold til dem.

I de to foregående kapitlene er det kommet klart frem hvordan fortelling er avhengig av den metaforiske mekanismen. Metaforer virker ved projisering av noe ved et begrep over på et annet begrep. Ett eller flere aspekter ved en sak blander seg med ett eller flere aspekter ved en ting eller en person. Aspekt og synsvinkel henger sammen. Fordi vi tenker med metaforer, og fordi den måten vi tenker på bestemmer våre handlinger, er synsvinklingens rolle innen metaforisk tenkning også vesentlig å være klar over.<sup>227</sup> I tillegg er det kommet frem som Langacker viser, at tempus i språk foregår i kognitive synsvinkel-mønstre. Hvordan gir det seg utslag i reelle bilder? For å få et grunnlag til å behandle tidsdimensjonen i tegning, er det viktig å kjenne til hvordan synsvinkler fungerer og kan manipuleres i tegning.

Når jeg tidligere har proklamert bildets organisasjonsmåte som romlig, tilknyttet en geometrisk struktur, anser jeg det nødvendig å forklare en slik geometrisk struktur, dvs. si noe om hvordan bildeelementer kan forbindes til betydning. Dette er formal-estetiske forhold som inngår sammen med piktoriale betydningsbærende momenter. Jeg mener også det er interessant å redegjøre for reell bilderomlig organisasjon i relasjon til at mentale imaginasjonssystemer har vist seg å være i høy grad visuelt fysiologisk basert. Jeg setter meg ikke som oppgave å utrede forskjeller mellom reellt

---

<sup>226</sup> ("focalization") Rimmon-Kenan (1983).

<sup>227</sup> I mitt arbeid med metaforbasert tegning er en gevinst at jeg har blitt svært oppmerksom på synsvinklingens rolle og mulighetsbetingelser. Jeg har blitt bevisst på valgfriheten til å se en sak eller person med positiv eller negativ innstilling. I pedagogisk arbeid med unge mennesker som skal skape sine liv og samfunnet, ser jeg slike gevinster som utrolig viktige.

bilde og mentale bildemønstre, det vil være mer tilfeldig hvor slike forskjeller påpekes. Men hva som kan oppnåes, er noen blikk på premissene og mulighetene for reell bildefremstilling i møte med kognitive romlige faktorer.

### 3.6.1 Innledende eksempel

Jeg får øye på et rådyr i hagen. Det er vakkert å se på. Rådyret går bort til krokusene, og min innstilling forandrer seg. Jeg har plantet krokusene, nå ser jeg rådyret som en trusel som vil spise blomstene. Jeg ser et annet aspekt ved hendelsen, og følelsen min overfor dyret er en annen enn ved første syn. Senere forteller jeg mannen min om rådyret. Når vi forteller om noe, innebærer ethvert utsagn en innstilling. Her kommer tre ting inn i bildet. En følelseskomponent, visuell posisjon og fortellehandlingen.

Følelse setter inn når vi engasjerer oss overfor noe. I det nevralt nettverket i hjernen vil et synsinntrykk bli behandlet på mer enn 30 områder, nerveimpulsene vil gå gjennom flere baner simultant, og de vil løpe gjennom det limbiske system og der få en sterkere eller svakere emosjon til det sette. Vi opplever (for det meste ubevisst) en sym- eller antipatisk attityde. Den kan også være mer eller mindre nøytral, det kommer an på hvor tett vi stiller oppmerksomheten og i hvilken grad vi tematiserer forestillingen.

Den visuelle komponenten kommer vi ikke utenom når vi forholder oss til fortelling. Vår tenkning er i høy grad visuelt formet. Det er ikke for ingen ting at vokabularet for narratologi områr seg med benevnelse fra synssansens domene. Synsvinkel og perspektiv har fått spesielle betydninger ved tale om fortelling. Tilbake til rådyret. Først så jeg det i en posisjon. Deretter hadde det forflyttet seg, og jeg så det sammen med krokusene. Når jeg gjenkaller dette i erindringen, gjenkaller jeg to visuelle posisjoner. Jeg ”ser dem for meg”. Og jeg ser bare en side ved hver posisjon. Aspekt er altså den siden av en sak eller objekt en ser. Så har en den posisjonen betrakteren har, utsynspunktet. Når tegneren skal gjengi hva hun ser av rådyret, ser hun det fra sin tegnerposisjon, sin betrakterposisjon. Tegnerens posisjon blir i og med det tegnede, senere også bildebetrakterens posisjon.

Så kommer vi til det tredje momentet: fortellingen. ”Det var et nydelig rådyr. Men jeg måtte jage det vekk, da det frekke dyret ville ta krokusene.” I denne korte fortellingen vises mine to innstillinger i adjektivene ”nydelig” og det ”frekke”. Med en tegning kunne jeg velge å vise trusselaspektet ved å tegne tennene eller tungen over krokusene som farlig. Det kan gjøres ved å lage spisse og store tenner. For å vise min posisjon som medlevende, sympatisk med blomstene, kan rådyret tegnes sett nedenfra. Det vil forsterke

trusselaspektet. I tegning er den synsvinkel som velges direkte observerbar i bildet, og ufrakommelig.

Ingen gjenstand kan tegnes uten synsvinkel. Jeg støtter meg til Rimmon-Kenans utlegning om fokalisasjon i skjønnlitteratur, når jeg i det følgende reder ut hvordan tegneres attityder kommer til uttrykk.

### 3.6.2 Litt narratologi

Storyen blir presentert i en tekst gjennom en synsvinkel, et perspektiv i overført betydning. Her er der minst tre instanser å holde fra hverandre. Forfatter, forteller og fokaliserer. Rimmon-Kenan er nøye med å skille ”det som sies” og ”det som sees”, narrasjon og fokalisasjon. Forfatterens private synspunkt kan divergere fra fortellerens, den som til enhver tid uttaler seg eller formodes å ha synet på den saken som er fremme der og da. Så er der ikke alltid sammenfall mellom fortelleren og den aktuelle synsposisjon. En voksen forteller kan for eksempel tilkjenne et synspunkt han hadde som barn. Jeg vil ikke begi meg inn i denne problematikken med forteller, det blir for komplisert. I film og tegneserier vil det være relevant, der vil der for eksempel være subjektiv forteller. Det vil si vi ser en scene med en deltagedes blikk, for eksempel rådyrets blikk på krokusene. I et monobilde vil vi måtte ha med rådyret også, fordi vi ellers ikke kan vite at det er rådyrets posisjon vi inntar. Vi kan tegne rådyrets føtter sett fra et formodet sultent dyrs plass, det er det nærmeste vi kan komme en subjektiv visuell forteller. Det gjøres unntaksvis, men sjeldent av avistegnere. Her må den umiddelbare lesbarheten prioriteres. Den som tegner kan selv også være metonymisk representert, ved blyanten inntegnet i bildet. (Og man kan lage forskjellige former for mise-en-abyme. Tegne et selvbilde av et selvbilde av et selvbilde osv.) Men hovedsaklig vil den tegnedes innstilling vises sammen med det hun eller han er innstilt overfor.

Det vil nok være mulig å analysere tegnere som fortellere. Verbaltekstlig opererer man med bl.a. første- og tredje-person samt allvitende fortellere. Selvportretter og bilder hvor tegneren inngår i bildet, ville da komme i betraktning som fortalt ved førsteperson. Jeg velger bort disse begrepene, fordi de blir for vanskelige.

Narratologi forklarer fokalisasjon på to plan. Synsvinkling og fokalisasjon har begge en direkte visuell betydning og en utvidet betydning som inkluderer psykologisk og/eller ideologisk orientering. Jeg vil gi en kort oversikt over hva vi forbinder med begrepene synsvinkel og det beslektede begrepet perspektiv bildefaglig sett. Det vil jeg gjøre ikke minst fordi to fagfelt har så forskjellig oppfatning og anvendelse av begrepet

synsvinkel/perspektiv. Språk- og litteraturvitere forholder seg til en overført betydning av et begrep som har et konkret saklig vitensfelt om praktisk og optisk syn.<sup>228</sup> For tegnere er kunnen basert på hvordan vi ser, i forhold til hvordan vi gjengir det sette, svært viktig. Vi vet mindre om synsvinkling i overført betydning. Språk og litteraturvitere har annektert "våre" begreper, de har funnet aspekter ved dem som de trengte ord for, og opererer med "våre" termer, perspektiv og synsvinkel, på deres vilkår. Jeg vil derfor forklare hva som ligger i "våre" begreper, og også i "deres". Men hovedhensikten med å redegjøre for de bildefaglige begrepene rundt synsvinkling er å forklare den måten bilder struktureres på, som romlige relasjoner.

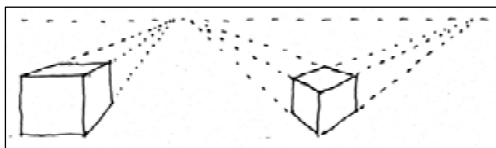
### 3.6.3 Bildefaglig synsvinkling

Begrepet synsvinkel er i den mest begrensede betydning, forholdet mellom den som ser og det hun ser på. Det er forholdet mellom betrakterens utsynspunkt og det fokuserte punkt. Den konkrete betydning av ordet synsvinkel ligger i hva vi har i synsfeltet. Har vi et bredt eller smalt felt, er avstanden stor eller liten, ser vi ovenfra, nedenfra eller skrått på motivet? Dette er momenter som går igjen i begrepet perspektiv. Begrepene synsvinkel og perspektiv vil i mange tilfelle kunne fungere som synonyme. En helt spesifikk betydning har ordet romvinkel. Det er den vinkel som kan måles i grader mellom to linjer som inngår i et hjørne i et rom eller et volum.

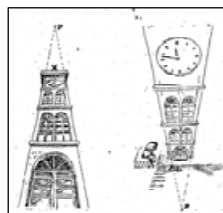
I tegneundervisning skal studenter og elever lære forskjellige systemer for volumer og rom, hvordan man kan gjengi virkelighetens tredimensjonale objekter på en todimensjonal, plan flate. En europeisk hovedtradisjon er det vi kaller linjeperspektiv. Da snakker vi om den måten som ble tatt i bruk og forklart i renessansen. Ordet kommer av det latinske *perspicere*, som betyr å se gjennom eller ved. I en statisk tegnerposisjon, med bare et åpent øye på det objektet som skal gjengis i en tegning, forklarer vi visuelt en kube med hjelpelinjer som fortsetter til en tenkt horisontlinje. Hjelpelinjene forlenger de parallelle linjene i synsretningen, og møtes i et eller to punkter, ettersom vi ser vinkelrett på en frontal flate, eller ser to flater med et hjørne nærmest. Perspektiv med tre forsvinningspunkter hvor også de representerte lodrette linjene møtes, kalles populært for fugle- eller froskeperspektiv. Ikke minst i tegneserier er dette velbrukte synsvinklinger. Vi kan som Kress og van Leuween gjør, kalle frontalt og skrått perspektiv (linjeperspektiv med

<sup>228</sup> Konkret saklig viten om optiske fenomener er på den ene siden den viten bildefolk opererer med, og på den andre siden kompliserte persepsjonsfenomener. Bildefaglig viten er ofte "taus", dvs. det er praktisk kunnen som er vanskelig å forklare med ord. Og de begrepene vi har er heller ikke alltid samstemte. Begrepet *synsvinkel* er faktisk et uryddig begrep som ikke er helt lett å gjøre rede for. Det samme er *synspunkt*. Ordet "synspunkt" brukes både om utsynspunkt (betrakterens øyenposisjon) og om det punktet som er i fokus i det som blir sett.

henholdsvis et og to forsvinningspunkter) horisontalt perspektiv. Og kalle perspektiv med tre forsvinningspunkter vertikalt perspektiv. Disse to attitydene med tilhørende optisk form er det vi først og fremst forbinder med synsvinkel. Vi kan snakke om frontal- eller skråvinkel og under-, nøytral- eller overvinkling. Et objekt sett i en av de tre mulige vertikalkvinklene kan og må samtidig også sees i en av de to horisontale vinklene, og vice versa. Disse vinklene kommer vi ikke utenom enten vi tegner gjenstander, bygninger, mennesker og landskaper.



61. Kuber i frontal- og topunktperspektiv.



62. Froske- og fugleperspektiv. Rauset (1990: 69).

Men der finnes flere tradisjoner. I japansk kunst er parallellperspektiv den vanligste tradisjonen. Hjelpelinjer her vil ikke møtes, det er som i isometrisk fremstilling i europeiske tekniske tegninger. Renessanseperspektivet har vært regnet for å vise et optisk "sant" bilde av objekter, som vi ser med et øye i en fastholdt betrakterposisjon. Men "sannheten" er begrenset. Det viste ikke minst Cezanne og kubistene i deres bilder. Cezanne undret på om det var han som var gal. For når han holdt blikket (med et øye lukket) festet på en meterlang stokk et par meter foran seg, vippet den ene enden opp i synsperiferien når han så på den andre enden. Kubistene gjenga slik en skål sett i to posisjoner samtidig. Middelalderens bildemakere brukte i motsetning til renessansekunstnere som redigerte alle bildeelementene fra en vedholdt tegnerposisjon, flere simultane synsvinkler. Skåler kunne sees ovenfra som sirkler, mens bordet de sto på, såes rett forfra. Her var også omvendt perspektiv vanlig. Forlengede hjelpelinjer her vil ikke møtes i bildet, men ha forsvinningspunkt nærmest som hos betrakteren. Kunsthistorikere forklarer systemet som grunnet i at det er den hinsidige verdens, himmelens utsynspunkt som fremstilles. Boris Uspenskij (1973: 135) forklarer dette omvendte perspektivet som intern synsposisjon. Han mener at denne formen for representasjon må ha oppstått i det at kunstneren mentalt plasserte seg i senteret for det representerte rommet.

I tegneundervisning læres også hvordan en organiserer valører på kubens sider for å gi illusjon av masse og fasong, og hvordan man med slagskygger forklarer plassering i rom. Når en skal gi illusjon av dybde og avstand, trer luftperspektiv i kraft. Det som skal være fjernt, vil sløres. Mørke flater vil være mørkest i forgrunnen og der vil tekstur kunne være tydelig.

### Romlig organisasjon

Vi lærer systemer for romlig organisasjon i bilder ved å arbeide med geometriske grunnfigurer. Men alle objekter, ikke minst uregelmessige menneskefigurer, får sin organiserte plassering i bildet i romlig orden. Dybdevirkning oppstår, og det skjer ved faktorer som forminsking, forkortning, overlapping osv. Ikke minst plassering avgjør om en ting tolkes til å være fjern eller nær. Fjerne figurer står i øvre del av arket og er mindre



enn ellers like store figurer. Dette er automatiserte tolkninger vi foretar fordi avstand forminsker størrelsen på det vi ser. Denne automatiserte måten å se på, er så sterk at den gir opphav til tolkningen, illusjonen at den øverste figuren i ill. 63. er større enn den vi ser som nærmest oss. Måler vi den ene enheten og legger dette målet på den andre, ser vi at de som tegnede figurer er like store. Men med det blikket vi ser personer i virkeligheten, har vi kjempe bakerst (eller en pusling foran, alt etter hvem av dem vi vil sette som referanse).

63. W. Metzger, Størrelse – distanse – illusjon. Gombrich (1977: 237).

Det ovenstående gjelder for bilder sett i ”normal” visning, i øyehøyde, på samme nivå som det vi ser på. For oversiktsbilder sett rett ovenfra endrer sakene seg.

Tegninger som er ment å leses umiddelbart, må som nevnt ikke ha utydelige figurer. Leseligheten av avbildede gjenstander er best når de sees fra siden eller forfra. Sett ovenfra går for mange signifikante trekk tapt. En kan snakke om en prototypisk synsvinkel. I svært mange tilfeller vil det være fra siden, for eksempel for dyr i helfigur. Egypterne hadde funnet prototypiske sider for deler av mennesker, og brukte hoder og føtter i profil, med øyne og overkropper en face som formler. I motsetning til egypterne varierer vi etter behov, og satser på leselighet etter konsistensprinsippet,<sup>229</sup> hvor det ene leddet forstås som del i en sammenheng.

<sup>229</sup> Det visuelle konsistensprinsippet er brutt i tegningen med kjempen og puslingen, ved at ikke forminsking skjer med de tre figurene, når rommet er forminsket.

Når vi vurderer synsvinkling, er nok et stratum nødvendig å nevne. Det er avgrensningen, hva som skal være med i bildet. To forhold må vi da regne med: avstand og synsfelt. Disse to tingene er forbundet. Jo nærmere man ser et objekt, jo mer innsnevres synsfeltet. Praktisk sett forholder vi oss til et grovt paradigme for gjengivelse av for eksempel en person: Utsnitt som viser oversiktsbilde, helbilde, halvært, nært og ultranært. Men når storyen skal materialiseres, og flere figurer skal settes i en narrativ interaksjon, vil tegneren kunne ha forskjellig posisjon til de enkelte figurer eller konfigurasjoner. Hun er ikke avhengig av å følge et konsistent fremstillingssystem. Nettopp den aktive bruken av vinklinger er grafiske virkemidler til å danne betydninger. Undervinkling vil gi en effekt av at den eller det vi ser står over oss, og derved kan ha makt. Det er vanlig å kombinere dette virkemidlet med forstørring for å forsterke effekten. Likeledes vil en kunne forminske det som skal se forsvarsløst ut, og også se det ovenfra. Når relasjoner slik endres i



størrelse, snakker vi om verdiperspektiv. Vi ser Arafat ofte som den lille i forhold til Israels dominerende leder. Og representanter for folket gjøres små sammen med lederen.

64. Graff, *Arafats gambling*.  
27.7.00.

Verdiperspektiv og de andre proporsjonsforholdene gir betydninger på det piktorale planet. Proporsjoner kan endres også til andre behov enn valoriserende. En tegner kan få kameler gjennom et nåløye. Vi kan fristille optiske normer fra "virkelighetens" livsverden. René Magritte gjør ofte det, for å skape forundring. Et eple kan fylle et værelse.

### 3.6.4 Piktoral synsvinkling

Jeg vil her gjøre to skiller. Først peke på distinksjonen mellom hensynet til gjenkjennelse og fokus på relasjoner i narrativ fremstilling. Og så skille mellom narrativ optisk /romlig synsvinkling og den utvidete forståelse av synsvinkling.

Gjenkjennelse og tegnerens synsvinkler er et moment. Enhver ting eller levende vesen må sees i en posisjon. Som identitetstegn vil for eksempel en kurv være best sett fra siden og med en klar tekstur. Kurven vil, enten den står som en atskilt ting alene, eller som deltager i en narrativ konstellasjon,



kunne sees ovenfra hvor innholdet eller det indre rommet fokuseres. Eller med vekt på en egenskap som letthet, gjennomskinnelighet kan den vises nedenfra med lys- og materialbeskrivelse. Den kan analyseres ved sine deler og egenskaper og begge momenter vil være berørt av den visuelle, romlige vinklingen. Det er tegnerens og bildebetrakterens relasjon til den representerte tingen.

Narrativ fremstilling involverer deltageres synsvinkel, som i relasjonen mellom en agent eller en recipient og andre deltagere i bildet. Hva en person i bildet har foran seg, ser på, beveger seg mot og ikke minst griper etter eller behandler på en eller annen måte, viser denne personens synsvinkel. Det som er bakenforliggende vil på samme konkrete vis få betydning som det personen vender seg fra, retter sin oppmerksomhet bort fra. Dette er det enkle hovedprinsippet i piktoral narrativ synsvinkling gjeldende for representerte levende vesener, og som kan kalles kroppslig orientert synsvinkling. Når vi ser figurer i narrativ sammenstilling med andre deltagere, aktiveres våre kroppslige erfaringer med både romlige og personsamhandlende relasjoner og ikke minst all vår erfaring med manipulering med objekter. Vi regner med at kropper har en frontal side, med denne skjer orienteringen til omverden. Denne oppfatningen er nedfelt i språket. Vi forstår, står foran, og vi begriper og fatter abstrakte saker. Øynene er foran, synslinjen etablerer relasjonen mellom den som ser og det hun ser på. I bilder hvor vi står uten et ekvivalent tegn for det abstrakte begrepet å vite, vil det som står i en persons synslinje kunne manifestere hva personen vet. Språk har en mengde uttrykk for at det å se er å forstå.<sup>230</sup> Likeså bruker vi begreper som å hen-vende seg til den en snakker med. Blikk- og kroppsretning som tegn for levende veseners synsvinkling er igjen underlagt tegnerens posisjon.

Utvidet forståelse av synsvinkel innlemmer mer. Der må vi ta med en psykologisk og en ideologisk fasett samt interaksjon mellom disse (Rimmon-Kenan 1983: 77). Når Rimmon-Kenan behandler de utvidete fasettene, vurderer hun dem relatert til intern og eksternt fokus.<sup>231</sup> Så er det interessant at Uspenskij hevder at det finnes en lignende opposisjon for strukturering av representasjon i bildekunst. Han ser linjeperspektivet som eksternt. Videre nevner han fem strategier for internt perspektiv: utbretting, perifer skyggeforgrunn, omvendt perspektiv, forminsking relatert til nærhet samt symbolsk øye (Uspensky 1973: 135-6). Det er altså bildemakerens synsvinkling vi igjen er inne på.

<sup>230</sup>Eve Sweetser (1990: 32-4) dokumenterer den etymologiske utvidelsen av det fysiske i begrepet *se* til den abstraherte betydningen av å forstå. Og også at denne utvidelsen forekommer innen mange språk. Hun finner klare sammenhenger mellom fysiske sansefunksjoner og begreper for psykiske, sosiale funksjoner.

<sup>231</sup>Intern og eksternt fokaliserer er for intrikat til å forklare her. Jeg nevner det bare som parallell til Uspenskij's begreper. Uspenskij's bruk av termen intern synsposisjon er tidligere forklart i seksjon 3.6.3.

Jeg finner få av Uspenskij's nevnte strategier for internt perspektiv i Graffs og Steinbergs tegninger. Dette perspektivet vil nok kunne være mer aktuelt i andre sjangere, for eksempel melodrama hvor indre følelser tematiseres. Her kan en tenke seg en del av person som vises innenfor en vegg og hva hun ser utenfor veggen. Det er det eksterne perspektivet som råder hos Steinberg og Graff. Men de opererer fritt med hvordan de inntar tegnerposisjon overfor det ene og annet bildeelement. Rimmon-Kenan nevner to måter for ekstern fokalisasjon: panorama-/fugleoverblikk og simultan fokalisasjon. Som eksempel på sistnevnte er en fortelling om en mann som kjemper seg gjennom en ørken og hvor leseren også gis et glimt av kvinnen han forlot i byen.

Ekstern fokalisasjon er som den allvitende forteller. Slik fungerer også tegnerens synsvinkling. Tegneren opererer som den som vet, som den allvitende forteller. Vi kan se overblikksbilder, som Stortinget med vollgraven i "Rettsvern i fare" ill. 59. Men de vil være sett skrått ovenfra for leselighetens skyld. Simultant skiftende synsvinkler på elementer eller deler innen et bilde er et fenomen jeg skal vise i det kommende. Vi skal senere se hvordan objekter som Arbeiderpartiets logo kan omformes, med optisk inklinasjon, med eller uten volumillusjon, med over- eller undervinkling osv. Å variere virkemidlene for visuell synsvinkling er nettopp en strategisk fortellerteknikk for kommenterende avistegnere.

Den psykologiske fasetten har to komponenter, en kognitiv og en emotiv, ifølge Rimmon-Kenan (1983: 79-80). Den kognitive komponenten medfører kunnskap, spekulasjoner, tro og erindring som vises hos fokaliseringen. Den emotive komponenten er følelser hos fokaliseringen og gir seg utslag i valg av objektiv eller subjektiv synsvinkel. Den ideologiske fasetten refereres til som "tekstens normer", hvor fokus er etisk evaluering av begivenheter og aktører.

Et eksempel på psykologisk og ideologisk innstilling som skifter, gir Uspenskij.<sup>232</sup> Det er hvordan Leo Tolstoj i romanen *Krig og fred* viser den gradvise endringen i den russiske sosietets attityde til Napoleon. Det skjer gjennom forskjellige betegnelser og navn, bl. a.: "Buonaparte", med trykk på u'en for å markere etnisk opprinnelse, General Bonaparte for å underkjenne at han er keiser og "Den menneskelige rases fiende". Senere, med russisk/fransk allianse blir han "le grand homme" og Napoleon. Dette er språkets gave til retorikerne, evnen til å skape fiendebilder og danne fronter for eller mot. Men vi har også fått bildene til samme formål. Både verbalt og med tegning har retorikere dertil mulighetene til mer nøytrale innstillinger samt ømhetsbilder. Tegnere kan benytte seg av synsvinkling innen alle de

---

<sup>232</sup> Uspensky (1973: 27-30).

former jeg har presentert i dette kapitlet. Hva som vil formidle emotiv, kognitiv og ideologisk synsvinkling i bilder, er ikke minst strategier for karakterisering. Emotive og kognitive reaksjoner kommer først og fremst til syne i deltageres mimikk, gestikk, kropps-språk og handlinger. Kombinasjoner av karakteriseringsstrategier og synsvinklingsteknikker er retoriske tegneres valgmuligheter til å formidle psykologisk og ideologisk innstilling. Jeg ser altså synsvinkling som inneholdende en mengde retoriske strategier, og med konkret tegnerposisjon/aspekt som den sentrale, egentlige synsvinkelbetydning.

### 3.6.5 Synsvinkling i bildeeksempler

Jeg vil skjære gjennom videre teoretisering her, og gjøre en kort rekonfrontasjon med tegninger vi kjenner fra forrige kapittel. Paven, som agens (om paven og prevensjon ill. 28), vil ikke se hva han gjør. Tegnerens utvidede synsvinkel er ideologisk fordømmende. Fordømmelsen gjelder paven og dennes forhold til prevensjon. Saken vises i bildet ved kondomet. I ”Stakkars Anne” ill. 51 er tegnerens antipatiske innstilling til Carl I. Hagen vist metaforisk ved rotta, et dyr som vekker frastøtende følelser. Hagen er agens, gjør noe med Anne Enger Lahnstein. Men hva saken er, som Anne trenger Hagens støtte til, finnes ikke i bildet. Tegnerens sympatiske syn på Anne kommer frem ukarikert. Anne er den som reagerer, er recipient samtidig med å være patient. Rottetegnet gir også Annes syn på agens, ved at rotta står sammen med henne. Og den overdrevent skjeve munnen viser hennes ambivalente følelser. Anne og Hagen står skrått vendt mot betrakter i nær prototypisk vinkling. Anne ser på oss og forsterker derved den sympatiske innstillingen. Øynene hennes er dog rettet oppover. Hagens nese er sett nedenfra. Neseborene som fysiognomisk dominante trekk får herved sin prototypiske vinkling. Dette er et eksempel på hvordan forskjellige vinkler velges konstruktivt og redigeres inn i en helhet.

### Kompleks synsvinkling

Et kart er en plan flate. Flater kan være plassert i forskjellige plan. "Plan" er en visual-estetisk term for en flate anskuet på egenskapen stilling. Plan kan være relatert til jorden som vannrett og loddrett, men kan også være relatert til den som opplever i virkeligheten. I et bilde kan flater beskrives som plan på forskjellige måter avhengig av synsvinkel. Hvordan tegneren kan sjonglere med simultant skiftende synsvinkler, ser vi i nok et bilde med Afrikakart.



65. Graff, *Det mørke Afrika*. 27.5.01.

Her er også Norgeskartet med. Begge ligger her sett rett ovenfra med mørk sjø omkring. Vi ser også mannen som ber for Afrika i dette radikale fugleperspektivet. Samtidig ser vi Norge personifisert i et hode med identitets-nisselue. Hodet er en oppreist form. Opp til denne vertikale formen er det reist en stige fra det horisontale Afrikakontinentet. For at det ikke skal være tvil om at stigen står, har den fått skrå slagskygge. Jeg tolker stigen til å stå opp mot det liggende landet. Det er ikke mening i å stille stigen til ansiktet. Disse simultant motsigende synsvinklene er en plastisk motsetning i det piktorale. De utgjør et oxymoron. Til disse skiftende synsvinklene kommer også to tegnerposisjoner for ansiktet. Underansikt til og med nese er sett i profil, mens øyenparti er en face. Profilen er valgt p.g.a. den sammenfallende plastiske fasongen<sup>233</sup> som kan dannes med kartet. Men de lukkede øynene må som tegn for uforstand, være orientert mot Afrika. Legger vi så til verdi-perspektivet, hvor Norge fremstår med en stor selvfølelse i forhold til det lille Europa og Afrika, har vi et virkemiddel til ideologisk evaluering.

I denne tegningen med den komplekse bruken av synsvinkler, vil jeg trekke frem den interaktive systematikken som trer i kraft. Den semantiske betydningen i hver del som får sin egen synsvinkel, er bestemmende for det aspektet vi ser. Slik som det er blitt tydeliggjort i Norgeskartet liggende/stående. Så kan flere betydningspakker kombineres. Hodet med to syns-

<sup>233</sup> Fasong vil jeg kunne bruke når jeg mener en visuell form som anskues på omrissformen. Engelsk har termen "shape", men vi mangler et slikt begrep.

vinkler som er recipienten, leses som en holdningsmarkør til stigen som viser at afrikanere er uønsket i Norge. Munnpartiet fremkommer ved prinsippet om sammenfallende plastisk fasong. Hodet som betydnings-bærende ledd, overlapper så det liggende kartet som lokativ betydnings-bærende del, som identitetstegn. Denne overlappingen er også et konstruktivt hovedprinsipp i metaforbasert tegning. Virkningen mellom de enkelte billedelene kommer til liv i interspillet med slike prinsipper som vi her har sett.

*Tegnerens kontra deltagerens synsvinkler.*

Det kan være vanskelig å skille den tegnedes synsvinkel fra tegnerens.<sup>234</sup> Når vi ser Hagen som skitt ("Naken og alene" ill. 52), er vi ikke i tvil om at dette er sett gjennom tegnerens prisme, det er ikke alenemorens synsvinkel. Hagens innstilling til alenemoren vises ved at hun står foran ham. At barnevognen er kommet i en dårlig posisjon, kan leses både som Hagens mening, det han klandrer henne for. Men den kan også leses med en sympatisk innstilling, at det er beklagelig at den lille familien har det dårlig. Tegneren har med andre ord ikke entydig vist hva Hagen har sagt at han mener. På toppen av Hagen er der også et lite hode som ikke ser på alenemoren. Med det lille hodet, leser jeg Hagen som eksperiens, han er forskrekket over den situasjonen han har kommet i.

Alenemoren er eksperiens inne i tegningen. Hun ser på Hagen. Hvis vi holder borte hva vi vet om at hun er ledd i en årsakrekke til Hagens skliing, og bare forholder oss til hva vi rent konkret ser, må hun nødvendigvis se ham med de trekk tegneren har tillagt ham. Men når vi tar den kontekstuelle viten utenom bildet med, og ser henne som patient, som Hagen har uttalt seg om og derved skadet på et tidspunkt før den avbildede situasjonen, tenker jeg at hun ser på Hagen med noe annet i tankene. Her kommer to forskjellige tidspunkter inn, og de vil medføre to forskjellige aspekter på Hagen for kvinnen. Her ligger en årsak til en ambiguitet i dette bildet. Den kontekstuelle viten som ligger utenom tegningen og infiltrerer innholdet gir et nivå for avlesning som er annerledes enn et avlesningsnivå hvor bare det vi ser i bildet teller. Disse to nivåene er vanskelig å skille fra hverandre, og kompliserer forholdet mellom hva som kan sies å være tegnerens synsvinkler og hva som kan være deltageres.

<sup>234</sup> Denne vanskeligheten er parallell til et problem i narratologisk fiksjonslitteratur. Noen bruker begrepet "implied author" for å få tak på tekstens underliggende ideologi. Det angår å skille mellom forfatterens og rollefigurenes innstillinger.

Så har vi tegnerens innstilling til Thatcher (ill. 50). Den formoder vi er på linje med recipientens, dyrets: forskrekkelse. Altså en mulig sammenfallende psykologisk innstilling mellom tegner og deltager. Men vi kan ikke vite hva tegneren som person tenker. Et annet eksempel som viser at det vanskelig å avklare en forskjell mellom ekstern allvitende tegner og deltager, er recipienten Anne ved siden av rotta (ill. 51). Dersom hun hadde sett på ham, ville en kunne hevde rotta som hennes mulige aspekt. Men hun ser på oss. Vi kan bare formode at hennes syn på Hagen er negativt. Tegnerens syn på Hagen er det dominante i denne tegningen, gitt i det sterkt fordømmende rottetegnet.

*Tegnerens synsvinkling.*

Tegneren har vinklet Hagen som skitt i ill.52, i moderat froskeperspektiv. Det er gjort for å fremheve en negativt ladet kroppsdel og også la avføringen være rett under det stedet den kom fra. Slik får vi et indeks på at Hagen selv er mester for den skitten han glir i. Tegnerens synsvinkling involverer både den konkrete vinklingen og holdningsmarkører. Disse to momentene må justeres sammen. Slike samspill organiseres innen og mellom oppmerksomhetssoner. Den scenen som handling utspilles på, må organiseres til en logisk narrativ helhet. Innen denne helheten vil så skiftende vinklinger mellom figurer, såkalt polyfokalt perspektiv<sup>235</sup> finne sted for å dekke flere forskjellige funksjoner. Den vanligste vinklingen er som tidligere nevnt, en normalvinkling i øyenhøyde.<sup>236</sup>

Begrepet synsvinkel blir vanskelig å håndtere vedrørende deltagere, når begrepet skal bære mer enn den konkrete kroppslige orientering. Det er enkelt å forholde seg til synslinje, blikkretning og kroppsposisjon. Men verre å sortere ut tegnerens impliserte ”syn”. Det er jo ikke heller mulig, i og med at tegneren har tildelt personene det ”syn” de fremstår med. Vi kan forholde oss til to ting for fortellingens deltagere, a) hvor personer retter blikket, hva de ser på og er orientert mot. Og b) hva vi tolker som deres emotive, kognitive eller ideologiske syn. Ytre kroppslig orientering vil i tillegg til å informere om hva en person er innstilt til, også kunne informere om indre reaksjoner, mental innstilling. Karakteriserende holdningsmarkører og emotive kroppsuttrykk betegner personers ”syn” i overført betydning. Men kanskje mest på grunn av den for bildet utenforliggende viten om det avbildede tema som finnes i kommenterende avistegninger, kompliseres

<sup>235</sup> Polyfokalt versus monofokalt perspektiv er betegnelser jeg har funnet i et intervju med Werner Hofman av Jan Bo Hansen i *Weekendavisen* 9.-15. okt. 1998. Monofokalt er som renessansens vindu, linjeperspektivisk. Polyfokalt er flere samtidige synsvinkler. Det polyfokale må etter min mening kunne sees som en parallell til Bakhtins begrep polyfoni. Polyfoni er at teksten lar mange stemmer komme til orde, i følge Bakhtin.

<sup>236</sup> Prototypisk perspektiv er nevnt tidligere. Hva som er prototypisk perspektiv varierer etter semantiske kategorier. Dyr leses vanligvis lettest fra siden, mens portretttegnere ofte velger ¾ en face, der vil likhet ha gode muligheter.

forholdet mellom tegnerens og personenes ”synsvinkler”, som vist for alenemoren.

I tillegg til ovenstående problem kommer spørsmålet om hva som kunne sies å være tegnerens syn i et bilde. Vi kan ikke likestille tegneren Graff med personen Graff. For hvem er denne tegneren? Han er ikke minst avisens kommentator i tillegg til å være en privatperson. I begge disse rollene kan han ha meninger om de sakene som kommuniseres. Og Dagbladet som et meningsdannende organ, er også med i den omgivende konteksten. Kommunikatøren er infiltrert i den fortellende tegneren.<sup>237</sup>

### 3.6.6 En historie i bildebetrakters hode

Som et punktum for dette delkapitlet om synsvinkling, kommer en tegning av Inge Grødum.<sup>238</sup> Et par uker etter den avbildede hendelsen spør jeg noen hva de ser på bildet. ”Det er den amerikanske utenriksminister Powell som reiser tilbake til USA, og Arafat nede i kjelleren ser fredshåpet fare.” På tegningen er der tre elementer: et fly med en kvist ”i nebbet”, en firkantet dyp sjakt og et hodeplagg sett bakfra. Vi ser verken Powell eller Arafat, men gjenkjenner hodeplagget, identitetstegnet, og ”ser” Arafat. Flyet ligner fredsduens form, et symbol vi kjenner godt. Sjakten er et mentalt bilde på å være fanget. Vi vet



fra nyhetsmedia at det er i et hus i Ramallah, hvor Arafat var innestengt. Historien, den dramatiske konflikten, finnes i hodet på bildebetrakterne, den utløses ved sammenhengen mellom noen få bildetegn.

66. Inge Grødum, *Powell videre*. Aftenposten 17.4.02.

*Subjektiv synsvinkel.* Her har vi et bilde med en subjektiv synsvinkling. Med et så tydelig identitetstegn som hodeplagget, som også fungerer bakfra, kan betraktere se hva Arafat ser. Sjakten som er tegnet i froskeperspektiv, forminskes til åpningen mot et lite utsnitt av himmelen. Tvers over går flyets bane. Vi vet at Powell er i flyet i storyen, derfor ”vet” vi også at han er i det tegnede flyet med retning mot hjørnet på den hvite rektangulære flaten. Vi ”ser” at flyet er på vei til USA, og sjansen til fred forsvinner med flyet. Med den subjektive synsvinkelen plasserer tegneren oss utvetydig på palestinerne side. Dersom vi er der ideologisk sett, vil vi identifisere oss umiddelbart.

<sup>237</sup> Analyse av forholdet mellom institusjonelt medium og direkte avsender (som ville tilsvare Dagbladet og tegneren Graff) og hvordan innstilling til et tema er sammenkoblet mellom de to partene, finnes i Grue, Jan (2007), i artikkelen ”Filmanmeldelsens retorikk”, i *Rhetorica Scandinavica* No 42, 2007 s. 20-30.

<sup>238</sup> Inge Grødum tegner daglig en politisk kommentar i Aftenposten.

Dersom vi ideologisk eller politisk favoriserer Sharons linje, vil identifiseringen med Arafat iblandes andre følelsesvalører. Tegningens ideologiske synsvinkel aktiviserer betrakterens ideologiske synsvinkel.

*Retninger.* Verdt å legge merke til i dette bildet, er to markante retninger: Eksperientens blikkretning som følger en bane oppover, og flyets retning vinkelrett på denne. Jeg sier vinkelrett, og tenker tredimensjonal virkelighet. Der er flyet i en horisontal bane. I en tredimensjonal sjakt som formodes å være loddrett, vil synslinjen være vinkelrett på synsobjektet. På bildet er den tenkte linjen fra Arafats øyne til hans synsobjekt en diagonal, ikke loddrett. Hva er forresten loddrett i et bilde, et bilde som ting kan jo ligge eller stå? Vi forholder oss til rammen, bildeavgrensningen. Rammens liggende linjer oppfatter vi som horisontale, og dens stående som loddrette faste referanser. Det er etablert som ”sant” i den kulturelle kontrakten vi som bildebrukere er innviet i. Når vi i den tredimensjonale virkeligheten ser på en hvilken som helst linje som i fysikken har status som vannrett, vil den optisk sett for den som ser, kunne ha hvilken som helst stilling. Innsatt i bilde kan den være parallell med de vannrette rammelinjene, som når vi ser på en synål i hele sin lengde. Den samme nålen ser vi som skrå når vi dreier litt på nålen i det liggende planet, eller skifter synsposisjon en anelse til side. Sett ovenfra kan nålen være diagonal med radialer i alle sirkelens posisjoner, og utsnittet kan vise den i en uendelighet av posisjoner i forhold til rammen, med mange valg mellom nær og fjern, og med mange muligheter for hvor mye av nålens lengde som skal sees. Nålens lengde er også en relativ faktor, sett rett forfra er linjen forkortet til et punkt. En tegner kan velge mellom en uendelighet av muligheter for plassering og vinkling av figurene sine, og vi skal se etter hvert hvordan og til hvilke formål det gjøres.

### **3.6.7 Sammenheng av synsvinkling**

Synsvinkling i metaforbasert tegning har flere fasetter: Den optiske, perseptuelle dimensjonen og den utvidede med psykologiske og ideologiske innstillinger. Kjernen i det perseptuelle er tegner-/forteller-synsposisjon og det optiske aspekt som medfølger. Det perseptuelle gir premisser og konsekvenser for tegnefaglig praktisk kunnen. Hvordan fortellingens bildelementer organiseres involverer faktorer som:

dybde- og avstandsvirkning,  
 flater og illusjon av tre-dimensjonalt volum,  
 lesbarhet og prototypisk synsvinkel,  
 utsnitt og plassering av figurer i bildeflaten,  
 figurale proporsjonsendringer,  
 perspektiv/vinkling, inkludert froske- og fugleperspektiv.



Den perseptuelle, optiske dimensjonen involverer også grafiske virkemidler. Hva materialer, redskaper og tegneriske eller grafiske spesifikke produksjonsteknikker angår, er de viktige, men utelatt her. Relasjoner mellom elementer vil jeg her anse som tilhørende et grafisk repertoar. Noen momenter herunder er:

ramme som referanse

gjenstanders fasong/omriss, manipulering med plan, optisk inklinasjon  
plastiske formers interaksjoner, berøring, overlapping, fornemmelse av  
retninger osv.

dynamikk i negative/positive forhold, og det aller viktigste: lys/mørke-  
kontrasten.

Dette er noe av det som ligger under det kompliserte begrepet synsvinkling. Slike faktorer er både ufrakommelig til stede i ethvert bilde, og slike faktorer danner mulighetsbetingelser for formulering av idé-innhold. Vi har sett hvordan noen få (kartflatene) plan i flater aktiviserer komplekse skiftende kognitive strukturer i ill. 65. Det er et eksempel på at metaforbasert tegning ofte krever spenstig manøvrering mellom flere synsvinkler i ett og samme bilde. Jeg har villet vise kompleksiteten i den mentale aktivitet som settes i sving ved de informasjoner som er bygget inn i bildet. Jeg har også villet vise at synsvinkling involverer mange momenter som kan være tilstede samtidig og interagere. Å operere med et vokabular av slike momenter og kunne velge sammensetninger anser jeg for å være retoriske strategier.

Hva kan da retoriske synsvinklingsstrategier sies å innbefatte? Det må etter mitt skjønn være a) den konkrete optiske tegnerposisjon som gir seg utslag i synlig aspekt på deltagere og setting, og b) tegn som brukes til karakterisering.

Ad a) Den konkrete tegnerposisjon/aspekt er den perseptuelle kjernen i begrepet synsvinkel. Konkret synsvinkel er betinget av vårt fysiologiske "apparat" og ikke minst den oppmerksomhets-stillende mekanismen. I metaforbasert tegning er et polyfokalt perspektiv, med skiftende synsvinkler mellom objekter i bildet, et middel til elasticitet i konfigurasjon. Det er viktig at linjer, flater og volumer kan anskues fra forskjellige sider, fordi de som bildelementer fyller flere funksjoner og skal kunne inngå piktorale narrative forbindelser med andre elementer som vil kreve underordning innen relasjonsprinsippet. Av denne grunn er det vesentlig at bildeflaten gir mulighet til uendelige variasjoner i romlig organisasjon for det enkelte element. Piktorale og plastiske, grafiske, strategier kommer til anvendelse sammen, det kan være mange samtidig.

Ad b) Tegn som brukes til karakterisering, kompletterer den konkrete synsvinkling. Rhetoriske synsvinklingsstrategier inkluderer herved emosjons- og holdningsmarkører. Karakterisering og synsvinkling er involvert i hverandre, karakterisering foregår på bakgrunn av mental innstilling og med konkret synsvinkling.

Konkret perseptuell synsvinkling som en av tre fasetter for fokalisasjon er først og fremst relevant når vi vurderer tegnerens aktive synsvinkling. Vi vurderer også synsvinkler hos deltager i fortellingen. Da befatter vi oss ofte med den psykologiske fasetten, den andre narratologisk oppnevnte fokaliseringsfasetten. Det vi kan forholde oss til er blikkretning (synslinje) og kroppslig posisjon, i tillegg til emotive kroppsuttrykk og handlinger, som indikatorer for deltageres kognitive og emotive innstillinger til andre deltager og saker. Her er hovedprinsippene kroppslig orientering og blikkretning. Den tredje fasetten, ideologisk synsvinkel, angår etter mitt skjønn hovedsakelig den verdsettende norm i et bildes fortelling, altså den verdianskuelse som tegneren lar komme til uttrykk. Men det er langt fra enkelt å adskille tegners og deltageres synsvinkler når det utvidete synsvinkelbegrepet er i bildet.

### 3.7 TID

#### 3.7.1 Innledning

Tid i bilder er uløselig knyttet til problematikken med å visualisere hendelser, først og fremst det å vise flere faser. Det er problemet med rekkefølge. Forbundet med rekkefølge er varighet og frekvens, hendelser tar tid, og de kan gjentas. I dette kapitlet skal jeg undersøke hvordan de tre sidene ved tid, rekkefølge, varighet og frekvens, kan komme frem i metaforbasert tegning.

Et bilde etablerer et nå. Hendelser er prosess og forandring som skjer med tid. Språk er temporalt av vesen og definerer tidsdimensjonen i hendelser. Bilde er romlig av vesen, og er lite egnet til å forklare tidsforhold. Med ord kan vi si: "Det var i april 2002 utenriksminister Powell fløy tilbake til USA etter en mislykket fredsmegling." I tegningen ill. 66 er Powells fly stanset i øyeblikkets punkt. Bevegelsen fremover, og at vi tenker flyets bevegelse som en avsluttet hendelse som er skjedd i en forutgått tid for utsagnets øyeblikk, kommer ikke reelt frem i bildet.

Vi har minst to tidspunkter i det muntlige utsagnet: utsagnets og den fortalte hendelsens. I setningen ligger mange informasjonen om tid, i bildet ligger det mange om rom. Med setningens preteritumform "fløy" tilkjennegis at hendelsen har foregått før utsagnet. Tidspunktet "april" er også gitt. I tillegg får vi vite at denne flyingen er skjedd etter en annen flytur, som igjen hadde

samme utgangssted som den etterfølgende profilerte flyturens mål: ”tilbake” (til USA). Mellom disse to turene er det foregått en fredsmegling, en tredje hendelse innsatt i det omtalte tidsforløpet. Her er altså tre avsluttede hendelser forklart med deres innbyrdes temporale relasjon, sett i forhold til den som forteller og adressaten, den som blir innviet i situasjonen.

Den som innvies i situasjonen ved tegningen, innvies til et stanset, vedvarende nå.<sup>239</sup> Flyet er plassert på et punkt, bevegelsen fremover kan ikke skje på papiret. Bevegelse er betingelse for prosess og forandring. Bevegelse er inkorporert i vår forståelse av tid. Et stillbilde med stanset bevegelse gir likevel noen muligheter for tidsbeskrivelser. Det skjer ved indekser, bildeelementer som gir spor av tidsdimensjonen, og som knytter an til mentale forestillinger om bevegelse. En tegner må finne grep som kan aktivisere betrakterens disposisjon til å sette bildeelementer i en temporal sammenheng. I dette kapitlet viser jeg slike grep, hva slags bildeelementer som fungerer, hvorfor de virker og hvilke sider av fenomenet tid som belyses. Hva som kan sies i et bilde om tid, er ikke minst avhengig av hvordan vi forestiller oss det abstrakte begrepet tid.

For språklige ytringer regner en med lese-tid og historiens (storyens) tid. De kan benevnes diskurs-tid, den tiden det tar å lese diskursen, og historie-tid, varigheten av hendelsene fra historien.<sup>240</sup> Det som drøftes i narratologien ved tid, er forholdene om kronologien mellom historie og diskurs/tekst. Teksten er linjær, forstått slik at informasjon kommer etter hverandre i lyder/bokstaver som forbindes til ordrekker med betydning om hendelser i storyen. Når hendelsene på storyplan blir fortalt, blir de sett fra (ofte skiftende) fortelleres nå, deres posisjon, i teksten. Hvordan disse hendelsene så blir disponert i teksten, gjøres til gjenstand for vurdering. Tre sider ved tidsdimensjonen i en tekst undersøkes. Det er rekkefølge (orden) i teksten, varighet i teksten og frekvens i teksten.

Problemet med tid i bilder er av en annen karakter, det dreier seg om hvordan man kan gi informasjon om tid. Hvordan i det hele tatt (og hvorvidt) rekkefølger av hendelser kan visualiseres, hvordan hendelsers varighet og frekvens kan vises. Husk på at i organisasjonsprinsippet temporal suksessjon og kausalitet for verbal fortelling, har vi to aspekter å ta hensyn til:

<sup>239</sup> Vi må holde bilde som statisk medium atskilt fra den aktive lesningen vi legger inn i det. Gombrich refererer Augustin som fremholder at nået ikke kan separeres fra minnet om det foregående og forventningen om det kommende. Nået er i en helhet med fortid og fremtid, sammenvevd i en utstrakt lengde av minner og forventninger. Dette kalles ”temporal integrasjon”. Gombrich (1982: 46-7), i essayet ”Moment and Movement in Art”, i *The image and the eye*. Vårt aktive sinn forholder seg til det statiske bilde og beliver det, legger til, så å si, den bevegelse vi forbinder til ethvert nå.

<sup>240</sup> Chatman (1978) bruker denne benevnelsen, mens Rimmon-Kenan forholder seg til story versus tekst. Dikotomien kan også benevnes fortelle-tid og fortalt tid. På nynorsk bruker Eiliv Vinje (1989) forteljehandling og gjengitt handling til å forklare forskjellene i tid mellom to plan.

Tidsmessig rekkefølge for hendelser og årsaksforhold. Disse aspektene er innvevd i hverandre, og de er virksomme sammen når tid skal realiseres i bilder. Men jeg vil minst mulig berøre årsaksrelasjoner nå, da årsaksforhold blir behandlet i senere kapitler (4.4.5-7). Jeg skal undersøke de tre narratologiske sidene rekkefølge, varighet og frekvens i bilder. Spørsmålet ”når?” inneholder a) ved hvilket tidspunkt?, b) i hvilken orden?, c) hvor lenge?, d) hvor ofte?. ”Ved hvilket tidspunkt?” er ofte implisitt i tegningen, det refererer til hendelser som både tegneren og leseren kjenner til. Men først kommer noe om lesetid og leseorden i bilder.

### 3.7.2 Lesetid i bilder

Lesetid i bilder, dvs. den tiden en bruker på å avlese dets betydninger, vil variere etter hvor mye en vil investere i det enkelte bilde. Det kan være alt fra et kort blikk til den tid det tar å gjøre systematiske analyser. Det som er viktig å ha klart for seg, er at avlesning av bilder er en særdeles aktiv prosess. Den kan objektivt måles. Det kan gjøres med instrumenter som registrerer øyenbevegelser til og fra de punktene i bildet som fokuseres. Ved å stille bildebetrakteren spørsmål om for eksempel alder på en person i bildet, kan en observere hvor forsøkspersonen flytter oppmerksomheten for å finne informasjon om alder. Nettverket av linjer mellom informasjonsrike punkter gir gode indikasjoner på aktiviteten i avlesningen. Hvilke veier avlesingen tar, og i hvilken orden, rekkefølge, veiene følges, avhenger av hva som til enhver tid er i interessefeltet til bildeleseren. Man vil finne meningen i bildet, og dette vil påskynde øyenbevegelser rundt omkring for å danne et overblikk, bestemme innholdet i bildet og utdype det. Hva dette innholdet bestemmes til, er avhengig av en mengde faktorer. Faktorer i bildet, konteksten det leses i og faktorer i bildeleseren. I motsetning til leseorden for språktekst, hvor leserens oppmerksomhet dirigeres av den linjære suksessive orden, er den billedlige orden åpen, slik at leseren kan sette sin oppmerksomhet i serier av valgfri rekkefølge.<sup>241</sup> Gombrich (1982: 51) beskriver hva som foregår i oss når vi ser på et bilde.

We build it up in time and hold the bits and pieces we scan in readiness till they fall into place as an imaginable object or event, and it is this totality we perceive and check against the picture in front of us. Both in hearing a melody and seeing a representation, what Bartlett called the 'effort after meaning' leads to a scanning backward and forward in time and in space, the assignment of what might be called the appropriate serial orders which alone give coherence to the image.

<sup>241</sup> Semiotisk og kognitivt sett er dette en for enkel forklaring. Jeg sier ikke her noe om de svære mengdene av underforstått viten som gir grunnlag for å avlese innhold. Heller ikke om de mentale automatiserte operasjoner som er og gir avlesningen innhold. Og heller ikke noe om hva innhold i et bilde innebærer.

### 3.7.3 Rekkefølge i bilder

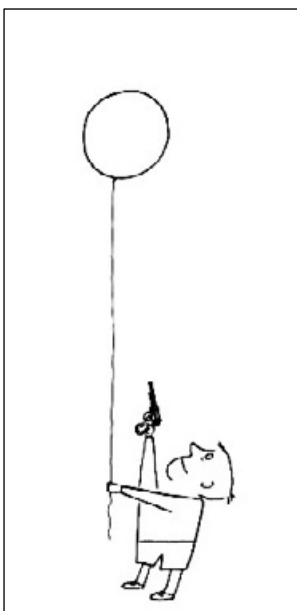
Hendelser og handlinger oppfattes i en rekkefølge. Utsagn om rekkefølge vil måtte svare på spørsmålet ”når?” hvor svarene kan være: først, sist, før, etter osv. Dette er tegningens ”og så”-problem som vi kjenner fra Niger-tigeren, spørsmålet om hvordan mer enn en hendelse eller flere faser i en hendelse, kan fremstilles i en tegning. Det er også det lille, store problemet om en hendelse eller handling har skjedd eller kommer til å skje, spørsmålet om fortid og fremtid. For å tydeliggjøre problematikken, gjør jeg en distinksjon mellom bilder med en historie som finnes i betrakterens hode, og bilder som i seg selv er en ny historie. Forskjellen ligger i om historien utspiller seg innen bilderammen eller utenfor, i den viten om situasjonen som betrakteren bærer.

Jeg vil i denne forbindelsen kalle Steinbergs klippede påfugl ill. 40 en ny historie, selv om den går inn i et skjema for små romlige historier hvor vi kjenner igjen en rolle som klippende og en rolle som skjennende. Vi vet ikke hvem de to er, eventuelle familieforhold, heller ikke hvem som eier påfuglen. Fortellingen viser en ukjent gruppe på et ukjent sted. Tegningen har sitt nå, og relatert til dette tidspunktet finnes en handling som har skjedd umiddelbart før. Den fortidige handlingen abuserer vi når vi ser saksen og fjærene. Der er en faktoralitet (del/helhet) i relasjonen mellom fjærene og fuglen, og vi kjenner et hendelsesforløp med tre sekvenser: først tilstanden påfugl med hale, så guttens handling klipping, og så resultatet: tilstanden haleløs fugl. Der er en tidlig kontiguitet (nærhet) mellom de tre sekvensene. Dette er et av prinsippene for hvordan vi kan si noe om rekkefølge av hendelser i bilder. I dette tilfelle er kontiguiteten heftet til manipulering av objekter. I tillegg til den fortidige handlingen kommer en annen handling, skjenningen. Det er en ”og så” handling, en følge av den første, og den skjer i bildets nå. Vi har her en fortelling som kommer så nær Aristoteles’ krav om en begynnelse, en midte og en slutt som det er mulig i en tegning.

I fortellingen ”Powell videre...”, ill. 66, er der også tidlig kontiguitet. Så lenge historien er i betrakterens hukommelse, vil flyet oppfattes som på vei til USA. Der vil være en kontiguitet knyttet til en viten om bevegelse mot et kjent sted. Et avbildet fly i luften trenger ikke en kjent historie for å utløse bevegelseskontiguitet. Det er bare målet, bestemmelsesstedet, som trenger projiseringen via den kjente historien for å bli aktivisert her. I motsetning til påfuglens tre sekvenser, er *en* sekvens, flyet flyr, tilstede i bildet. Kvisten ”i nebbet” henviser til fredsmøter som er avsluttet, men er mer diffus til hva som har skjedd enn den tydelige klippeakten. Hele den viten som betrakteren har om konflikten i Midt-Østen vil kunne ta plass utover tegningens rammer. Før og etter er ikke skarpt avgrenset i denne historien som forvaltes av betrakteren, sammenlignet med den nye historien om påfuglen. ”Powell

videre...”-tegningen ville være en ny historie for den betrakter som er ukjent med deltagerne og konflikten i den. Fortellingen ville da aktivere et annet betydningsinnhold, sansynligvis med størst vekt på fangehullet, altså det som sees i bilde-nået.

Påfugl- og Powell-tegningene inneholder flere hendelsesstadier som vi tolker ved retensjon og protensjon (Sonesson 1992). Retensjon er sammenheng mellom et fortutgående stadium og bildets nå, protensjon er sammenheng med etterfølgende sekvenser. Disse to semiotiske begrepene skiller seg fra to narratologiske begreper. Narratologisk tales det om analepsis og prolepsis,<sup>242</sup> som kan sidestilles med flasback og flashforward i film. Det er når der fortelles om hendelser i tilbake- eller fremskuelles-blikk. For bilder betinger det som regel to hendelser i simultan suksessjon, med samme person vist i to handlingsfaser samtidig, ofte med en person som tenker eller drømmer. Det



67. Steinberg, *Ballongskytter*.

kunne være at vi ville vise at Arafat ser tilbake på Powells fredsforhandling i Israel, eller at Arafat forestiller seg at Powell lander i USA. Der er fremstillingskonvensjoner for slike foreteelser, de sløres, får en utvisket form.

Protensjon sees i dette bildet. I denne tegningens vedvarende nå forestiller vi oss protensjonelt skuddet. Ballongen blir blåst i fillebiter og faller ned. Årsaken til denne radikale forandlingsprosessen ligger i instrumentet. Gutten gjør noe med ballongen, som vi kan kalle objektmanipulering.<sup>243</sup> Forandringen utløses ved et dynamisk objekt, en gjenstand som kan utløse forandringer i andre objekter, også i levende vesener og substanser. Pistoler og sakser tilhører denne kategorien. Med slike midler kan tegnere komme tid inn på livet.

En annen kategori er bevegelses-objekter som tidligere nevnt. I Powell-flyet, med dets konstante nå hvor vi leser inn en protensjonell destinasjon, vil vi også lese inn noe om tid. Flyet har en rettethet i seg. Det har sitt foran og bak, og flyr alltid fremover. Det har også en skjematisk bane: fra et utgangssted til en destinasjon. Det flyr i en rett bane mellom disse to punktene. Vi forestiller

<sup>242</sup> Begrepene er Genettes (1980). De brukes av Rimmon-Kenan og delvis av Chatman.

<sup>243</sup> Objektmanipulering brukes som en kategori hos kognitive semantikere, spesielt av Lakoff og Johnson.

oss banen som en linje. Og vi kan tenke denne linjen som en uendelig rekke punkter. Mentalt sett kan vi stoppe flyet på et hvilket som helst punkt på linjen. Tegneren har slik sett stoppet det på ett punkt. I tillegg har han fremhevet bevegelsen med eksosstriper i baneretningen. Et bevegelsesobjekt kan også være et dynamisk objekt og vice versa. En pistolkule har både en rettet bane og en evne til å utløse forandring i andre objekter. Hvilken kategori kulen representerer, avhenger av hvilken egenskap som fokuseres.

Tid er et abstrakt begrep og vanskelig å fange i tegning. Vi kan ikke observere tid. Vi kan se objekter og objekter i bevegelse. Bevegelse er et fundamentalt fenomen, vi har synsområder i hjernen som skaper oppfattelsesfenomenet bevegelse. Bevegelse er involvert i hvordan vi oppfatter tid. Men med den begrensningen at bevegelse per se er utelukket fra en tegning, er tegnere henvist til å henvise til fenomenet, vise noe som er forbundet med bevegelse, og dermed få en fornemmelse av bevegelse med på kjøpet. Det er en metonymisk konseptualisering, dvs. at bevegelse er en del av objektet. Avbildede dyr som løper, folk som kaster, kroppar i handling er slike bevegelses-medbringene tegn. Det samme er fly og andre kjøretøy. Teoretikere i estetikk setter andre krav til kunstnerisk fremstilling av bevegelse. Man vil se en form for bevegelse i tegnstilen.<sup>244</sup> Som spor av kunstnerens dynamikk i streken, for eksempel. Der er diverse konvensjoner som skal alludere bevegelse, tegneseriens fartsstriper, doble konturlinjer osv. Futuristene utviklet strategier med kroppsdeler i mange samtidige posisjoner. Leonardo da Vinci innførte sfumato, utydeliggjøring av linjer (i munnviken bl.a.) slik at betrakter har spillerom for Mona Lisas uttrykk. Alle slike stilistiske grep kan komme i anvendelse sammen med de piktorale jeg her forholder meg til.

### 3.7.4 Metaforisk tidsforståelse: bevegelse i rom

For å kunne svare på når-spørsmål, rekkefølgeproblematikken i tegning, trenges en forståelse av hvordan vi tenker tid. Tid som begrep er en basal forestilingskategori, men komplisert å gjøre rede for. Kognitive semantikere undersøker hvordan vi oppfatter tid. Det meste skjer som en metaforisk versjon av bevegelse i rom. Siden bevegelse er innprentet i hjernens nevralt nettverk, opererer Lakoff og Johnson o.a. med teorien at det samme nettverket også brukes i tidsforståelse. De anser det sansynlig at dette er hjernens økonomisering med arbeidsmengder. Gjennom empiriske undersøkelser av språk, finner de at den mest fundamentale metaforen for tid har en observatør i nået. Observatøren står med fremtiden foran seg og med fortiden bak seg. (Der finnes språk hvor fremtiden oppfattes som bak, og

<sup>244</sup> "Det nytter ikke å postulere bevegelse ved å beskrive personer som er midt i en legemlig utfoldelse. Dynamikken ligger i stilen, ikke i den handlingen som er beskrevet." Lise Gotfredsen (1987: 142).

fortiden foran,<sup>245</sup> men vi forholder oss her til vår forståelse.) Lakoff og Johnson kaller denne forståelsesmåten for TIDSORIENTERINGS-metaforen. Den er en romlig forståelsesform, men den sier ingenting om bevegelse.

To andre metaforer kan kobles sammen med denne TIDSORIENTERINGS-metaforen. Disse to har bevegelse, og kalles 1: TID I BEVEGELSE -metaforen og 2: OBSERVATØREN I BEVEGELSE eller TIDENS LANDSKAP. TID I BEVEGELSE-metaforen er bygget på et spesifikt romlig skjema: Der er en stillestående observatør vendt i en fast retning. Der er en ubestemt lang rekke objekter som beveger seg forbi observatøren fra foran til bak. Bevegelsesobjektene oppfattes som om de har hver sin front i bevegelsesretningen. Dette romlige skjemaet utgjør basis som tid kan projiseres til. Tid oppfattes altså som objekter, og slik tenker vi at tiden kommer, kommer mot oss forfra, og tiden går, passerer forbi oss. En variant av denne forståelsesmåten er TID-SUBSTANS-metaforen. I stedet for en mengde objekter i bevegelse, tenker vi en flytende substans. Vi har uttrykk som tidsflyt og vil ofte kunne se tidens linjære flyt som en elv. Ikke minst bildekunstnere gjør det.<sup>246</sup> Så har vi skjema nummer to. Her er observatøren i bevegelse, og landskapet er tid. Hvert sted på observatørens vei er en tid. Observatørens sted er nået. Lakoff og Johnson kaller denne oppfatningen BEVEGELSES-OBSERVATØR eller TIDENS LANDSKAP.

Denne tegningen er et eksempel på OBSERVATØREN I BEVEGELSE. Steinberg har gjort flere versjoner av katten som beveger seg fremover mot sommeren. I noen er observatøren på broen, altså på et tidligere tidspunkt av våren. Den metaforiske projiseringen av et romlig skjema på tid på inkorporerer også overføringer av logiske slutninger fra det ene område til det andre. Romlig lengde som er passert, korrelerer vi med tidlig mengde som er passert.

<sup>245</sup> Et chilensk språk oppfatter fortiden som foran observatøren, med grunnlag i erfaringen at det er mulig å se resultatene av hva du nettopp har gjort, foran deg. Lakoff & Johnson (1999: 141).

<sup>246</sup> Lakoff påpeker her en variasjon mellom multiplisitet og masse. Mange objekter ser vi som en masse når vi kommer på avstand. Det gjelder for dette variasjonsparet med tid som bevegelse, og det gjelder generelt i den daglige erfaringsverden. Det er så gjennomgående, at vi har et *multiplicity-to-mass image-schema transformation* Lakoff (1987: 428-429, 440-444) og Lakoff & Johnson (1999: 145). Jeg ser dette transformasjonsskjemaet som en av mange visual-erfaringer som strukturerer vår tenkning. Som tegner gjenkjenner jeg inn- og utzoomings-mekanismen, nær/fjern posisjon til objekt/sak. Det er hva Gombrich kaller etcetera-prinsippet når masse blir tegnet med antydninger av bare noen detaljer, og ikke helt utfyllt med like detaljer.





68. Steinberg, *March – April V.*

Vi ser to deler av et landskap avdelt ved en elv. Elven har ingen annen tidsfunksjon her enn som grense mellom to steder. Tegneren har måttet bruke ord for å tematisere tid. Men med navnene på månedene er dette bildet en realisering av OBSERVATØREN I BEVEGELSE-metaforen. Vi gjenkjenner også vår egen forståelse av tidsrom som romlige regioner. En måned kan oppfattes som et mer eller mindre avgrenset område, eller som en tidslengde. Tiden er en vei, metaforisk sett. Tiden er usynlig, men er en uatskillelig dimensjon ved hendelser. Tiden kan ikke tegnes, den må bare være tilstede sammen med synlige fenomener. Tid er forandring, tegneren må finne objekter som

gir forandring. En bro markerer en overgang mellom to steder og også her mellom to tidsrom.

#### *Kronotoper*

Broer, veier, baner, tunneller og trapper er en type objekter i den bildekategorien jeg betegner **kronotoper**. Begrepet kronotop (kronos: tid og topos: sted) kommer fra Mikhail Bakhtin.<sup>247</sup> Begrepet kronotop holder sammen både tid og sted, derfor fungerer det så godt. Vei er en type kronotop, by en annen. Forskjellige begreper for tid korresponderer til disse to ulike stedene. En by er et sted hvor tiden løper med febrilsk hastighet, med forskjellige handlingslinjer som utvikles simultant. På landeveien (i den russiske landsby og landevei for nærmere hundre år siden) er der den jevne fremdriften til en mann som går sakte, og senere en hestevogn på farten. Punkter på eller langs en vei, punkter på en linje, tilhører et romlig bildeeskjema som vi kan projisere på tid.

For tegnere er der flere kronotoper. De som er av størst interesse er kronotoper med en retning. De settes som regel i sammenheng med bevegelsesobjekter, selvbevegende levende vesener og kan også kombineres med dynamiske objekter. Grødums Powell-fly og Steinbergs katt er begge punkter på en tidslinje. De kan gi svar på spørsmål om rekkefølge i en hendelse. På en slik tidslinje er observatørens posisjon nået. En vei kan ha

<sup>247</sup> Termen "kronotop" samsvarer også med Juri Lotmans begrep *fiksjonelt rom*. Bakhtin bruker begrepet i essayet "Formy vremeny i chronotopa v romane" (1975). Begrepet gir forståelse for konseptualiseringen av romlige og temporale relasjoner. Min innsikt i dette kommer fra Audun Mørchs (1997) dr. avhandling *The Novelistic Approach to the Utopian Question. Platonov's Cevengur in the Light of Dostoevskij's Anti-Utopian Legacy*.

flere punkter, der kan være et mørkt hull i veien bak den som går, grensesteiner langs kanten, et veikryss foran, et lysende slott i det fjerne. Dette er tidspunkter for mulige hendelser. Og der er lengder mellom tidspunktene som kan måles. De sier noe om varighet.

*Romlig geometrisk struktur i tidsstruktur*

Jeg har valgt å bruke betegnelsen kronotop. Det ville være minst like hensiktsmessig å bruke bane-metaforen.<sup>248</sup> Jeg vil minne om hvordan Talmy (se seksjon nr. 3.4.3 Kognitive mønstre) viser at mye av den samme geometriske strukturen i romlig forståelse også gir seg til kjenne i språket for tidsdimensjonen. Han gir eksempler på mental overføring av romlige relasjoner på tid. Vi opererer med punkter og lengder på linjer. Talmy gjør systematiske analyser av hvordan språk strukturerer rom og tid. Kompleksitet i forholdet mellom ”stasjonaritet” og ”bevegelse” gjør han til gjenstand for undersøkelse.<sup>249</sup> Han kan gi 10 eksempler, hvorav her refereres fire:

Et punkt beveger seg til et punkt, på et tids-punkt.

(Ballen rullet inn på teppet/inn i boksen ved nøyaktig (kl.) 3:05.)

Et punkt beveger seg via et punkt, på et tids-punkt.

(Ballen rullet tvers over sprekken/forbi lampen ved nøyaktig 3:05.)

Et punkt beveger seg langs en avgrenset utstrekning, i en avgrenset utstrekning av tid.

(Ballen rullet tvers over teppet/gjennom røret på 10 sekunder.)

Et punkt beveger seg henad en utstrekning avgrenset ved et endepunkt, på et tidspunkt/i en avgrenset tids-utstrekning.

(Bilen ankom huset ved (kl.) 3:00/på 3 timer.

Slike tidslinjer og hvordan de kan brukes av tegnere, må kunne utforskes bedre. Med hendelser skjematisk til punkter på en linje, vil det også kunne la seg gjøre å undersøke systematisk i hvilke muligheter som er åpne til å fange tid i bilder. Med diagrammer lar mye seg realisere. Diagrammer er radikalt abstraherte bilder. Et diagram har redusert et innhold til noen få egenskaper, hvor en linje med punkter og retning kan vise tids-egenskaper. Bygger vi tidslinjen som en vei og eksperimenterer med objekter for tid/stedpunkter, må det være mulig å finne en systematikk, finne grenser for hva som er mulig å si med tegning om tid. Slike undersøkelser mener jeg er

<sup>248</sup> Valget av kronotop kommer av en slags lojalitet, hengivenhet, til den russiske teorien. Jeg kjente kronotop-begrepet før jeg kjente bane-skjemaet. Greimas og Courtés (1988) har de beslektede krononym og toponym som betegnelser for tidsuttrykk (dag, år) og romlige egennavn (Norge). Det ligger nok en forskjell mellom kronotop og bane-metafor som vil gjøre sistnevnte mer hensiktsmessig. Kronotop holder både det romlige og det tidslige aspektet aktivert. Mens bane-metaforen for tid skaper en blanding og setter fokus på tidsaspektet, som Rolf Theil påpeker i samtale. Jeg bør nok kill my darling, kronotopen her, men velger likevel på disse premissene å la den være med fortsatt.

<sup>249</sup> Talmy (1983: 254-5).

berettiget, men de er for tidkrevende for denne avhandlingen. Hvordan vil vi for eksempel tegne at årene går? Vil en fokusere på en vannrett linjær rekkefølge med punkter som markerer begivenheter eller årstider? Vil en se årene som sykliske løkker på en linje, eller vil en se hvert år som en omdreining i en spiral som forsvinner innover i bildet? Slike muligheter er åpne for tegnere, og for forskere i tegning.

Det er fortsatt rekkefølge jeg er opptatt av, men søker videre forklaring på sammenhengen mellom rom og tid, ettersom rom er tegningens mulighetsfelt til å få grep om tid. Langacker som i likhet med Talmy, ser at synet bestemmer mye i tanke, sier at ”Talens tid er et temporalt utsiktspunkt.”<sup>250</sup> Langacker viser med visuelle skjemaer hvordan vi konseptualiserer tid i språk, med tempus og aspekt. Vi kan se og analysere en hendelse på en av to måter, sekvensielt (som punkter på en linje) eller summarisk, presset sammen til å forme en enkelt gestalt. En lettforståelig, vanlig måte å visualisere tempus i språk, er på en tidslinje, med fortiden vist med pil bakover til venstre for presenspunktet, og fremtid fra presens med pil til høyre. Langacker gjør oss oppmerksom på at når vi taler, kan vi skifte mental tidsposisjon mange ganger i en eneste setning. ”Hun skal (futurum) be ham bla tilbake (til fortid), igjen, (repetitiv) og hente noe (frem igjen mot nå).” Der ligger mye underforstått informasjon som ville kreve flere piler frem og tilbake her. Jeg kan ikke gå inn i denne materien nå. Men vil påpeke den selvfølgheten vi avleser diagrammer og skjematiske tidslinjer med, ved slike kognitive skjemaer som er etablert i erfaring med kroppslig orientering til eller fra noe. Kroppen i rommet er grunnlag til å forstå store mengder av de abstrakte begrepene vi forholder oss til kontinuerlig. Horisontale tidslinjer er rette, sett i prototypisk vinkel, og de følger samme retning som vi leser tekst med.

#### *Prototypisk tidslinjeperspektiv har retning*

At der er en fornemmelse om at tiden beveger seg fra venstre til høyre i et bilde, sett i et prototypisk tidslinjeperspektiv, vil en kunne ha belegg for å si. Dette antas å henge sammen med at vi leser fra venstre til høyre i vår kultur. At lesing oppretter nevrale strukturer som lett aktiviserer denne fornemmelsen for prosessuell retning, er vel sansynlig. Så har en den gamle heraldiske regelen om at figurer i våpenskjold skal være profilert med front til venstre. Her ligger vel også en fornemmelse til grunn, samme fornemmelse som benyttes i reklame, når bilers kraft skal markeres. En jeep vil som oftest være fotografert på skrå oppover til venstre. Vi har en fornemmelse av at tidens elv

<sup>250</sup> Langacker (2000: 207), men i note til dette utsagnet sier han at talerens sted også kan sees som et referansepunkt, akkurat som referansetiden kan bli sett som et temporalt utsiktspunkt. Forskjellen mellom disse tett relaterte oppfatningene er et spørsmål om vi enten konstruerer det aktuelle stedet til å være *inntatt* av en betrakter, eller til å være *fremkalt* av en betrakter for å lokalisere et mål (2000: 389).

renner fra venstre til høyre i et bilde. Akkurat som at vinden som blåser flagget, kommer fra venstre. Det er sjeldent å se at flagget står ut til venstre for flaggstangen, på et bilde eller i en mental forestilling. Slik sett er der en form for tidens retning i bilder. Men på den annen side kan ethvert perspektiv sees fra hvilken som helst synsvinkel, ikke minst i virkeligheten utenfor bilde.

*Abstrakt bevegelse versus objektiv bevegelse i bilder*

I estetisk praksis forholder vi oss til og vurderer retninger og linjer i bilder. Vi snakker om bevegelse i bilder, og mener da f. eks. en linjes rettethet. Vi må her holde det plastiske innholdet fra det piktorale. Langacker (1990:155-60) påpeker hvordan vi språklig gir uttrykk for slike bevegelsesfornemmelser. "Bakken reiser seg rolig fra elvebredden." "Bakken faller rolig ned til elvebredden." Bakken beveger seg ikke konkret, det er en abstrakt bevegelse. De to språklige utsagnene skiller seg fra hverandre fordi observatøren, taleren bruker to forskjellige perspektiv. I det første settes oppmerksomheten på elvebredden som utgangspunkt, i det siste er elvebredden endepunkt. En ballong kan stige til værs, der foreligger en objektiv bevegelse. En bakke kan ikke stige til værs med en slik objektiv bevegelse. Observatøren er den som beveger noe, følger en kontur eller usynlig linje med blikket, som å følge en rullende ball med følgeblikk. Det blir en subjektiv oppfatning av abstrakt bevegelse.<sup>251</sup> En vei eller en usynlig linje beveger seg heller ikke objektivt. Men abstrakte subjektive fornelmelser av bevegelse i bilder, vil i mange tilfelle være direkte medvirkende til svar på spørsmål om tid. Steinbergs katt, ill. 68, følger med tidens strøm til høyre. Den går bedagelig, hengitt til en vandring sammen med fremtiden. I dette bildet kan vi altså se fremtiden både som romlig foranliggende område og som flytende strøm bakfra.

Talmy (2000, Volume 1: 100 – 4) bruker et annet begrepspar for å forklare abstrakt versus konkret bevegelse. Det er *faktiv* og *fiktiv*. Ordene betegner diskrepansen mellom to kognitive representasjoner av samme enhet. Den ene representasjonen er mer veridikal ("sann") enn den andre. Faktiv bevegelse kan sees (vi ser et dyr løper), fiktiv bevegelse fornemmer vi (vi fornemmer at en vei løper fra huset til porten). Disse to kognitive representasjonene finns i språk. "Veien løper fra huset til porten." I denne ytringen realiseres et generelt fiktivt mønster. Eksemplet involverer to diskrepante representasjoner av det samme objektet, veien. Av disse to representasjonene, så består den fiktive representasjonen (den som erfares som minst veridikal) av ordenes

<sup>251</sup> Her blander jeg inn Talmys (1983: 236-7) drøfting av linje og punkt og fornemmelse av bevegelse. Han ser muligheten for at referanse til et punkt eller en linje i bevegelse kan være mer grunnleggende enn referanse til en stasjonær linje. Fordi vi er disponert til å se bevegelse, og følger ting som flytter seg, med følgeblikk.

bokstavelige referanse, som direkte beskriver veien som i bevegelse. Den faktive representasjonen, den som erfares som mer veridikal, består av vår tro på at veien er stasjonær, stillestående. Disse to representasjonene lever side ved side uten noen konflikt i et individs oppfatning av den fiktive bevegelse i veien.



69. Graff, *Dørum's svenneprøve*, 2.2.02.

#### *Tegners underliggende fornemmelser*

Tegnere forholder seg ofte til underliggende fornemmelser, og bygger bildene på dem. Vi kan sammenligne valg av retning i to bilder som begge har en observatør i bevegelse, og begge er i en overgangsfase til fremtiden. I denne tegningen av den norske høyesterettsjustitiarius Smith som slutter i stillingen 70 år gammel, ser vi mannen gå ut av døren/jobben og bildet til venstre. Han er kledd i sportsklær, går energisk i møte med fremtiden som venter utenfor døren. Forskjellen på disponeringen av retning i dette bildet og i Steinbergs bilde av katten ill. 68, er knyttet til kraftdynamikk, hvilke krefter agenten setter inn i handlingen. Den ene agenten, Steinbergs katt, flyter med tiden. Den

andre aktiverer kraft, en anelse som å svømme, der må du presse vannet bakover. Det er ikke selvsagt at betraktere slipper til en slik fornemmelse. Fornemmelsen av slik kraftdynamikk tilhører bildets eventuelle medstrøms leseretning.

Disse fornemmelsene er ikke enkle å få sikkert grep om. I følge Lakoff og Johnson er de to hovedmetaforene for tid, TID I BEVEGELSE og OBSERVATØREN I BEVEGELSE, inkompatible. Jeg har i det ovenstående brakt inn fornemmelsen av en bevegelsesretning innen bilde. Mannen som går ut til fremtiden mot venstre er observatør i bevegelse. I følge Lakoff og Johnson burde der ikke kunne fornemmes bevegelse i tiden som landskap. Men stemmer det? En mulighet er at vi også kan oppfatte tiden som relasjon mellom observatør og omgivelser. Så vel som vi har erfaringer med å bevege oss i retning mot andre som samtidig er i bevegelse mot oss, er det vel også mulig å ha begge bevegelsene i forståelsen av tid? En annen løsning på problemet vil ligge i bildeavlesningens særpreg: den åpne multipotensielle lese- og oppmerksomhetsfestende rekkefølge. I språk kan vi si "Vi nærmer

oss jul, julaften kommer om en uke.” Mellom de to setningene foregår et perspektivskift, fra OBSERVATØR I BEVEGELSE til TID I BEVEGELSE. Språket binder oppmerksomheten først på den ene kognitive rutinen, deretter på den andre. Med bildets organisasjonsprinsipp, hvor alt er til stede samtidig, vil slike skift kunne foregå uten at vi merker det. Tanken vandrer så raskt i bilder, uten å forsinkes av språkets styrende rekkefølge. Slik vil det kunne være som Lakoff og Johnson sier, inkompatibilitet mellom dualiteten i de to metaforene.

#### *Kroppslige handlinger*

På spørsmålet om rekkefølge av hendelser, ”når?”-spørsmålet med før, først, etter-svarene, er det aktuelt å se på kroppshandlinger. Det kan virke så selvsagt at stadier i kroppslige bevegelser har betydning i bilder, at det blir banalt å undersøke. Men lingvister undersøker hvordan aspekt for tid, vedvarende eller avsluttede handlinger, er strukturert i språk, så hvorfor skulle det være mindre viktig i bilder? Det er enkelthandlinger vi har å hanske med i bilder, og kroppshandlinger som er kjerner i metaforer, derfor er det viktig å undersøke hvordan tid kan vises i faser i kroppslige bevegelser og handlinger. I bildets evige nå er Powell (ill. 66) fortsatt i luften. For å vise at flyturen er avsluttet, må der et annet bilde til, hvor han er kommet ut av flyet. Da vil vi kunne se flyet bak ham, og at han går bort fra det. Det vil kunne parafraseres språklig med ”Powell har fløyet.”, finitt fortid. Men vi har liten mulighet til å vise en imperfektiv fortid på samme måte. Implisitt ligger også betrakterens temporale perspektiv til å se fortidsflyingen som det uavgrensede: ”Powell fløy tilbake til USA.” For å markere USA som endepunkt, kan tegneren legge ut en stars-and-stripe-løper mellom flyet og mannen, og en indeks fra Israel/Palestina, for eksempel Davidsstjerner og biter av Palestinaskjerf-mønster som daler til jorden bak flyet. Hva bilde mangler til å skille mellom perfektum og imperfektum, er språkets fastholdelse av ett oppmerksomhetsfokus. Ett bilde gir betrakteren den mentale re- og protensjonelle elastiske valgfriheten. Man kan se både bak- og fremover i bildets presens. Det bildetegnet som markerer en avsluttet flyreise, er det selvbevegende levende vesenet (Powell) med handlingsbeskrivelsen ”går”. Det er et posisjonstegn bort fra flyet. Det beste bilde kan gjøre, er å vise til den avsluttede fasen ved en orientert, ny kroppshandling (å gå). Bildet må forlate seg på den tidligere handlingen, å fly, gjennom indekser: fly bak person. Bildet er underlagt prinsippet for kroppslig orientering.

Tegningen av justitiariusen som går (ill. 69) er posisjonert i en overgang fra en fase til en annen. Det er gjort ved døren han er på vei gjennom. Dører,

broer,<sup>252</sup> portaler vil jeg benevne **punkt-kronotoper**. Det er en type kronotoper som viser en skarp overgang mellom to rom, og derved to tidsrom. De representerer tidspunktet for overgangen. Mannen er i en innledende fase til å gå gjennom døren ut i fritid. Hånden setter sekkestroppen på plass. Han er godt i gang med å gå. Tidspektet er et imperfekt presens. Avslutningsfasen i arbeidslivet er markert ved dommerkappen. Indeksikalt viser kappen som har blitt hengt på overdommerstolen, en avsluttet fase. Kappen er ekvivalent til en verbal finitt fortid. Kroppshandlingen alene kan ikke vise fasen i den tematiserte handlingen: å forlate, gå av. Det er relasjonene mellom bildetegnene som danner betydningen. Man kan snakke om et overordnet relasjonsprinsipp som i det hele tatt gjør det mulig å danne systemer for språk og bildeSPRÅK.

#### *Faser i kroppshandlinger*

Enkle kroppshandlinger som å gå, ligge, spise, skyte, finnes i fleng i bilder. Problemet er å avgrense en handlingsfase når vi skal oversette den visuelt gitte handlingen til ord. Vår fantasi går aktivt inn i bildeavlesningen og bygger ut handlinger og hendelser. Bildets nå strekkes ofte ut i et uavgrenset kontinuum med før og etter implisert. Språklig definerer vi handlingsfaser uanfektet,<sup>253</sup> men kroppshandlinger kan være verre å avgrense fra et kontinuum av faser. Det er et spørsmål om hva som er tema, og hvor tett tema og handlingsprosess skal avgrenses i avlesningen.

Narayanan<sup>254</sup> har et skjema for fasene i kroppsbevegelse for alle handlinger. Fasene er: Å gjøre seg klar, innledning og begynnelsesprosess, hovedprosess med mulige avbrudd og gjentagelse, avslutning og endelig tilstand. I ill. 56 legger Jeltsin patron i geværet. Han gjør seg klar til å skyte. Gutten som sikter på ballongen (ill. 67) er i en neste fase. Men er han i begynnelsesprosessen? Vi vil vel bestemme hovedprosessen til å være fra og med avtrekk til og med kulens bane og endepunkt. Gutten er i altså i innledningen. Skuddet tar kort tid, kulens bane er igjen usynlig. Så spør det hva som er tema, hvorvidt faser før eller etter avtrekket skulle vises. Og hvilken sammenheng skuddet er i. Jeltsin har også skutt et skudd før, siden hunden kommer med fugl. Derved er han også i en avsluttende fase etter forrige skudd, som må sies å være det direkte konkrete tema i bildet (han har skutt seg selv), hvis vi ser bort fra den metaforiske betydningen. I bildet av

<sup>252</sup> Broer kan også strekkes ut i lengde, og da fungere mer ved lengde enn ved punkt. Det avhenger av hva vi har oppmerksomheten på, lengde og tidsvarighet, eller punkt som tidspunkt og/eller som overgang mellom tidsrom.

<sup>253</sup> Langacker påpeker elastisiteten i språket.

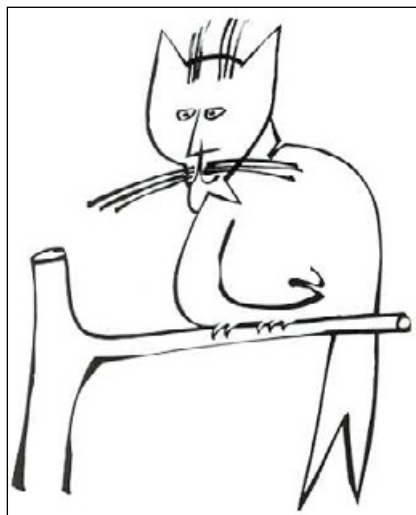
<sup>254</sup> Lakoff og Johnson (1999: 581).

ballongskyteren er den kommende hovedprosessen derimot tema: Tidspunktet når to smell skal utløses.<sup>255</sup>

Problemet med hvordan vi skal avgrense en handlingsfase i en kroppshandling i bilder, krever at vi holder bildets metaforisk sammenfattende innhold atskilt fra den enkelte synlige fysiske handlingen. Jeltsin som har skutt og skal skyte igjen, er den konkrete kroppshandlingen som i dette tilfelle er til bedømmelse. Indisiene på at han har skutt er to: fuglen og kruttøykstripen. Dette handlingsaspektet kunne vi ringe inn med en omsluttende linje, markere med en avgrensing av to tegn som danner handlingsfasens aktive sone. Likeså kunne vi sette en ring rundt geværet og hendene som lader, men utelukke kruttstripen. Så vil tidsaspektene for de profilerte kroppshandlingene være tydelige, og vi har en kontroll over momentet tidsaspekt, et av mange momenter i bildets tetthet av betydninger.

Noen kroppsprosesser er greie å både tegne og analysere. Å være klar til å spise kan være å sitte foran urørt mat med kniv og gaffel klar. Uavsluttet spising vil være med mat på gaffel og tallerken, avsluttet er da med bestikket lagt ned og litt ben- eller skall-rester. Avsluttet spising kan også gjøres som Peter Lautrop<sup>256</sup> har satt fugl og katt i felles kontur.

Det er også lett å bedømme at noen har avsluttet en prosess med å mure Arafat fast (ill. 64). Vi ser ikke hvem som har gjort det. Dersom den daværende israelske statsminister Barak var på vei bort fra stedet<sup>257</sup> med en murerskje i hånden ville vi tro at han hadde foretatt den avsluttede handlingen. Men Barak står derimot med en sag, et redskap til å sage i stykker med. Det vil si at her ligger en mulighet til en innledende frigjøring. Men med en sag på steinmur, er dog muligheten liten. Vi kommer tilbake til hvordan mulige fremtidige handlinger, mislykkede og lykkede, kan vises i en årsakssammenheng.



70. Peter Lautrop, *Har spist*. I Lautrop (1976).

<sup>255</sup> Det har vært diskutert tidligere av kunsthistorikere hvilken fase som generelt bildemessig vekker størst dramatisk fornemmelse, og man har kommet frem til at fase før et protensjonelt høydepunkt gir mest effekt: det vil kunne være fingeren på avtrekkeren med et lite stykke igjen til utløserposisjon. Da er betrakterens fantasi innstilt til selv å danne klimaks i handlingen.

<sup>256</sup> Lautrop, Peter (1976) *Tegninger*.

<sup>257</sup> Prinsippet for kroppslig orientering viser seg igjen som mekanisme for tidsaspekt i handling.



Dette bildet rommer altså to kroppslige handlinger. En som er avsluttet, bare vist indeksikalt. Agenten som har murt er ikke med. Det vises heller ikke når det skjedde. Den andre handlingen er en mulig fremtidig handling, indeksikalt vist ved et instrument og en agent. Prinsippet for kroppslig orientering er ikke så påfallende her, men det er aktivert. Vi abduserer at agenten er vendt mot Arafat, i instrumentets orientering. Det er instrumentet som definerer denne fremtidige handlingen.

I ”Ingen reform er tvang” ill. 57, ser vi en handling som pågår. En mann bærer med det formål å avslutte bæringen. Her ser vi igjen hvordan en dør danner skille til en fremtidig fase. Det er ved punkt-kronotoper fremtid kan avgrenses fra en vedvarende presenshandling. Også i ”Når vi surrer og roter” (ill.58) finnes en punktkronotop. Vinduet avgrenser mannens tilværelse. På den andre siden er fremtiden. De mørke gardinene kan trekkes for. Solen går ned for ham. Men solen står samtidig opp for den unge. Solen er et ambivalent tegn, bevegelsesmessig. Vi kan ikke se bevegelsen opp eller ned. For å vise den ene eller andre retningen, må der gis flere tegn som setter kotekst. Her har tegneren villet holde tvetydigheten. Den unges ansikt ser for meg ut også som dødens ansikt over den synkende sol. I ”Profitt, nei takk!” ill. 26, har solens tvetydige tidsretning to funksjoner. Stigende er den identitetstegn, synkende er den en attributiv kvalitet: tung. Piktoral markeres tyngden i bryterens kraftinnsats for å holde den oppe, den henger i beltet hans.

Når jeg i det foregående har behandlet hvordan hendelser og handlinger i tegning kan anskues på rekkefølge, har det vært på et grunnleggende plan, rundt forhold som før, etter o.a. Informasjon om fortid og fremtid, begynnende eller avsluttede handlinger er så viktige for oss at vi gir slike opplysninger uavlatelig i språk, innvevd i grammatiske former. Jeg ville finne ut hvordan slik informasjon kan formidles i tegning. Rekkefølge innebærer også informasjon om tidspunkt.

#### *Tidspunkt*

Å vise tidspunkt kan gjøres med solposisjon. Tidspunkter kan være singulære historiske som et klokkeslett på en dato et bestemt år. Og tidspunkter kan være generelle, som en tid på døgnet, årstid og historisk epoke. Tidspunkter kan også være skiller, overganger mellom forskjellige tilstander eller hendelser.

Singulære historiske tidspunkter kan direkte komme frem i bilder i klokker og kalendere. Det regnes vel som nødgrep. Historisk kjente begivenheter kan vises, og de vil ha tidspunktet i seg. Likeså kan en tegner henvende seg til en

spesiell person eller gruppe med en begivenhet de vil gjenkjenne og tidfeste, eller et symbol som forbindes med det spesielle tidspunktet.

Generelle tidspunkter som døgnetts tider<sup>258</sup> kan vises ved tidfestede ritualer og gjøremål, som legge- eller våkne-tid, ved klær og rekvisitter og handlingsfaser. Og først og fremst ved lys og mørke, måne og solposisjon, lange eller korte skygger. Årstid ved naturens tegn, snø eller knopper og ved tilhørende objekter: snø- eller badeball. Historisk tidspunkt kan kanskje best alluderes med kjente avbildede symbolske referanser. Gamle dage eller epoker med den tidens stil. Merkedager som jul og påske er godt forsynt med symboler til disposisjon for tegnere, og enkelte dager kan bli stående med en tydelig dato.



71. Graff, *Kapitalistisk kollaps*. 27.1.02.

11. september er nå en slik dag som kan brukes som en tidsreferanse. I denne tegningen er muligheten tatt vare på til å vise noe som var, men ikke lenger finnes. De to tårnene er borte, men formen står der som et renvoi, en henvisning til tilintetjørelsen. Situasjonen er Enron-korrupsjonen. Nå representerer tårnene kapitalistisk katastrofe. Onkel Skrue kommer i sin bane mot endepunktet. Flyvende objekter har ofte en rett regelmessig bane. Et fly går i en rett linje mot et mål. Selv om flyets bane er usynlig, er også dette en kronotop, med lengderetning som veien, en lengde-kronotop.

Tårnene/rutepapirskjemaene som står metonymisk for forretninger fungerer som en punkt-kronotop

Tidspunkt som skille mellom to tilstander eller hendelser får vi frem ved punkt-kronotoper. Vi har sett eksempler på døren som skille mellom to tilværelser for justitariusen ill. 69. Tidspunktet for avgangen er i døren. Likeså er tidspunktet for overgangen "March – April" ill. 68, broen. Når det gjelder broen, vil det filosofiske problemet om avgrensningen av et punkt kunne melde seg.

<sup>258</sup> Den semiotiske betegnelsen for ord som betegner varigheter, som "dag" og "natt", foreslås til krononym (av G. Combet). Greimas og Courtés (1988: 133).

### 3.7.5 Varighet

Varighet er den andre av de tre sidene ved tidsdimensjonen. Med den viten om konseptualisering av tid som er innvunnet i det foregående, ser jeg varighet som utstrekning mellom tidspunkter og som utvidete punkter. Det er lengder på kronotoper (eller baner) med en retning, og mer eller mindre avgrensede områder i rom. Med slike klare begreper hvor den usynlige tidsdimensjon er konvertert til den synlige romdimensjon, ligger veien åpen til å se hvordan varighet kan formuleres med metaforbasert tegning.

Varighet kan være objektiv eller subjektiv.<sup>259</sup> Objektiv varighet er målbar i sekunder og år, subjektiv er hvor lang tiden oppleves av enkeltindivider. Tiden kan ikke oppfattes uten å være knyttet til noe, den opptrer ikke i noen isolert eller absolutt form. Den er alltid oppfattet som en manifestasjon av hendelser, handlinger eller som en forandring av objekter i rom.

Når jeg i det ovenstående om rekkefølge har behandlet tid, har det vært som implisert fenomen. Når tid tematiseres i et bilde, må det markeres med, eller settes som hovedmotiv, et eller annet symbol for tid. Det kan være ved måleinstrumenter som klokke, timeglass, metronom, og ved symboler som den gamle ouroboros: ormen som spiser seg selv i halen. Det er uendelighetssymbolet, som også sirkelen er det. Sirkelen, slangen og hjulet er tegn som inneholder både rekkefølge, varighet og repetisjon, frekvens. Det kommer an på hvilket aspekt vi retter oppmerksomheten mot. Jeg vil også inkludere kronotoper som slike symboler.



72. Skriveveikronotop.

Veien som slynger seg fra et utgangspunkt i luftperspektivisk sfumato, i økende størrelse mot oss gir et symbol for varighet, lang tid av u avsluttet handling. Det er for det meste subjektiv tid som avbildes, og hvordan den oppleves. I tillegg til varigheten sier veiens beskaffenhet og form noe om kvalitet i den opplevde tiden, og veien kan ikke vises som vei uten at den også sier noe om omgivelsene. I tegningen<sup>260</sup> ill. 72, hvor veien er skriveprosess, er den tegn for en slyngt, uavbrutt aktivitet.

<sup>259</sup> Der kan brukes andre benevelser. Teknisk, formal og informal tid er en annen oppdeling som brukes av Edward Hall, ifølge Nöth (1990: 416).

<sup>260</sup> Denne tegningen har jeg dessverre, uvitenskapelig klippet ut av Weekendavisen, uten dato og navn på kunstneren. Jeg satser troverdighet og bruker den likevel, med en takk til kunstneren.

I tidsrommet for skrivingen har det ikke funnet sted andre hendelser, landskapet rundt er uten et spor av liv. I ”March – April” ill. 68, er der heller ikke mye liv rundt, men ikke minst kattens blikkretning, mine og kroppstilling beliver bildet.

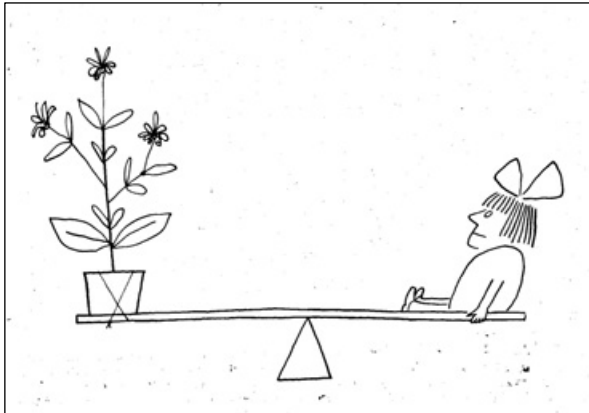
En annen av Steinbergs versjoner viser katten på sykkel på broen. Å sykle er fortere enn å gå. Den farendes utstyr: svimlsstøvler eller dykkersko indikerer fart og dermed varighet. Støvler og sko er slik bevegelsesobjekter. Bevegelsesobjekter er tegn for varighet ved den type fart de har i seg, og også ved den type soliditet eller styrke de har. Skudd har kort varighet, kulens bane er hurtig. Bevegelsesobjekter som raske og sakte kjøretøy, så vel som selvbevegende vesener, finnes ofte sammen med kronotoper. Skilpadder og snegler, båter og sykler med eller uten punktering formidler noe om varighet.

Realisering av tid i bilder, gjengivelse av tidsforløp, skjer ved metonymi, enten spørsmålet er rekkefølge, varighet eller frekvens. Andre typer metonymer enn de ovenfor nevnte, er objekter som forandres i tidens løp. Naturen påvirker kvaliteter i materialer. En kule har ikke bare en varighet i skuddet, men også ontologisk, dvs. den har en viss ”levetid”. Og i denne tiden er den utsatt for transformasjoner. Hvis den er av jern, rustet den og forvitres. Naturens metamorfoser er varighetsmetonymer. Larve- puppe- sommerfugl, lys som brenner ned og alle barokkens vanitas-elementer som dødningseskaller og planter som visner er tidssymboler som går igjen i bilder.



73. Steinberg, *Mann venter.*

Steinberg har tegnet en varighet så lang som minst blomstens vekst over bordet. Et grep han har gjort er å la mannen vokse sammen med bordet. Den tiden som har gått er tematisert, men det er også en videre protensjonell varighet på grunn av enheten som låser mannen i denne situasjonen. Varigheten er realisert gjennom samspillet mellom to metamorfoser: blomstens vekst og bordets innkapsling. Med sammenligning mellom disse to dynamiske objektene er en liten fortelling om tid fremkommet i poetisk form, i en liten romlig historie.



74. Steinberg, *Jente på vippe*.

Hvor lenge vil det  
vare før en av dem  
blir tyngst?  
Det kommer an på  
hvor mye fantasi en  
vil legge i  
avlesingen av  
denne lille  
fortellingen. Så  
bestemt og  
nysgjerrig en jente  
kan muligens kjøre  
løpet helt ut, enten  
til hun eller planten  
må gi seg av

mangel på næring. Eller de kan ha støttespillere som gir dem mat.<sup>261</sup> Situasjonen tematiserer protensjonell varighet. Tyngdeforandring vil utløse en kommende fase. Vippen er det dynamiske objektet som formidler mulig forandring. Andre tidsbetegner som viser prosesser er knyttet til vekst, oppbygging, destruksjon, eksplosjon og den slags. Et etablert tegn for retensjonell varighet er spindelvev.

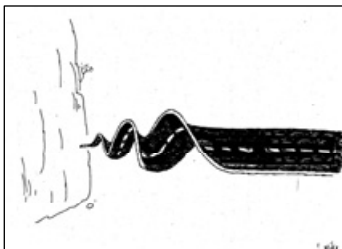
*Varighet og romlig lengde i rettede kronotoper.*

Jeg vil gå tilbake til kronotoper med en retning, og vise hvordan de kan vendes i alle bilderetninger, og også at varighet står i forhold til avlest lengde. Gombrich (1982: 55) sammenligner fire bilder og ikonografien for jomfru Marias fremførelse. Alle bildene har samme tema og grunnmotiv: Maria ledes opp en trapp til ypperstepresten som står på toppen med en velkomstgestus. Strekningen i trappen økes mellom de fire bildene, så Gombrich hevder en klar sammenheng mellom romlig og tidslig lengde.<sup>262</sup> Men andre faktorer involvert i varighet spiller også inn, ifølge Gombrich, både komposisjonelle og slike pikturale momenter som engasjerer betrakters empati og derved øker vedholdende interesse og varighet i avlesning.

<sup>261</sup> Bilder som dette har en vaghet. De tar opp uklare subtile ting, og forblir selv uklare. Det er vanskelig å komme med endelige svar på de spørsmål dette bildet vekker. Det stimulerer tanker rundt omkring et tema, uten å stå for klare svar. Bilder som dette har et særlig potensial til å aktivisere betrakters individuelle fantasi. Mitt ærend er heldigvis ikke å forklare hva betydningen/e måtte kunne være, bare å vise det grep tegneren gjør med vippen som et dynamisk objekt til å formidle forandring med.

<sup>262</sup> Men andre faktorer spiller også inn, sier han (Gombrich, samme sted). Gestikk og ikke minst blick som utveksles på kryss og tvers mellom deltagerne i bildet, øker fornemmelsen av tid, fordi det øker avlesningstid. Her er mange faktorer involvert i varighet, både komposisjonelle og slike pikturale som øker betrakters empati og derved øker vedholdende interesse og varighet i avlesningen.

Nå skal jeg vise to illustrasjoner der tegnere øker tidslengde ytterligere i rettede kronotoper. Med spiralform kan et spesifikt tema som veiforbedring på Sør-vestlandet visualiseres. Tegneren er Mike Tombs.<sup>263</sup> Et bor har spiralform, veien gjøres til et instrument som kan bore seg inn i fjellet og bli



75. Mike Tombs, *E18*.  
Fædrelandsvennen 15.11.96.

til tunnell. Tunneller minsker veilengde og eliminerer kronglete humpeveier. Spiralens omdreiningslengde er på sin side av stor varighet, og samtidig er ruten gjennom fjellet i fremtiden kort. Her er et typisk eksempel på kraftkrevende retning mot venstre. Fjellet og fremtiden konfronteres av boret.



76. Marquard Otzen, *Søren Kierkegaard*. I Guratzsch (1991).

Per Marquard Otzen<sup>264</sup> tegner filosofens stigende rundgang som vi ikke ser noen ende eller forminskning på. Enhver lengdekronotop kan innsettes i alle retninger innen bilderammen. Det er innholdets møte med formen som avgjør hvilken synsvinkel som skal anlegges, og hvilke betydninger som derved oppstår. Jeg har tidligere spekulert på en slags lagvis pannekakefortid nedover. Den kan være som en slags skrå muldvarpsjakt sett fra siden. Denne diagonalen kan fortsette opp over jordskorpen i trappetrinn eller som fjell. Alt kan snues og forandres i vinkel til hvilke som helst referanseplan. Som vi ser i bildet av den slyngede skriveveien (ill. 72), er nåtiden nærmest, og

fortid, så vel som fremtid, øker med avstand. For å vise metaforiske utsagn om tid, har tegnere grep som vi skal komme tilbake til i senere kapitler: Tidshjul kan inklineres, klokker kan Dali-bøyes og tidsbetegnere kan deformeres, plukkes fra hverandre i biter.

<sup>263</sup> Mike Tombs (1940 - ) er tegner i *Fædrelandsvennen*.

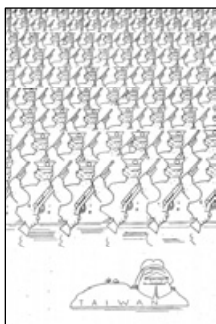
<sup>264</sup> Per Marquard Otzen (1944 - ) tegner i den danske *Information*.

### 3.7.6 Frekvens

Frekvens er den tredje side ved undersøkelsen av tidsdimensjonen i bilder. Utsagn om frekvens vil besvare spørsmål om ”hvor ofte?” i vendinger som x ganger i timen, i måneden, for hvert skritt. I et bilde, gjentar jeg atter, kan vi ikke vise direkte gjentakelse av en handling. Vi kan som Giacomo Balla<sup>265</sup> vise flere simultane posisjoner.



77. Giacomo Balla, *Gravhund* 1912.



78. Graff, *Taiwans pokerspill*. 5.8.99.

Og tegneren kan vise samtidige handlinger som gjentas i tilnærmet like bildeelementer. Som folk i uniform på geledd og eller i rekker. Figurene kan stilles sammen i mer eller mindre regelmessige mønstre på flaten eller innover i forskjellige plan. Et antall forskjellige figurer kan gjentas sekvensielt og endres i størrelse, utsnitt, kan speilvendes osv. Dette er direkte repetisjon av representerte simultane handlinger. Samtidig vil slike figurasjoner også ha i seg en indeksikal tidlig kontiguitet. Vi fornemmer den nesten stakkato bevegelsen i geværene.

Metonymi er den mekanismen som må bære fremstilling av frekvens for en enkelthendelse i suksesjon. Tegnere må finne iterative bevegelsesobjekter. Det vil si gyngestoler, husker, metronomer, karuseller, analoge platespillere og klokker osv. Objekter som vi forbinder med repetisjon. Instrumenter kan ha iterative egenskaper: sakser åpner seg og biter til, synåler og tannbørster går opp og ned. Og også levende veseners forutsigbare repetitive bevegelser og ritualer har iterativt potensial. Vi kan tolke at daværende statsminister Shamir smeller av en mine for hvert skritt.



79. Graff, *Kampen om lidelsen*. 14.4.02.



80. Steinberg, *Gyngestol*.

<sup>265</sup> Giacomo Balla, (1871 – 1958) italiensk futurist.

### 3.7.7 Sammenfatning tid

I tidligere kapitler er det gjort rede for tegning som et romlig organisert system. Dette kapitlet om tid forklarer hvordan det er mulig å konvertere den usynlige tidsdimensjonen til den synlige romdimensjonen. Tid er forbundet med forandring og bevegelse. Tegning som må kompensere for bevegelse med bildeelementer som forbindes med bevegelse, kan dermed bare vise tid ved metonymi. Bildeelement-klassen kronotoper spiller en hovedrolle, med punkt- og lengdekronotoper som to slag med ulik funksjon. Bevegelsesobjekter og selvbevegende vesener inngår relasjoner med kronotoper.

Tid konseptualiseres metaforisk. Der finnes noen grunnleggende tidsmetaforer. Den mest basale er TIDSORIENTERINGS-metaforen, med observatør (deltager) som har fremtid foran seg og fortid bak. Denne metaforen er i tegning kompatibel med prinsippet for kroppslig orientering som ble trukket frem i forrige kapittel, om synsvinkling. Der ble kroppslig orientering til noe, bestemt som deltagers (observatørs) synsvinkel. Nå ser vi at prinsippet infiltrerer forståelsen av et abstrakt begrep som tid. Erfaring av kropp i forhold til ting og omgivelser viser seg å ligge til grunn for svært mye av det vi kan tenke noe om. Når TIDSORIENTERINGS-metaforen kobles sammen med to forskjellige skjemaer med observatør henholdsvis i og uten bevegelse, ligger forskjellen nettopp i slik grunnleggende erfaring av kropp relatert til noe annet.

Undersøkelsen av tid som rekkefølge, varighet og frekvens viser at kognitivt blir romlige grunnelementer projisert på tidsdimensjonen. Punkt, linje og flate finnes i pikturale bildeelementer. Rekkefølge i tid kan tegnes med bildeelementer som viser slike grunnegenskaper. Veier, elver og deltagers (optisk usynlige) synslinjer er linjære, de er lengdekronotoper. Lengdekronotoper får retning sammen med orienterte deltagere. Når hendelser plasseres på den romlige linjen, indikeres hendelsenes rekkefølge.

Jeg har undersøkt hvordan tid er implisert i bilder som parallell til tempus og aspekt i språk, hvordan fortid og fremtid kan komme til syne, og hvorvidt handlinger kan vises som f.eks avsluttede. Handlinger som er gjort, vises indeksikalt som spor av forandring, ofte med instrumenter som metonymer. Med orientert synsvinkel kan tegneren også gi informasjon om handlinger, fremtidige handlinger ligger foran. Utførte handlinger vil i mange tilfelle være bak, men her kommer også andre hensyn inn i bildet. Punkt-kronotoper kan avgrense handlinger og være markører for skille mellom futurum, vedvarende presenshandling og fortid. Derfor er dører, portaler gode tegn.



De markerer overganger, tidspunkt. Objekter med spor av forandingsprosess er også tidsbetegnere.

Tidsaspektet er som regel bare implisert i bilder, som abduserbar tilliggende dimensjon. Når tid skal tematiseres eller fremheves, må klokker og timeglass legges inn, metonymiske objekter som direkte henviser til tid.

Varighet kan sees som utstrekning mellom punkter på en lengdekronotop. Varighet kan strekkes etter prinsippet: romlig lengde er tidslig lengde. Frekvens indikeres med iterative objekter, her kommer gyngestoler, husker og pendler inn i bilde.

Konklusjon om tid i bilder er, at det er mulig å gi informasjon om tid, men det skjer metonymisk, konvertert til romlige tegn. Noe tidsinformasjon vil lett følge med på lasset i enhver fortelling, mens tegnere trenger kløkt og metaforisk tenkning for å formulere tidsaspekter som f.eks, frekvens. Der finnes noen kategorier av bildeelementer som egner seg for tidsfremstilling som vist i dette kapitlet, kronotoper og bevegelsesobjekter.

### 3.8 SAMMENFATNING OG VIDEREFØRING AV FORTELLING I METAFORBASERT TEGNING

Hva som har vist seg gjennom å sammenholde tegning med narratologi og språk, er fortelling som et basalt bevissthetsprinsipp. Vi organiserer vår viten gjennom fortelling. Hendelser med prosess, forandring og handling, viser seg å være kjernen i fortelling.

Problematikken med hendelsesforløp i bilder har stått sentralt i dette kapitlet. Jeg har brukt narratologi for å forstå hvordan hendelser kan organiseres i tegning, og har kunnet sette frem kombinasjonsprinsipper for hvordan hendelser kombineres til sekvenser og til en visuell diskurs. Jeg har klassifisert typer av bildeelementer, og brakt for dagen hvordan bildetegn komprimeres til flere lag av betydning. Disse betydningslagene involverer metaforer i det fortellende, og mentale skjemaer.

Jeg mener å ha påvist at bildeinnholdet i metaforiske tegninger består av komplekse kognitive strukturer. Jeg mener også å ha påvist hovedprinsipper for kombinasjon av hendelser i metaforbasert tegning som er annerledes enn i verbal fortelling. I verbal narratologisk diskurs kombineres flere hendelser til sekvenser og en historie ved hovedprinsippene temporal suksessjon og kausalitet, mens det i tegning er ved romlig samtidighet og relasjonell sammenheng gjennomført med komprimeringsprinsippet.

Avhandlingens ene problemstilling ettersøker hva som konstituerer og strukturerer et slikt system, og hvilke mekanismer som fungerer innen systemet. Jeg anser kategorier av bildeelementer som vesentlige konstituenten i et metaforisk bildeSPRÅKsystem. Og jeg anser korresponderende mentale operasjoner både som konstituenten og mekanismer innen et slikt system. Vi har sett semantiske roller som konseptuelle arketyper i språk, og kan nå operere med de samme semantiske rollene (agens, instrument, osv) i tegning. I tillegg til disse semantiske rollene ekstraheres andre bildeelement-kategorier som korresponderer med kognitive strukturer (eks. kronotoper). Kognitive mønstre kan være enkle (eks. den kognitive referansen for "i"), og de kan være kompositt- strukturer (eks. den kognitive referansen for "inn i"). I kognitiv grammatikk beskrives et språk som et strukturert inventar av konvensjonelle lingvistiske enheter.<sup>266</sup> Disse enhetene forstås som kognitive "rutiner". Jeg kommer tilbake til denne definisjonen på språk i kapittel 5.2 om tegning som SPRÅK. Jeg er i ferd med å vise hvordan bildeelementer fra forskjellige kategorier, når de stilles sammen som deler i faktiske utsagn, inngår i et nettverk av kompositte strukturer. Disse strukturene har et kombinasjons-potensial som utgjør et uendelig formulerings-system.

Pikturale bildeelementer kan anskues i følgende tentative kategorier:

- Agens, patiens, eksperiens
- Handlinger
- Identitetstegn
- Scene/setting
- Bevegere: bevegelses-objekter og selvbevegende ting og vesener
- Romlige relasjonstegn
- Dynamiske objekter (inklusive instrumenter), vesener og substanser
- Egenskapsbetegnere
- Valoriseringstegn: holdnings-, emosjons- og verdisettende markører
- Kronotoper: punkt- og lengdekronotoper.

Nå vil jeg føre videre hva jeg har funnet i dette kapitlet om fortelling. Jeg mener at bildeelementer fra de forskjellige kategoriene inngår forbindelser som er bestemt av fortellingsstruktur. Og jeg vil hevde at der fremkommer hva en kan kalle piktoral "grammatisk"<sup>267</sup> struktur når fortellingsstruktur projiseres på grafisk struktur. Med grafisk struktur mener jeg her parallellen

<sup>266</sup> Langacker (2000: 98): a structured inventory of conventional linguistic units.

<sup>267</sup> Grammatisk settes i anførselstegn av to grunner. For å markere at termen tilhører språk, og dermed blir å oppfatte metaforisk for bilder, som en analogi for noe vi ikke har et adekvat eget begrep for. Den andre grunnen er at Langacker (2000: 1) i sin teori om kognitiv grammatikk reduserer grammatikk til strukturering og symbolisering av konseptuelt innhold, den kan ikke adskilles fra betydning og har ikke noen autonom eksistens. Han sier at til noen formål kan det være nyttig å reifisere lingvistisk kunnskap eller evne til noe kalt "grammatikken" til et språk. Men vi må motstå fristelsen til å tenke på den som en separat eller skarpt avgrenset kognitiv enhet, om bare fordi en strukturs karakterisasjon som værende konvensjonell, lingvistisk eller en enhet er et spørsmål om grad. Langacker (2000: 98).

til fonologisk struktur for verbalspråk. Grafisk og fonologisk struktur er systematisert form, materialisert i henholdsvis streker kombinert med flekker og lyder. Vi har i kapittel om synsvinkling sett faktorer som systematiserer grafisk form. Når jeg proklamerer piktoral ”grammatisk” struktur, kan det være som en pendant til Kress og van Leuweens semiotiske grammatikk for visuell design. De befatter seg med det plastiske forbundet med pikturale elementer og strukturer og betydning.<sup>268</sup> Jeg forholder meg nå til det pikturale. Enhver tegning jeg vurderer har også et plastisk skikt, men det plastiske trekkes bare frem når det er relevant som betydning i det pikturale skiktet.

Jeg vil forklare hvordan det kan fremkomme piktoral ”grammatisk” struktur når fortellingsstruktur projiseres på grafisk struktur. Det gjør jeg med utdrag av en slags råvariant av Turners forklaring på parabeln som opprinnelsen til språk.<sup>269</sup> Turner sier at det finnes basale abstrakte historier.<sup>270</sup> En basal abstrakt historie projiseres til å danne en basal slags grammatisk struktur. For eksempel projiserer den basale abstrakte historien hvor en agent utfører en fysisk handling som forårsaker at et objekt beveges i en romlig retning, til å danne den grammatiske strukturen vi ser i ”John dytter ballen ut på banen” og ”Mary kaster steinen over gjerdet”. Den abstrakte narrative struktur omfatter en agent, en handling, en gjenstand og en retning. Den abstrakte verbale grammatiske struktur omfatter et nominalledd etterfulgt av et verballedd fulgt av et nominalledd, som igjen etterfølges av en preposisjonsforbindelse og et nominalledd til. Det første nominalleddet er subjekt og agens, mens det andre nominalleddet er objekt og patiens.<sup>271</sup> Den første abstrakte strukturen er konseptuell og narrativ. Den siste abstrakte strukturen er grammatisk. Turner mener disse to strukturene kan tenkes som å høre til i hvert sitt mentale rom, dertil finnes et generisk rom som inneholder den strukturen de har felles. Dette generiske rom er enda mer abstrakt, strukturen her er ikke spesifikt begrepsmessig eller grammatisk. Det omfatter bare elementer, distinksjoner mellom elementer, noen relasjoner mellom elementer osv. Turner (1996: 145) kaller et blend av historie-struktur og grammatisk struktur for en grammatisk konstruksjon.<sup>272</sup>

Små romlige historier hvor Mary kaster en stein og John dytter en ball er eksempler på samme basale abstrakte historie. Denne abstrakte historien har

<sup>268</sup> Deres forehavende ekskluderer ikke det pikturale, men bringer det med som deler av en semiotisk helhet.

<sup>269</sup> Turner (1996: 140-168) stiller frem sin teori om parabeln som opprinnelse for språk i opposisjon til Chomskys teori om et medfødt, generativt språk.

<sup>270</sup> Jeg velger fortsatt å bruke betegnelsen historie i forbindelse med Turner, som oversettelse av hans *story*. Det kommer i konflikt med *historie/diskurs*-distinksjonen, men Turner ser ut til å overse dette. Når jeg henviser til Turner, må vi anse begrepet *historie* som synonymt med *fortelling*.

<sup>271</sup> I bilder finner jeg det uaktuelt å snakke om subjekt og objekt, siden det ikke er noen fastsatt oppmerksomhets-distribusjon til å fastsette disse begrepenes funksjoner.

<sup>272</sup> Det er en sentral term i *konstruksjonsgrammatikken*, en viktig kognitiv retning.

bestemte slags strukturer. En av disse strukturene er distinksjonen mellom bestemte elementer. Distinksjonen mellom Mary, det å kaste og steinen. Nå er det slik at hvis vi faktisk ser (eller forestiller oss) at Mary kaster en stein, kan vi ikke skille mellom persepsjonen av å kaste, persepsjonen av Mary og persepsjonen stein. Likevel skiller vi konseptuelt mellom disse tre elementene i den narrative forestilling. Disse tre elementene har kategori-struktur. Mary er plassert i kategorien for levende agenter, å kaste er plassert i kategorien for handlinger, steinen er plassert i kategorien for gjenstander, objekter. Historien har også kombinasjons-struktur. De distinkte elementene i historien omfatter Mary, steinen, årsakssammenheng mellom Mary og kastet, årsaks-sammenheng mellom kastet og steinens bevegelse, årsaks-sammenheng mellom Mary og steinens bevegelse, kastets handlingsform og vår temporale synsvinkel med hensyn til kastet. Alle disse momentene kombineres som simultane, handlingen å kaste inndrar dem alle samtidig.<sup>273</sup>

Den abstrakte historie har altså bestemte strukturer: distinksjon mellom elementer, fordeling av elementer i kategorier, simultan kombinasjon o.a. Stemmens lyd, som lyd, ikke som språk, har ikke den strukturen, men ved paring av kognitive strukturer med stemmens lyd fremkommer språk. Grafiske streker og flekker som visuelle merker har heller ikke den strukturen, men ved paring med kognitive strukturer fremkommer bildeSPRÅK. På dette grunnlaget bygger jeg mitt utkast til en teori om et metaforisk bildeSPRÅKsystem.

Dette bildeSPRÅKsystemet hvor fortellingens abstrakte strukturer ligger som et skjelett, opererer med distinksjoner mellom bildeelementer, fordeling av bildeelementer i kategorier og simultan kombinasjon. Narrativ struktur er ikke bare en ting, men en mental aktivitet som koordinerer utallige fortellinger på mange nivåer, slik er også grammatisk struktur ikke bare en ting, men en mental aktivitet som koordinerer utallige grammatiske strukturer på mange nivåer. Abstrakt fortellingsstruktur borger for utallige spesifikke fortellinger. Som Turner sier,<sup>274</sup> kombinerer den narrative forestillings aktivitet et begrenset antall elementer i et uendelig antall produkter. Mary, John, kaster, griper, dytter, stein og ball, lar seg som den narrative forestillings konseptuelle elementer, kombinere i et stort antall spesifikke fortellinger: Mary kaster steinen, John kaster steinen, Mary kaster ballen, John griper ballen osv. Forskjellige basale historier er ikke uavhengige av hverandre, de er organisert i et nettverk, og de deler struktur. Agenter, instrumenter o.a. går igjen.

---

<sup>273</sup> Dette er tatt fra Turner (1996: 142-3).

<sup>274</sup> Turner (1996: 146), og formulert i den danske oversettelsen Turner (2000: 208) som jeg støtter meg til.

Når jeg har vunnet ut kategorier av piktorale bildeelementer, utvidet den gruppen jeg opererer med utover de narrative semantiske grunn-rollene, er det nettopp for å kunne organisere et slikt nettverk. Å klarlegge et omfang av operasjonelle kategorier for piktorale bildeelementer som inngår i kombinasjoner av narrativ struktur, er gjort i dette kapitlet. Jeg hevder at innen kategoriene kan elementer skiftes ut, og derved har vi et fleksibelt ”grammatisk” kategorisystem av piktorale bildeelementer, organisert med komprimeringsprinsippet.

### **3.8.1 Metafor er nødvendig i visuell fortelling så vel som i verbalt hverdagspråk**

I kapitlet om fortelling har vi sett at fortellingen i tegning utover rent konkrete temaer ikke kan skje uten gjennom metafor. Metaforens rolle i bildefortellingen er som en nødvendighet. Hvor abstrakt innhold som ”umulig situasjon” i ill. 1 og ”Israels maktkontroll” i ill. 44 ellers ikke kunne bildegjøres, trengs metafor. Metafor er innvevd i fortelling, det kan være i flere separate bildeelementer, i interaksjonen mellom elementer eller som hel historieprojeksjon. Metaforens rolle i verbalt hverdagspråk og i grammatiske strukturer er også en nødvendighet. Det vil jeg si noe om.

Når Turner forklarer hvordan narrativ struktur er ansvarlig for eksistensen av tilsvarende grammatiske konstruksjoner, trekker han inn den metaforiske mekanismen. Det er hvordan en basal histories struktur kan projiseres på andre konseptuelle mål. Vi sier både: ”Mary kastet steinen ut av vinduet” og ”Mary kastet jobben ut av vinduet.” Den første er en liten romlig historie. Den andre er ikke noen romlig historie. Den ikke-romlige historien får struktur projisert fra den romlige historien. Den grammatiske konstruksjon får struktur projisert fra den romlige historien. Derfor representerer den grammatiske konstruksjon både den romlige og den ikke-romlige historien. Dette fenomenet, at den samme grammatiske konstruksjonen kan uttrykke historier med vidt forskjellige trekk, er en så uunnværlig del av vår tankegang og vårt språk, at det virker uproblematisk. Men noe som er så dypt inngrodd krever en forklaring, og forklaringen er parabelen,<sup>275</sup> ifølge Turner. I parabelen er den metaforiske mekanismen aktivisert.

Metafor som mekanisme og som uttrykk er kanskje tydeligere i tegning enn i språk. Vi har kunnet se tydelige blends som i tegningen av Hagen som skitt i ill. 52. Men i dette kapitlet om fortelling har vi også sett hvordan det

---

<sup>275</sup> Turner (1996: 147-8). I denne boken står parabelen i fokus som forklaring på den mentale mekanismen å si noe ved noe annet. Parabel er projeksjon av en historie over på en annen historie. Det er den metaforiske mekanismen i aktivitet.

vanligvis kognitive underbevisste oppviser projeksjoner av konkret innhold på abstrakt innhold, og vi har sett at det skjer både i språk og i tegning.

Språket har utviklet seg ved metaforiske uttrykk. Etymologisk er nye begreper utvunnet ved projisering av gamle begreper på "nye" fenomener som trenger en betegnelse. Vi ser eksempler på dette kontinuerlig. Begrepet mus er projisert på et lite pc-tilbehør. Svart i russisk er projisert på blåbær, blekk, å sverte og å baktale, og videre på blekk-sjel for byråkrat.<sup>276</sup> Språket har erobret og innkapslet disse ordene som faste uttrykk. Og språkets ordforråd består for en stor del av slike. Bilder har ikke gjort denne utviklingen med å etablere slike faste uttrykk. Her har språk løpt fra bilde, og paradoksalt nok ernært seg nettopp ved bilder, idet metaforiske uttrykk er billedlig tale, billedlig av vesen. En kan si at språk er mentale bilder realisert i lyd. Som metafor slik vil være involvert i verbal fortelling, vil metafor også måtte tre inn i fortelling i bilder. Jeg kartlegger i denne studien hva som kan sies å være visuell fortellerteknikk, eller forskjellige visuelle fortellerteknikker. Visuell fortellerteknikk vil dreie seg om hvordan metaforiske uttrykk kan anvendes, hvilke retoriske grep som gjøres og hvilke tegneriske og grafiske teknikker som brukes, og ikke minst interaksjonen hvordan disse områdene kombineres.

---

<sup>276</sup> Slik tolker jeg en utviklingsrekke ut fra rot og påbygninger ved dette komplekset i Berkov, *Russisk norsk ordbok* (1994: 1082).

## 4 Metafor

Den kognitive metafor-teorien har systematisert et forståelsesapparat som er svært anvendelig til metaforisk tegning. Den viser typer av metaforer, forhold mellom dem og hvordan de brukes og kan brukes. Teorien setter den kognitive mekanismen i sentrum, og fordi den gir et redskap til å forstå tankemekanismer og tankestrukturer, finner jeg den velegnet til å forstå visuell kommunikasjon. I tankestrukturer skiller den kognitive metafor-teorien noe ut til å være ikke-metaforisk og konkret, og mye til å være abstrakt og metaforisk forstått. Tegnere kan operere med representasjoner av konkrete objekter, og er henvist til grep med sine ”konkreter” for å ytre seg om abstrakte saker.

I dette kapitlet er hovedsaken kognitiv metaforikk og hvordan viten fra den kognitive metafor-teorien kan settes sammen med tegning. En bred gjennomgang av forskjellige typer metaforer og andre kognitive mekanismer og mønstre gjennomgås. Denne gjennomgangen vil tilgodese både det praktiske aspektet i problemstillingen med et formuleringsregister for tegnere, og også kunne ut i et av fire kategorisystemer i bildeSPRÅKsystemet.

Først plasseres den kognitive teorien i relasjon til annen metafor-teori. Kapitlet har tre underkapitler: 4.1 Metafor-teori, 4.2 Presentasjon av praktisk operative metafortyper med tegneperspektiv koblet til, og 4.3 Kognitiv metaforikk i tegning. Her utredes hvordan tegninger implementerer kognitiv metaforikk gjennom et stort utvalg av eksempler.

### 4.1 GENERELL METAFORTEORI

#### 4.1.1 To tradisjonelle metafor-teorier

Metafor er et begrep som forbindes til verbalspråk. Det er en hovedtrope i retorikken, og vi kjenner det fra retorikkapitlet 2.2. Metafor som språklig virkemiddel har vært ute i både storm og solskinn, blitt sett opp til og dyrket i perioder og foraktet og avvist i andre tider. Det etablerte metaforbegrepet har vært en utfordring for intellektuell kløkt. To hovedteorier står som bakgrunn for den kognitive metafor-teorien, analogi- eller sammenligningsteorien og interaksjonsteorien. Disse presenteres kort, før den kognitive metafor-teorien beskrives som teoretisk retning.

#### *Sammenligningsteorien*

Aristoteles overveielser om metafor går under benevnelsene sammenlignings- eller analogi-(likhets-)teorien.

Der er fire måter å overføre betydning på, eller fire slags metaforer, ifølge Aristoteles. Det skjer med et navneord som i seg selv har en annen betydning, enten fra 1) en mer omfattende art til den snevrere eller 2) omvendt, eller 3) fra en art til en tilsvarende eller 4) som uttrykk for analogi.<sup>277</sup> Aristoteles tilkjennegir at vanlige mennesker bruker metaforer i fleng, intuitivt i dagligtale. Men det er som språklig virkemiddel for profesjonelle utøvere han behandler denne hovedtroppen. Den krever at utøverne trener seg i å se likheter, og at de utvikler kunnen i å beherske denne type formulering som han anser som den mest åndfulle, og den som vekker behag og god sakforståelse hos tilhørere. Det er:

...avgjørende, at metaforen så at sige stiller os tingen for øjne. Tilhørerne skal nemlig se tingene som noget der foregår nu snarere end som noget, der ventes at ske. Derfor er det disse tre ting, vi bør satse på: metaforer, antiteser og udtrykkets livaktighed.<sup>278</sup>

Samtidig som han foreskriver å pleie språklige uttrykk, utsmykke, ornamentere dem (ornatus), krever Aristoteles at stilen skal være klar. Det er de alminnelige ord, altså de bokstavelige, som gir klar beskjed. Den klassiske retorikk bygger på oppfatningen at der er gitt bokstavelig betydning og at metafor er virkemiddel som tilhører språket. Dette er de to momentene som den kognitive metaforteorien angriper. Dette vil jeg forklare etterhvert.

#### *Interaksjonsteorien*

Max Black introduserte interaksjonsteorien, en teori med opprinnelse hos I. A. Richards fra 1936.<sup>279</sup> Black formulerte sitt synspunkt 1962 og spesifiserte det i ”More about metaphor”.<sup>280</sup> Her skiller han mellom sterke og svake metaforer. Det er de sterke metaforer han vier sin interesse, han vil vite hvordan de virker. Sterke metaforer har en innebygd spenning i seg, de krever at tilhører/leser samarbeider for å oppfatte hva som ligger bak de ordene som brukes. Sterke metaforer er slik potensielt kreative, generative, ved at de kan fungere som kognitive instrumenter som kan gi oss, brukerne, nye syn på aspekter av virkeligheten. ”Nixon is an image surrounding a vacuum” er et eksempel på en sterk metafor (Black 1993: 39).

<sup>277</sup> Aristoteles, *Poetik* (1992: 49). I denne firedelingen kan vi se at Aristoteles lar metafor omfatte metonymi. Max Black (1993: 20) nevner at det forekommer en vedvarende tendens til å se på all figurativ bruk av språk som metaforisk, og slik ignorerer de viktige distinksjonene mellom andre troper som simile, metonymi og synekdoke. Roman Jakobson satte frem distinksjonen likhet/nærhet. Aristoteles nevner at hyperbel (språklig overdrivelse) og ordspråk er metaforer i *Retorik* s.230.

<sup>278</sup> Aristoteles, *Retorik* (1996: 223).

<sup>279</sup> Richards (1936): *The Philosophy of Rhetoric*.

<sup>280</sup> Black (1993): ”More about metaphor” i Ortony, A. (red.) *Metaphor and Thought*. Second edition.



Denne andre teoretiske retningen i studiet av metafor tar utgangspunkt i at vi ikke kan redusere den metaforiske betydningen til likheten mellom de to objektene eller idéene. Når noe overføres, overføres det ikke bare betydning fra bildeledd til saksledd, men det skjer også en betydningsoverføring fra saksledd til bildeledd. Der skapes en gjensidig påvirkning, interaktivitet, mellom de to forestillings-områdene. Black viser at der ikke gis en likhet som en gitt felles størrelse mellom saks- og bildeledd.

Interaksjonsteorien er ikke avvisende til likhet som en vesentlig faktor. Den metaforiske prosessen lar seg dog ikke bare redusere til likheter. Det vil være mer fruktbart å si at metafor oppretter likheter, enn at den formulerer allerede eksisterende likheter.<sup>281</sup> Ellers ser vi at også interaksjonsteorien opererer med dikotomien bokstavelig versus metaforisk.

#### 4.1.2 Den kognitive metaforteorien som en tredje teori

Hovedpoenget i George Lakoff og Mark Johnsons kognitive metaforteori<sup>282</sup> er at metafor er en tankemekanisme. Metaforens locus er ikke i språket, men i den måten vi konseptualiserer ett mentalt domene ved hjelp av et annet. Teorien er kommet frem gjennom beskrivelser av slike tverrdomene-avbildninger ("cross-domain mappings").<sup>283</sup> Det viser seg gjennom disse beskrivelsene, at hverdagslige begreper som tid, tilstander, forandring, forårsaking og hensikt forstås med metaforiske tankemodeller. Vi har sett eksempler i herværende skrift på hvordan viten fra et romlig domene projiseres på et tidsdomene. Termene kilde- og måldomene er kjerne i teorien. Hensikten med å bruke metafor er å forstå et begrep ved hjelp av et annet. Et begrep i et mentalt måldomene forklares ved å få avbildet/projisert kunnskap/et begrep fra et kildedomene. På denne måten blir metafor – som tverrdomene-avbildninger - helt sentral for de naturlige språks semantikk. Studiet av litterær metafor vil måtte bli en utvidelse av hverdagsmetaforstudier. Hverdagsmetafor karakteriseres ved et stort system av tusenvis

<sup>281</sup> "Det er meir fruktbart å seie at metaforen opprettar nye koplingar og likskapar mellom ulike kontekstar, enn at han formulerer alt eksisterande likskapar." Heradstveit og Bjørge (1992: 71) *Politisk kommunikasjon. Introduksjon til semiotikk og retorikk*.

<sup>282</sup> "The contemporary theory of metaphor" er Lakoffs navn i artikkelen med samme tittel i Ortony (1993): *Metaphor and Thought*. Ellers kan ikke jeg se at de gir teorien navn annetsteds. Det er vanlig å kategorisere den som den kognitive teorien, i relasjon til tradisjonell teori.

<sup>283</sup> Denne forklaringen finnes i Lakoff (1993: 203). Termen "mapping" og "map" kan gi hodebry. Mapping brukes gjennomgående av Lakoff spesielt. Den er vanskelig å oversette, men jeg velger i samråd med Rolf Theil å bruke begrepet *avbildning*. Ordbøker sier: map: kart, kartlegge. Knight, Hasselgård & Dypedahl, *Collins engelsk-norsk ordbok* (1998). Map something on/onto something: to associate a set of elements, qualities, etc with their source, cause, position on a scale, etc: *Many visual processes have yet to be mapped onto the nervous system*. Hornby, Ashby, Kavanagh & Crowther, *Oxford advanced learner's dictionary of current English* (1995). Å "map-pe" kvaliteteter, elementer i et mentalt domene på et annet mentalt domene, vil altså si å assosiere, forbinde, forene, noe fra et mentalt domene med noe i et annet mentalt domene. Det er beslektet med "projisere" som Turner bruker, "overføre" som Aristoteles bruker og "avbilde" som Frederik Stjernfeldt (1992) bruker. Mia Graae (1999) bruker 'mapping'.

tverrdomene-avbildninger, og dette systemet blir anvendt når nye metaforiske uttrykk skapes.

Som følge av at metafor er en empirisk undersøkt tankemekanisme, har ordet ”metafor” fått en utradisjonell anvendelse i denne kognitive metaforforskningen. Det har fått betydningen ”en tverrdomene-avbildning i det konseptuelle systemet” (”a cross-domain mapping in the conceptual system”).<sup>284</sup> Termen ”metaforisk uttrykk” refererer til et språklig uttrykk (et ord, en frase eller setning) som er overflate-realisasjonen av en tverrdomene-avbildning. Lakoff og Johnson forholder seg til metafor innen det verbale.<sup>285</sup>

#### 4.1.3 Lakoff og Johnsons kritikk av andre metaforteorier i relasjon til deres eget epistemiske ståsted

Lakoff og Johnson oppjonerer mot andre metaforteorier på flere felter. Jeg vil bare kort nevne noen momenter her. Først og fremst bygger de sin teori på empirisk forskning og hevder at hva metafor er, ikke kan være emne for definisjoner som ikke har rot i empirisk forskning. De reagerer mot den klassiske teoriens definisjon av ”metafor” som et nytt eller poetisk språklig uttrykk, hvor et eller flere ord for et begrep brukes utenfor deres normale konvensjonelle betydning, for å uttrykke et ”lignende” begrep. De hevder at når denne definisjonen har fått hevd som den sanne definisjonen, må den korrigeres overfor dokumentert empiri. Den klassiske definisjonen inneholder i følge dem også to følgende anstøtssteiner: at metafor finner sted i språket og at det er nye eller poetiske metaforer som er det sentrale. De tilbakeviser at språket har en klart adskillbar majoritet av bokstavelig tale, og at forskjellige typer diskurser (vitenskapelige, hverdagslige, profesjonsrettede) kommuniserer via denne bokstavelige tale ispedd enkelte metaforiske uttrykk. De hevder at som følge av metafor som en tankemekanisme, konstitueres nye og poetiske metaforiske uttrykk på basis av konvensjonelle, konseptuelle metaforer. Lakoff og Johnson mener deres teori står støtt fordi

<sup>284</sup> Lakoff (1993; 203). Termen ”conceptual system” er ubehagelig tvetydig for meg. ”Conceptual” innebærer både ”begrepslig” og ”konseptuell” i betydningen ”måter vi konseptualiserer”. ”Conceptual system” kan da være både *begrepssystem* og *konseptuelt system*. Når jeg leser ordet på engelsk inngår begge betydningene, og noen ganger vil begrepssystem komme i forgrunnen, andre ganger konseptuelt system. Jeg velger å oversette det med konseptuelt system i Lakoffs definisjon av metafor. Fordi det henspiller på tenkning. Mia Graae som står i en litterær profesjon (i motsetning til meg i bildefaglig posisjon, hvor abstrakte begreper er vanskelige å tegne), oversetter conceptual system med begrepssystem. Begrepssystem er en kategori innen det konseptuelle systemet. Jeg blir bestyrket i mitt valg av oversettelse hos Johnson (1987) i *The Body in the Mind*, hvor han er opptatt av underliggende metaforiske forståelsesstrukturer som bildeskjemaer. Disse er prekonseptuelle, i betydningen førebegreplige. Men de er erfaringer og handlinger som vi eier og kjenner i en ureflektert form. Bildeskjemaer tilhører de systemene hvorved vi konseptualiserer vår ”verden”. Termen ”conceptual” vil noen ganger på norsk måtte referere til konseptuell og andre ganger til begrepslig. Jeg må bruke begge deler etter behov, men kan ikke garantere noe mer enn intuitive og ofte tvilende valg. Konteksten og leserens kunnskapsnivå får bære denne byrden.

<sup>285</sup> I tekst markeres som tidligere sagt ”navnet” på en konvensjonell metafor med små kapiteler, og måldommenet settes først. En annen måte, hvor kildedomenet fokuseres ved å settes først, er å skrive *død => søvnn*.

den forklarer mekanismen for hvordan metafor arbeider. De krever en alternativ forklaring fra motstandere til teorien.

Når Lakoff og Johnson kritiserer andre metaforteorier, innskriver de disse i epistemisk posisjon. De redegjør også for egen posisjon. Grovt sett skiller de mellom objektivisme og konstruktivisme. De er i opposisjon til objektivisme.

Lakoff og Johnson (1999: 513) sammenfatter i noen få punkter hva objektivistisk rasjonalitet innbefatter: Rasjonell tanke er 1) bokstavelig, 2) logisk (i teknisk forstand definert ved formal logikk), 3) bevisst, 4) transcendent (ikke kroppslig basert) og 5) lidenskløst (atskilt fra følelser). Alle disse punktene kommer i konflikt med, og må vike overfor, den kunnskap som følger av den forskningen som understøtter den kognitive metaforteorien. Denne kunnskapen har rot i et konstruktivistisk syn.

Konstruktivisme forneker at det er mulig å ha en genuin sann epistemologisk tilgang til virkeligheten. Hovedidéen innen dette synet er at kognisjon er resultatet av mental konstruksjon.<sup>286</sup> Kunnskap om virkeligheten, om den kommer fra persepsjon, språk eller minne, nødvendiggjør å gå bortenfor den gitte informasjon. Kunnskap fremkommer gjennom interaksjonen av to ting. Det er viterens preeksisterende kunnskap som må interagere med ny informasjon i en gitt kontekst. Dette synet holder ikke noe skarpt skille mellom vitenskapelig språk og hverdagspråk, og i konstruktivisme sees språk, persepsjon og kunnskap som uløselig sammentvunnet.

Med grunnlag i konstruktivisme spesifiserer Lakoff og Johnson sitt epistemiske ståsted som legemliggjort realisme (embodied realism).<sup>287</sup> Realisme innebærer aksept av en verden uavhengig av vår forståelse av den, og også at vi kan ha stabil forståelse av den. Det medfører at viten ikke kan neglisjere et fysisk og fysiologisk grunnlag. Kunnskap må nødvendigvis operere i tråd med de premisser som bestemmes av den fysiske virkelighet inklusive menneskelig fysiologi. Lakoff og Johnson fordrer at kunnskap må søkes i empirisk forskning. Det gjør de ved å fundere sin teori på forskjellige

<sup>286</sup> Denne beskrivelsen av konstruktivisme henter jeg fra Andrew Ortony (1993b: 1).

<sup>287</sup> Tidligere brukte de benevnelsen eksperimentalisme (experientialism). Det engelske begrepet *embodied* er ikke helt enkelt å oversette. Det er et metaforisk begrep som har røtter i kroppen. Det kan oversettes med legemliggjøring, inkarnasjon, innarbeidelse eller innlemmelse blant annet. Begrepet vil i noen sammenhenger være nærmest innlemmelse og en enhet hvor noe (en idé, et prinsipp e.a.) kommer til uttrykk. I andre sammenhenger vil det kroppslige aspektet være mest fremtredende. Når *embodied* eller *embodiment* brukes av Lakoff og Johnson er det kroppslige aspektet vesentlig. De vil legge vekt på at menneskelige erfaringer og begreper i høy grad er knyttet til kropp. I norsk omgang med den kognitive metaforteorien legges det vekt på finne enkle ord i oversettelser av terminologien. Legemliggjøring velges til å stå for *embodied*, i følge Rolf Theil. Danske forskere ved Forskningsenheden Neurovidenskab, kropslighed og læring, Danmarks Pædagogiske Universitet velger benevnelsen "kropsforankring" for *embodiment* og kroppsliggjort for *embodied*. Thomas Moser: "Kropsforankret læring og aktivitet som pædagogiske begreber" i *Nervepirrende pædagogik* red. Schilhab, Theresa og Bo Steffensen (2007). Jeg vil vekse mellom disse to benevnelser, ut fra konteksten.

disipliner og felter som befatter seg med fenomener hvor menneskelig forståelse kreves for en forklaring av mening og resonnering. Fenomener som er undersøkt og undersøkes som empirisk bevisbyrde, er kategorisering, ”framing” for begreper, metafor, polysemi, historisk semantisk forandring og ikke-vestlige begreps-systemer. Begreper defineres og forstås bare innen konseptuelle rammeverk som avhenger av gitte kulturers erfaringsnatur.<sup>288</sup>

Lakoff og Johnson’s kritikk av sammenligningsteorien føres som direkte objektivismekamp, med krav om revurdering av hva som kan godtas som fast viten om verden. Språk med bokstavelig tale, begreper med faste definisjoner som tilhører objektivismen detroniseres sammen med det klassiske metaforsynet, stilt overfor ny forskning. Denne nye forskningen bruker resultater fra lingvistik, litteraturstudier, tegnspråk, utviklings- og eksperimentell psykologi, naturlige språk-prosessering og hjerneforskning. I kritikken mot interaksjonsteorien er de på bølgelengde med Max Black langt på vei, men anklager ham for å stoppe for tidlig. Hva Black ikke gjør, er å legge frem analyser på hvordan metafor opererer på et erfaringsnivå hvor struktur dannes og kan reorganiseres. Black forklarer altså ikke selve den metaforiske operasjon, hvor og hvordan den kan finne sted.

#### 4.1.4 Kritikk mot den kognitive metafor-teorien

Av reaksjoner i opposisjon til den kognitive teorien, vil jeg nevne to. Den ene er reaksjon mot et punkt, den andre er avvisning av teorien som sådan.

Francis F. Steen<sup>289</sup> ser det som en svakhet at Lakoff og Johnsons (L&J’s)<sup>290</sup> forskningsprogram stoler tungt på et tett samarbeids-nettverk. De burde også gjort innhugg i forskningsmengden om grunn-begreper utført av andre. Steen mener deres beviser er overveiende av lingvistisk art, og det legger dem åpne for innsigelsen at der kan være signifikante forskjeller mellom hvordan vi tenker om noe og hvordan vi snakker om det

Marina Rakova (2002: 215-44) aksepterer ikke den kognitive metafor-teorien som den presenteres i siste versjon i *Philosophy in the Flesh*. Hun tolker L&J’s embodied realism som ekstrem empirisme, og godtar ikke hva hun ser som følge: deres inkonsistente behandling av reduksjonist-relativisme-dilemmaet. Hun hevder at deres tese om nevralt embodiment ikke er i samsvar med nevrofysiologiske studier.

<sup>288</sup> Charles Fillmore er nøkkelperson for utviklingen av forståelsen om framing, som vil kunne oversettes med innramming. Langackers begrepspar *base/profile* fanger det samme aspektet. Andre teoretikere forholder seg til kontekst som en parallell til framing.

<sup>289</sup> Steen, F. (2000: 197-203): “Grasping Philosophy by the Roots”, *Philosophy and Literature* 24. 1 Web-utskrift 22.9.2000.

<sup>290</sup> Jeg tillater meg å bruke forkortelsen L&J når det blir svært mange gjentakelser av de to navnene.

Jeg kjenner ikke den kritikk som har foregått og foregår mellom innehavere av forskjellige epistemologiske posisjoner utover ovennevnte to kritikere. Innen kvalitativ forskning og innen konstruktivisme utvikles det stadig retninger med radikale og moderate varianter. Jeg må avstå fra å vurdere gehalten i den vitenskapsfilosofiske debatt, og overlate til andre og tiden å vise hvordan teori og ikke minst hjerneforskning former svar på spørsmålet om hvordan begreper dannes. Det er det store spørsmålet som Rakova, Steen og andre vil vite løsning på, og som de mener L&J i alle fall ikke har hele svaret på.

Den kognitive metafor-teoriens posisjon i dagens forskningsmiljøer synes å ha fått aksept<sup>291</sup> og man bruker den og kan stille skjerpede krav for anvendelse av den. Michiel Leezenberg<sup>292</sup> mener imidlertid at L&J slår inn åpne dører i kampen mot det de kaller objektivisttradisjonen, fordi denne ikke finnes. Leezenberg er positiv til teorien i hovedsak, men finner ikke at den er godt nok underbygget. Jeg vil bare nevne tre av hans innvendinger. Den ene er at L&J legger liten vekt på prosessen hvor og når en setning skal oppfattes som metaforisk. Den andre innvendingen er at bestemmelsen av bildeskjemaer og metaforer i flere tilfeller synes å gjøres ad hoc. Tredje innvending retter seg mot antagelsen om at bildeskjemaer er prekonseptuelle. Leezenberg hevder at kulturpåvirkning og språktilegnelse også spiller inn når konseptuelle mønstre dannes i et individ.<sup>293</sup> Leezenberg setter ord på noen av mine egne glimt av tvil under studiet av kognitive metaforer. Han trekker frem et eksempel som korresponderer med min tvil om tilfeldig avgjørelse: "You're waisting my time" er et uttrykk som L&J knytter til TID ER PENGER. Hvorfor kan ikke TID ER EN BEGRENSET RESSURS eller TID ER EN VERDIFULL VARE like godt knyttes til det språklige uttrykket?

Å stille tydeligere krav til hvordan forskning i kognitiv metaforikk bør gjøres, er også agenda for en gruppe forskere med en felles artikkelsamling.<sup>294</sup> Her kommer Raymond W. Gibbs Jr.<sup>295</sup> med et forslag på enkle retningslinjer for god metaforforskning. Gerard Steen<sup>296</sup> fører slike krav videre, med beskrivelse av en god prosedyre for praktisk analysearbeid.

<sup>291</sup> Steven Pinker (1995) som har hevdet Chomskys syn om medfødte språk, argumenterer nå i sin siste bok (Pinker 2007) for den kognitive metafor-teorien.

<sup>292</sup> Leezenberg (2001).

<sup>293</sup> Til denne tredje innvendingen om språkets og kulturens innflytelse på begrepsdannelse trekker Leezenberg (2001) frem Vygotskijs teori om stadier i begrepsutvikling (Vygotsky 1967).

<sup>294</sup> Cameron og Low (red. 1999) *Researching and Applying Metaphor*

<sup>295</sup> Gibbs (1999) "Researching metaphor". Retningslinjene omfatter bl.a.: Skjeln mellom forskjellige slags metafor i språk. Skill metafor fra metonymi. Skjeln mellom prosesser og produkter ved metafor. Skjeln hvordan metafor i språk og tanke interagerer.

<sup>296</sup> Steen, G. (1999) "Metaphor and discourse: Towards a linguistic checklist for metaphor analysis". Dette er en anvisning på hvordan forskjellige nivåer i praktisk analyse kan undersøkes. Konseptuelt, lingvistisk og kommunikativt nivå beskrives med momenter som er relevante i analysen. Denne anvisningen er velkommen ikke minst når en skal undervise og trenger redskaper til å holde flere forhold fra hverandre.

For meg er den kognitive metafor-teorien om den ikke er fullkommen, det redskapet som legger for dagen metaforens rolle i tenkningen, og gir innblikk til et register av mentale strukturer som jeg som deltager i en kultur har felles med mange andre. Dette registeret er tegnere avhengig av for å kunne kommunisere gjennom tegninger.

Metafor-teorien forlattes nå som diskusjonstema, og vi går inn i den kognitive metafor-teorien som den fremstilles av grunnleggerne.<sup>297</sup>

## 4.2 DEN KOGNITIVE METAFORTEORIEN GITT VITENSKAPELIG GRUNNLAG

Lakoff og Johnson legger stor vekt på å bygge en holdbar vitenskapelig teori. Jeg vil nå presentere den basis teorien forsøkes bygget på. For å forstå hvordan teorien gis et vitenskapelig empirisk grunnlag, må man kjenne litt til noen egenskaper ved mange metaforiske begreper som settes sentralt.

### 4.2.1 Noe om begreper

*Teoriens særegne skille mellom metaforiske og bokstavelige begreper*

Lakoff og Johnson skiller mellom hva som er metaforisk og ikke-metaforisk på en særegen måte når de undersøker hvordan vi oppfatter verden gjennom de vanligvis usynlige metaforene. Gjennom språket trer hverdagsforestillinger og folkelige teorier frem. Abstrakte begreper viser seg til å forstås gjennom konkrete begreper, begreper dannet av kroppslige erfaringer med ting i rom. Hvordan kan en så skille mellom hva som er metaforiske og hva som ikke er metaforiske begreper? Vi har blitt kjent med L&Js anklage mot positivismens forståelse av bokstavelig betydning. L&J innsnevrer hva som kan være bokstavelig betydning. De lager en annen distinksjon mellom bokstavelig og metaforisk: "those concepts that are not comprehended via conceptual metaphor might be called "literal".<sup>298</sup> Begreper som vi har grunnleggende erfaringer med, fra hverdagslivets kropps- og tingverden er bokstavelige. Det er begreper som sove, spise, hus, bil osv. Og det er bildeskjematiske mentale begreper som *i* når *i* brukes *i* en konkret, romlig betydning, som: "Fisken er i vannet." Disse begrepene bruker vi metaforisk når vi projiserer dem på et mindre konkret begrep. "Hennes tanker er i barndommen." Når *i* her står til det abstrakte begrepet barndommen er det i en avledet, sekundær betydning, med en semantisk opprinnelse i konkret fysisk, romlig betydning. Et annet trippel-eksempel viser bokstavelig-metaforisk-distinksjonen. Setningen "ballongen gikk opp" er ikke metaforisk

<sup>297</sup> Lakoff og Johnsons beskrivelser av teorien kommer først, senere bruker jeg Kövecses. Denne rekkefølgen i presentasjonen har som årsak både at jeg leste L&J først, de var mine kilder, og at jeg vil gi et grundig innblikk i teorien som teori. Kövecses hjelper meg til praktisk manøvrering når teorien anvendes i den tegnerelaterte delen.

<sup>298</sup> Lakoff (1993: 205).

ifølge Lakoff.<sup>299</sup> Her er nemlig konkret bevegelse, i motsetning til ”tankene går opp til himmels”. Her er bevegelsen abstrakt<sup>300</sup> fordi tanker er abstrakte objekter. Ifølge Lakoff er der mengdevis av bokstavelige begreper, men så snart man er borte fra konkret fysisk erfaring og snakker om abstraksjoner og følelser, så er metaforisk forståelse normen.<sup>301</sup> Jeg vil kunne kalle metaforisk betydning indirekte, og bokstavelig betydning direkte i tegnede uttrykk.

#### *Mer om begreper*

Et begrep, og særlig et abstrakt begrep, kan ha mye innhold. Kognitiv semantikk viser at vi forstår begreper radially, altså med et sentralt innhold og forskjellige aspekter som slett ikke er klart avgrenset. Den konteksten et begrep brukes innen i et gitt utsagn, vil gjøre sitt til hvilke aspekter som aktiveres og bidra til en avgrensning. Ethvert abstrakt begrep har et tilliggende forråd av metaforer for å aktivere forskjellige aspekter, og den flytende konsistensen innen begrepet tillater også veksling mellom metaforer.

#### *Grunn-nivå-begreper er enkle kategoriseringsbenevnelser*

Vår tenkning består for en stor del i å kategorisere. Alle levende vesener kategoriserer uavlatelig, amøber skiller: spiselig kontra ikke-spiselig. Mennesker har svære automatiserte repertoarer som vi skiller det ene fra det andre med. Vi tenker ikke på dem, men med dem, våre innsosialiserte ord, betegnelser, begreper og stereotyper. En type begreper opererer i stor skala i vår tenkning: grunn-nivå-kategorier (basic-level categories). Det er kategorier som *bil* og *stol*. Disse ligger ”i midten” av to kategori-hierarkier: *kjøretøy-bil-sportsbil* og *møbel-stol-gyngestol*. Slike midt-nivå kategorier er kognitivt basale, det vil si at de har en slags kognitiv prioritet i forhold til ”overordnede” kategorier som *kjøretøy* og *møbel* og med ”underordnede” kategorier som *sportsbil* og *gyngestol*.<sup>302</sup> Vi har en utviklet kapasitet for grunn-nivå-kategorisering. På dette nivået interagerer vi optimalt med verden, grunn-nivået navngis og forstås tidligere av barn, det kommer tidligere inn i et språk historisk sett og blir identifisert tidligere av språkbrukere.

Grunn-nivå-kategorier er ikke bare om objekter. Vi har også grunn-nivå-handlinger: å gå, svømme og gripe er slike handlinger som vi har konvensjonelle mentale bilder og motorprogram for. Vi har også sosiale

<sup>299</sup> *ibid.* Man kunne dog som utenforstående være i tvil om hvor grensene går. Strengt tatt kunne vel også *gikk* vurderes som metaforisk, siden det egentlig betyr å gå med ben, noe som bare levende vesener gjør.

<sup>300</sup> Langacker (1990: 155-60) undersøker objektiv, abstrakt og subjektiv bevegelse i setninger. Han stiller seg tvilende til hvorvidt metaforisk forståelse er med i konseptualiseringen av en del av de eksemplene han behandler. For bildefolk er dette svært interessante analyser. Vi forholder oss til slike abstrakte bevegelser i linjer.

<sup>301</sup> Lakoff (1993: 205).

<sup>302</sup> Eleanor Rosch er en av dem som i 70-årene fant ut dette. Jeg refererer her fra Lakoff og Johnson (1999: 27-30). Imidlertid vil ikke alle forskere være enig i den rollen grunnbegreper har fått. Mandler (2004) finner bevis for at overordnede begreper som dyr, møbler o.a. formes tidligere enn grunn-nivåbegreper hos barn.

begreper på grunn-nivå, som familier og skoler, sosiale handlinger som diskusjoner og grunn-emosjoner som lykke og sinne. Grunn-nivå-begreper er et reservoar for projisering fra kilde-domener. Det samme er romlige relasjons-begreper.

*Våre begreper er kroppsforankret*

De begrepene vi har, har vi fordi vi har slike hjerner og kropper som vi har. L&J hevder "...that the very properties of concepts are created as a result of the way the brain and body are structured and the way they function in interpersonal relations and in the physical world."<sup>303</sup> De fremmer sin legemliggjort sinn-hypotese (embodied-mind-hypotese). Denne hypotesen slår bena under den tradisjonelle distinksjonen mellom persepsjon og konsepsjon.<sup>304</sup> I et legemliggjort sinn som de to forskerne oppfatter det og bygger sin hypotese til, er det tenkelig at det samme nevralt systemet som er engasjert i persepsjon (eller i kroppslig bevegelse) spiller en sentral rolle i konsepsjon. Det vil si at de samme mekanismene som er ansvarlige for persepsjon, bevegelser og objektmanipulering ville kunne være ansvarlige for begrepsliggjøring og resonnering.<sup>305</sup>

#### 4.2.2 Vitenskapelig underbygging av teorien

Lakoff og Johnson utsetter legemliggjort sinn-hypotesen for eksperimenter for å prøve gehalten. I den vitenskapelige posisjon som de benevner legemliggjort realisme, kobler de språk med datamaskin-modeller for nevralt nettverk. En nevralt modell av en perseptuell eller kroppslig motor-mekanisme blir konstruert, og så blir den samme modellen brukt til å utføre begrepsbaserte arbeidsoppgaver også. Tre slags begreper er undersøkt med slike modeller. Det er begreper for 1): romlige relasjoner, 2): kroppslig bevegelse og 3): begreper som indikerer strukturen for handlinger eller hendelser.<sup>306</sup> Disse tre modellene understøtter legemliggjort sinn-hypotesen. De viser i praksis at det er mulig å bruke samme nevralt nettverk til å utføre motoriske, perseptuelle operasjoner såvel som begrepslige, resonnerende oppgaver. Lakoff og Johnson kan ennå ikke støtte seg på sterke

<sup>303</sup> L&J (1999: 37).

<sup>304</sup> Talmy opphever også dette skillet. Psykologer finner det vanskelig å trekke grense mellom sansning/persepsjon og konsepsjon/kognisjon. Talmy foreslår å operere med et kontinuum her, og oppretter termen "ception". Talmy (2000, Volume 2: 139).

<sup>305</sup> Jeg oversetter så og si direkte utdrag fra L&J's verker. Ikke uten et visst ubehag for bare å henge på andres arbeid. Men med den hensikt å presentere deres teori best mulig, velger jeg å bruke de formuleringer som de selv har funnet best til å formidle sitt stoff. Her har jeg hentet fra L&J (1999: 37-8) og fortsetter kort fra deres følgende sider.

<sup>306</sup> De tre modellene er konstruert av Terry Regier, David Bailey og Srinu Narayanan på nittitallet. Regiers modell er for å lære rom-relasjons-termer. Baileys modell er for å lære verb for hånd-bevegelser, og Narayanans modell er av motoriske skjemat, lingvistisk aspekt og metafor. Modellene forklares i *Philosophy in the Flesh*. Bailey og Narayanan gjorde sine dr. avhandlinger på dem. De er eksempler på det sterke forskningsmiljøet som bygges i nettverk rundt og innen embodied- mind-kretsen.



neurofysiologiske bevis for hypotesen, som f.eks. fra PET-scanning eller funksjonelle MRI resultater. Men de mener det er plausibelt at hjernen økonomiserer ved å bruke nettverk som allerede er opprettet (nervebaner innrettet for kroppslig motorisk, perseptuell aktivitet) til å utføre andre oppdrag som de også er i stand til (kognitive begrepslige, resonnerende oppgaver).

Den kognitive metafor-teorien baseres på en vitenskapelig sammenheng mellom det fysiologiske-, det fenomenologiske og hverdagstenkningens plan. På det fysiologiske planet forholder de seg til begreper som nevralt strukturer. Fenomenologisk fokuserer de på hvordan begreper oppfattes, og de må nødvendigvis undersøke sin egen tenkning. Hvordan hverdagstenkingen er organisert, gjør de omfattende lingvistiske undersøkelser av via språklige uttrykk. L&J opererer innen det anglo-amerikanske språklige samtidsrepertoaret, og relaterer sitt eget materiale til kollegers og studerendes undersøkelser innen andre naturlige språk. Slik fremkommer kunnskap om et bredt spekter av hvordan begreper kan organiseres mentalt, både med stor spennvidde og forskjell språk og kulturer seg imellom, og samtidig med stort samsvar mellom noen mentale mønstre uavhengig av sted og tid. De to forskerne finner det sannsynlig at der finnes noen universelle begreper, fordi vi som mennesker har en felles fysiologisk utrustning.

Underbevisst kognitiv aktivitet er operativ når vi tenker og taler. Det er ikke Freudiansk underbevissthet her, men underliggende svære mengder av kunnskap som aktiveres bare for å forstå det enkleste utsagn. Det er et system av kognitive operasjoner som i høy grad er automatiserte og ubevisste og det omfatter også all vår implisitte kunnskap til den aktuelle situasjon og det tema utsagnet kommer i.

Folketeorier danner det grunnlaget eller bakteppe vi trenger for å kunne danne oss en forståelse av verden rundt oss. De gjør det mulig å ordne noe som ellers ville forblitt kaotisk. Et eksempel på folke-teori kan være at jorden er midtpunkt i verden, med solen som står opp og går ned. Denne teorien bruker vi fortsatt i subjektivt hverdagstenkning, selv om den vitenskapelige teorien om solens forhold til jorden i praksis har vist seg å forkaste den folkelige. Kognitive modeller har vi som vi har sett, i grammatiske kategorier som preposisjonene våre og i andre bildeskjemaer. Med noen av disse bildeskjemaene er vi så utrustet til å kunne kommunisere med andre mennesker i vår kultur lett og uanstrengt, om allehånde temaer. Et forholdsvis lite antall skjemaer utgjør nemlig et grunnmateriale for vårt metaforiske kjernevokabular.

### *Tre teoribyggende klasser av metaforer*

Johnson og Lakoff opererer med tre klasser for metafor når de underbygger teorien vitenskapelig. Det er primære, komplekse og bilde-metaforer ("image metaphors"). Primære metaforer<sup>307</sup> er som atomer som kan settes sammen til molekylære, komplekse metaforer, billedlig sagt.<sup>308</sup> Disse to klassene er de konseptuelle metaforene som gir grunnleggende materiale til vårt begreps-repertoar. Image-metaforer er av en annen natur. De er visuelle eller andre sensoriske analogier som beskriver mer tilfeldige særtilfeller. De oppstår ofte fordi der kan finnes en felles sensorisk form mellom det som projiseres fra kildedomenet og det aktuelle trekket i måldomenet. Nye metaforer skapes i spillet mellom disse tre klassene. Typer av metaforer inndeles på andre måter i analyser av metaforer i bruk. Vi kommer til dem etter hvert.

### *Nye metaforer er kombinasjoner av de tre klassene*

Nye metaforer ("novel metaphors") er hva tradisjonelle metafor-teoretikere vanligvis kategoriserer som metafor, altså nye metaforiske uttrykk i kognitiv terminologi. Det er sterke metaforer i Max Blacks terminologi, og poetiske, nyskapende uttrykk med kunstnerisk kraft. Innen kognitiv metaforteori har man funnet at slike nye metaforer i overveiende grad er utvidede korrespondanser av konseptuelle konvensjonelle metaforer. Man kan lage nye metaforiske uttrykk ved å utvide eller å bearbeide konseptuelle metaforer, man kan sette spørsmålstejn ved en konvensjonell metafor og man kan lage kompositter fra flere komplekse metaforer samt kombinere med syns-metaforer ("image metaphors").

### *Den integrerte teorien om primær-metafor*

L&J grunnfester sin teori i *Philosophy in the Flesh* for hvordan våre subjektive oppfatninger dannes, når vi forstår begreper. For eksempel, når vi konseptualiserer det å forstå en idé, hvilket er en subjektiv erfaring, som å få tak i en ting, noe som er en sensorimotorisk erfaring. Eller mislykkes i å forstå en idé som at den går rett forbi oss eller over hodet på oss. Den kognitive mekanismen for slik konseptualisering er konseptuell metafor, som tillater oss å anvende den fysiske logikken fra det å gripe, til å resonnerer om det å forstå. Slike metaforer som belyser begreper, er uunngåelige og brukes kontinuerlig. Vi har et subjektivt mentalt liv som er stort og rikt. Vi har subjektive erfaringer med ønsker, begjær, hengivenhet og desslike. Vi begrepsliggjør slike subjektive erfaringer og kan resonnerer over dem. Da må vi bruke erfaringer fra andre områder, og det er i stor utstrekning fra

<sup>307</sup> I de tidligere bøker av L&J var benevnelsene grunnmetaforer (basic metaphors) og konvensjonelle metaforer hyppige. Men med presentasjonen av teorien for hvordan våre subjektive oppfatninger dannes, når vi forstår begreper, kommer betegnelsen primær-metafor. Dette skjer i *Philosophy in the Flesh*.

<sup>308</sup> L&J (1999: 60). Jeg holder meg fortsatt til referat fra denne boken som har det ambisiøse prosjektet å utrede metaforens rolle vitenskapelig empirisk og filosofisk.

sensorimotoriske områder. Vi begrepsliggjør verden rundt oss med store mengder konvensjonelle konseptuelle metaforer. Hvorfor finnes denne mengden av konvensjonelle konseptuelle metaforer? Hvordan læres de og hva er deres presise gehalt? Hva er den metaforiske mekanismen? Disse spørsmålene mener L&J nå å ha foreløpige svar på. De presenterer sin teori i fire deler. Fire elementer er undersøkt til en sammensetning av svar på hvordan vi begrepsliggjør og beskriver subjektiv erfaring. Disse fire delene følger her.

1. Christopher Johnsons teori om sammenfletning (conflation) i innlæringsløpet. For små barn er subjektive (ikke-sensorimotoriske) erfaringer og bedømmelser på den ene side og sensorimotoriske erfaringer på den annen side, så regelmessig sammenholdt at de ikke skiller mellom dem når de forekommer samtidig. For eksempel følelsen av tiltrekning, trygghet og varme ved å bli holdt om. I denne perioden av sammenfletning blir assosiasjoner automatisk bygget opp mellom de to domene. Så, gjennom en periode av differensiering, blir barn istand til å separere fra de to domene, men assosiasjonene over kryss-domene vedholdes. Det er disse vedholdene assosiasjonene som overføres i begrepslig metafor, som senere i livet får mennesker til å snakke om "et varmt smil", "en lys idé" og "nært vennskap".<sup>309</sup>

<sup>309</sup> Mange har vært inne på slik kobling før, og nok ønsket å kunne befestе slike antagelser empirisk.

Gombrich er interessert i naturlige metaforer, som han mener kan være universelle, siden vi responderer på dem umiddelbart. Lys – mørke-kontrasten som symbol for godt – ondt er et eksempel. Gjennom alle år har kunstnere brukt dette grepet for å visualisere disse verdiene. Når vi møter bildet av en skremmende kjempe, stor og mørk, responderer vi like øyeblikkelig som vi reagerer på ekspressive uttrykk i verden. Gombrich tror at disse metaforene (mørk, stor for ond, farlig) med den umiddelbare tolkningseffekt er den ultimate ressurs for avistegnere. Slike metaforer er de mest potente og kanskje også de farligste, fordi sidestillingen mellom disse sensoriske og moralske kvalitetene eller følelsesvalører er så naturlig for oss alle at vi neppe er oppmerksom på deres symbolske eller metaforiske karakter. Gombrich (1985: 138).

Lev S. Vygotskij (1967) gjorde rundt tredvetallet sine studier i hvordan begrepsutvikling foregår. Barn går gjennom tre grunnleggende faser med flere stadier i hver fase. Først kommer en synkretisk fase, hvor ords mening denoterer et vagt synkretisk konglomerat av individuelle objekter som på en eller annen måte har sammentrukket til et bilde i barnets sinn. Så kommer en fase med tenkning i kompleks. I et kompleks blir individuelle objekter forent ikke bare ved barnets subjektive inntrykk, men også ved bånd som allerede eksisterer mellom disse objektene. Disse båndene er reelle og faktive fremfor logiske og abstrakte.

Kjedekompleks er en variant av fire kompleks-måter. Ragnar Rommetveit (1972: 85 – 6), i min nesten ordrette oversettelse fra nynorsk, gir et eksempel på kjedekompleks ved hvordan lydmonstret "pus" er knyttet til både pusekatten, filledukken og mors skinnkrave. Her har samme lydmonstret "referanse" til en kjede av opplevelser som parvis er like med hensyn til et eller annet aspekt. Pusekatten og mors skinnkrave er begge lodne å se på, mors skinnkrave og filledukken er begge myke å holde mot kinnet. Ettersom "pus" så blir del av "pusekatt", vil det gå inn i et trinnsvis nysansert og zoologisk mer velordnet verden av begreper og objekter, men likevel kanskje slik at "puse"-komponenten i "pusekatt" for alltid vil ha en følelsesvalør av den myke filledukken og mors skinnkrave i seg.

Vygotskij foretrekker Johnsons teori ved å postulere kompleks tenkning som en kognitiv fase hvor forening er prinsippet, og med en derpå følgende fase hvor prinsippet er adskillelse. Denne siste fasen før begrepslig tenkning er inntrådt, karakteriseres ved potensielle begreper, og den er basert på utskillelse av visse almenne attributter. Langs begge disse to linjene hvor utviklingen av begreper skjer, er bruken av ordet det nødvendige leddet i prosessen. Vygotskij sier at voksne, kapable som vi er til å forme og bruke begreper, ikke opererer konsistent med begreper. Tvertimot skifter vi konstant mellom begrepslig og konkret, kompleksaktig tenkning.

2. Joe Gradys teori om primærmetafor. Alle komplekse metaforer er ”molekylære”, satt sammen av ”atomære” metaforiske deler som benevnes primære metaforer. Hver primærmetafor har en minimal struktur og kommer naturlig, automatisk og ubevisst gjennom hverdags erfaring ved hjelp av samforekomst (conflation), hvorved tverr-domene-forbindelser dannes. Komplekse metaforer dannes ved begrepslig/konseptuell blanding. Universelle tidlige erfaringer fører til universelle sammenholdinger, som igjen utvikler seg til universelle (eller vidt spredte) konvensjonelle begrepsdannende (conceptual) metaforer.
3. Srimi Narayanans nevrale teori om metafor. Forbindelsene som ble dannet i samforekomst-perioden, er realisert nevralt i samtidige aktiveringer som resulterer i permanente nevrale forbindelser. Disse dannes på tvers av de nevrale nettverkene som definerer (begreps-) konseptuelle områder. Disse forbindelsene gir den anatomiske basis for kilde-til mål-aktiveringer som konstituerer metaforiske implikasjoner.
4. Gilles Fauconnier og Mark Turners teori om begrepslig blanding. Distinkte begrepslige områder kan bli coaktivert, og under visse betingelser kan forbindelser dannes på tvers av områdene. Slike begrepslige blends kan være konvensjonelle eller helt originale. Grady foreslår at konvensjonelle blends er den mekanismen hvorved to eller flere primære metaforer kan bli brakt sammen til å danne større komplekse metaforer.

#### *Primærmetaforer*

Med teorien om primær-metaforer sentralt, bygges det store systemet om konseptuelle metaforer. Det nevrale nettverket, et enormt system av synapser og forbindelser på kryss og tvers mellom de forskjellige områdene i hjernen, vokser i takt med de stimuli det utsettes for. De nevrale forbindelsene som blir aktivert ofte og over tid, vil befeste seg, innprentes gjennom språklig prosessering, og være varige. Uten slik vedholdende aktivering, vil forbindelsene bli borte. Dette nettverket som hjerneforskning langt på vei nå har kartlagt for sensorimotoriske operasjoner, det er kjent hvilke områder som aktiveres ved syns- lukt- kroppsbevegelses-prosesser osv, står nå under observasjon for samkjøring med subjektive erfaringer og bedømmelser. Grady har utarbeidet oversikt over et inventar av primære metaforer. For hver metafor fastslås den metaforiske korrespondansen. Metaforens sensorimotoriske komponent skilles fra dens subjektive komponent, og de

primære erfaringer fra domene-sammenfletningen som danner korrespondansen forklares. Eksempler på dette analyse mønsteret finner vi i de følgende metaforene.<sup>310</sup>

#### KJÆRLIGHET ER VARME

Subjektiv bedømmelse: Kjærlighet

Sensorimotorisk område: Temperatur

Språklig eksempel: ”De hilste meg varmt.”

Primær erfaring: Å føle seg varm mens man blir holdt kjærlig

#### VIKTIG ER STORT

Subjektiv bedømmelse: Viktighet

Sensorimotorisk område: Størrelse

Språklig eksempel: ”Imorgen er en stor dag.”

Primær erfaring: Som barn ser man at foreldre og andre store ting er viktige og kan utøve store krefter på en og dominere ens visuelle erfaring.

#### LYKKELIG ER OPP/E

Subjektiv bedømmelse: Lykke

Sensorimotorisk område: Kroppslig orientering

Språklig eksempel: ”Jeg føler meg på topp i dag.”

Primær erfaring: Å føle seg lykkelig og energisk og ha en oppreist positur (korrelasjon mellom affektiv tilstand og positur).

#### DÅRLG ER ILLELUKTENDE

Subjektiv bedømmelse: Evaluering

Sensorimotorisk område: Lukt

Språklig eksempel: ”Denne filmen stinker.”

Primær erfaring: Å bli frastøtt av objekter med vemmelig lukt (korrelasjon mellom evaluerende og olfaktorisk erfaring).

#### VANSKELIGHETER ER BØRER

Subjektiv bedømmelse: Vanskeligheter

Sensorimotorisk område: Muskulær anstrengelse

Språklig eksempel: ”Hun er overlesset med ansvar.”

Primær erfaring: Ubehaget eller den hemmende effekt av å løfte eller bære tunge objekter.

<sup>310</sup> Disse eksemplene er utarbeidet av Grady (1997): *Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes*. Jeg har tatt dem fra *Philosophy in the Flesh*, oversatt dem rundelig. Jeg gjentar at jeg trekker direkte fra denne boken, formuleringer som er utformet for å presentere dette stoffet klart, ser jeg ingen grunn til å bruke tid på å omformulere.

MER ER OPPE

Subjektiv bedømmelse: Kvantitet

Sensorimotorisk område: Vertikal orientering

Språklig eksempel: "Prisene er høye."

Primær erfaring: Å observere stigning og fall i nivåer på hauger og væsker når mer blir lagt til eller tatt fra.

Vi har flere hundre slike primære metaforer ifølge L&J. Det viser seg at flere av dem har samme sansemotorisk kildeområde. Opp/e projiseres på flere målbegreper. Lykke, status og kontroll forstås alle ved hjelp av barnets forskjellige sensorimotoriske erfaringer med hva opp og oppe er. Opp/e er et av flere bildeskjemaer som inngår i primærmetaforenes atomer.

#### *Komplekse metaforer*

Lakoff og Johnson bygger sin teori med primære metaforer som atomære bestanddeler i molekyler av komplekse metaforer. Med denne metaforiske innfallsvinkelen innleder de forklaringen på komplekse metaforer.

Komplekse metaforer kan defineres som enheter av flere korrespondanser av primære metaforer pluss former for felles kunnskap: kulturelle modeller, folkelige teorier, eller simpelthen kunnskap og oppfatninger som er bredt akseptert i en kultur. Vi har en mengde slike hverdagslige komplekse molekylære metaforer som er stabile, konvensjonaliserte, innprentet og fastlagte over lengre tid. De former en stor del av vårt konseptuelle og begreplige system, og påvirker hvordan vi tenker og hva vi bryr oss om uavlatelig.

Lakoff og Johnson eksemplifiserer med metaforen ET MÅLBEVISST LIV ER EN REISE. Denne komplekse metaforen grunner seg i en dyp folkelig tankegang om at vi som mennesker antas å ha et formål med livet, og at der er noe galt med deg hvis du ikke har det. Hvis du er formålsløs, sees du som "fortapt", som uten retning i livet og som uten å vite hvilken vei du skal gå. Å ha hensikt i livet gir deg "mål å nå" og styrker deg til å kartlegge en vei til å nå disse målene, til å se hvilke andre midlertidige mål du først må innom for å komme frem, å overveie hva som kan stå i veien, hvordan du kan forsere hindringer osv. Resultatet av denne dypt forankrede tankegangen er den komplekse metaforen ET MÅLBEVISST LIV ER EN REISE. Den er bygget opp på følgende måte.

Den kulturelle oppfatning: Folk antas å ha hensikter i livet, og de antas å handle slik at de oppnår disse hensiktene. To primære metaforer: HENSIKTER ER BESTEMMELSESSTEDER og HANDLINGER ER BEVEGELSER. Når dette settes inn i en metaforisk versjon av den kulturelle oppfatningen får vi: Folk antas å

ha bestemmelsessteder i livet, og de antas å bevege seg slik at de kan nå disse bestemmelsesstedene. Hertil kobles det enkle faktum at en lang tur til en serie bestemmelsessteder er en reise. Når disse momentene holdes sammen, medfører de en kompleks metaforisk korrespondanse:

ET MÅLBEVISST LIV ER EN REISE-metaforen  
 med subkorrespondansene (eller undermetaforene):  
 ET MÅLBEVISST LIV ER EN REISE  
 EN PERSON SOM LEVER ET LIV ER EN REISENDE  
 LIVSMÅL ER BESTEMMELSESSTEDER  
 EN LIVSPPLAN ER EN REISERUTE

Full verdi av denne metaforen får vi med tilhørende implikasjoner. Fra kildedomenet reise følger viten om å planlegge en rute til bestemmelsesstedet, viten om hindringer som kan oppstå og hvordan de kan unngås, viten om hva du bør ha med på reisen og viten om hvor på reiseruten du befinner deg, og hvor hen du skal videre. Du bør alltid vite hvor du er og hvordan du skal komme videre. Denne viten føres over til metaforens måldomene, og blir der til hjelpelinjer for livet: Et målbevisst liv krever planlegging for å oppnå dine hensikter. Målbevisste liv kan ha hindringer, og du bør prøve å forutse dem. Du bør utstyre deg med det du trenger for å etterstrebe et målbevisst liv. Som en klok person med livsmål, skulle du ha en overordnet livsplan med indikasjoner på hvilke mål du antas å oppnå. Du skulle alltid vite hva du har oppnådd så langt, og hva som er det neste du skal gjøre.

Lakoff og Johnson påpeker at denne komplekse metaforen ikke har noen egen erfaringsbasert begrunnelse. Men de to primærmetaforene som er undermetaforer, har sine erfaringsbaserte begrunnelser, og som deler i den komplekse metaforen sikrer de helhetens erfaringsbaserte begrunnelse.

For meg som annenhåndsbruker av den kognitive metafor-teorien faller det vanskelig å holde styr på primære, under- og overordnede metaforer i komplekse metaforer. Jeg finner det vanskelig å vite hva som tilhører den sentrale strukturen i en kompleks metafor, og hva som er implikasjoner. Heldigvis har Zoltan Kövecses gjort en gjennomgang av det etterhvert omfangsrrike materialet fra Lakoff og Johnson i sin bok *Metaphor: A Practical Introduction*.<sup>311</sup> Jeg skal bruke hans benevnelser og kategorier for å holde orden i hierarkier og typer som de konseptuelle metaforene kan anskues som. Vi skal komme tilbake til komplekse metaforer siden. Lakoff og Johnsons tre hovedtyper av metaforer er som tidligere sagt, konvensjonelle konseptuelle metaforer, nye metaforer og bilde-metaforer

<sup>311</sup> Kövecses (2002): *Metaphor: A Practical Introduction*.

(”image metaphors”). Etterhvert løsner jeg på den sterke L&J-fremstillingen, til fordel for en mer praktisk rettet beskrivelse med Kövecses, men noe fra L&J først.

#### 4.3 KOGNITIV METAFORIKK SOM MENTALT ARKIV MED TEGNEPERSPEKTIV KOBLET TIL

Innholdet i den kognitive metaforteorien skal nå presenteres med vekt på anvendelighet for tegnere. Mentale mønstre og typer av metaforer anskues i et praktisk perspektiv i motsetning til primær-kompleks-distinksjonen i det ovenstående.

##### 4.3.1 Bildeskjemaer

Bildeskjemaer er en viktig kategori. Som tankemønstre av visuell karakter er disse skjemaene svært viktige i metaforisk tegning. Bildeskjemaer er automatiserte, ubevisste umiddelbare skjematisk oppfatninger som følger etter hverandre i rask rekkefølge når vi snakker, leser og tenker. Vi kan introspektivt stoppe den raske mentale diskursen og innstille det mentale blikket på bildeskjemaets begrepelige innhold. Da må vi velge mellom to anskuelsesmåter, se på et mentalt bilde eller gjøre en analyse av hva som er skjemaets innhold. Et bildeskjema er en abstrakt struktur, et mønster, eller skjelett av mange erfaringer koblet til et ord.<sup>312</sup> Det er uten detaljer. Et mentalt bilde derimot, er et rikt visuelt bilde, hvor man ikke kan komme utenom detaljer.

Vi har en forholdsvis liten gruppe med basale bildeskjemaer som strukturerer systemer av romlige relasjoner i språkene i verden. Beholder-skjemaet er et av disse. Vi lærer dem gjennom kroppslige erfaringer tidlig i livet. De bygges inn i vårt kognitive system som før-begrepelige forståelsesmønstre. Disse mønstrene er dynamiske, kan tilpasses forskjellige manifestasjoner og profileres i forskjellige deler av strukturen. Hvert skjema har en logikk i seg, strukturen i mønsteret forsyner oss med kognitivt materiale som gjør at vi kan resonnerer og trekke slutninger. Disse primitive bildeskjemaene opptrer i de begrepene vi anvender for å tenke og tale om romlige relasjoner. Vi har tidligere sett hvordan elementære romlige relasjoner inngår i kompositter, som på norsk uttrykkes i preposisjonene ”i” og ”inn i”.<sup>313</sup> Vi vet at beholder-skjemaet inngår i den konseptuelle strukturen for begrepene *i* og *inn i*. Skjemaet (et avgrenset område i rom) har en innside, avgrensningen og en

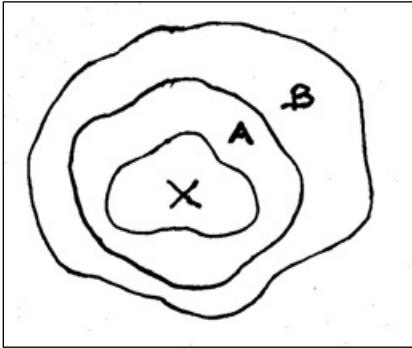
<sup>312</sup> Blant forskere kan man også finne en skepsis til bildeskjema-begrepet. Denne skepsisen er først og fremst rettet til vanskelighet med definisjonen av begrepet. Ulike teoretikere har definert det forskjellig, og med ulike implikasjoner knyttet til ikke minst sammenheng mellom persepsjon og betydninger. Hampe (red.) (2005).

<sup>313</sup> Talmy (2000, Volume 1 & 2.) bringer frem skjematisk systemer for konseptuelle dimensjoner tilsluttet grammatikk. Et av disse systemene er perspektiv. Her kommer det klart frem at noen preposisjoner er lokative, altså tilknyttet sted, mens andre preposisjoner er tilknyttet bevegelse. *Gjennom* og *inn* er bevegelses-preposisjoner, mens *i* er lokativ av vesen i norsk.



ytre omgivelse. Når den elementære romlige relasjonen *i* aktiveres, profileres insiden i beholderskjemaet, og en trajektor og landemerke-struktur er til stede. I det tidligere introduserte eksemplet (3.4.4) med tegneren innenfor den omsluttende streken, er tegneren trajektor relatert til streken som er landemerke.

*Beholderskjemaet* har en logikk som illustreres gjennom denne grafiske fremstillingen:



81. Beholderskjemaet. Lakoff og Johnson (1999: 32).

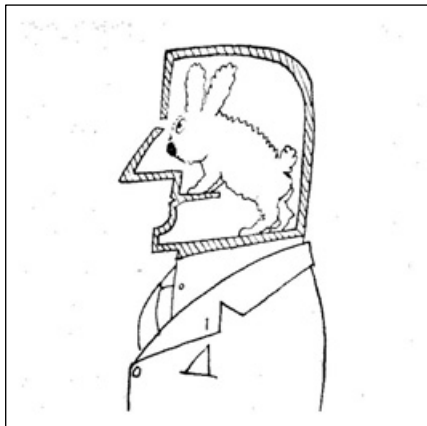
Gitt to beholdere, A og B, og et objekt, X, hvis A er *i* B og X er *i* A, så er X *i* B.

Dette er selvsagt når vi ser det grafiske bildet, vi trenger ikke utføre noen deduktiv operasjon for å belegge det. Den kunnskapen vi har om beholder-strukturen (en innside, en grense og en utside) omsettes når vi resonnerer. Vi kan legge denne kunnskapen, bildeskjemaet, på en visuell scene. Vi kan legge beholder-

skjemaet på noe vi hører, som når vi konseptuelt skiller ut en del av et musikkstykke fra en større del. Og vi kan legge beholder-skjema på motoriske bevegelser, som når en svømmetrener bryter opp svømmetaket i deler for å analysere hva som foregår ”innenfor” hver del.

Beholder-skjemaet har gestaltstruktur, i den forstand at delene ikke gir mening uten helheten. Der finnes ikke noen ut- og innside uten avgrensning, ingen avgrensning uten ut- og innside. Skjemaet er topologisk strukturert. Det vil si at grensen kan gjøres større, mindre eller ganske misformet, men kan fortsatt være avgrensningen i et beholder-skjema. Det er dynamisk ved at det kan opptre i svært forskjellige manifestasjoner. Som nevnt finnes det i todimensjonale avgrensede regioner.<sup>314</sup> Eksemplet fotballbane har ikke tredimensjonale vegger som et værelse eller en eske. Hvor skjemaet faller tydeligst i øynene, vil nok være i tredimensjonale objekter på begrepslig grunn-nivå: kopper, kister, båter. Dette er objekter som kan være tomme og hvor funksjonen nettopp er å kunne fylles med noe, bli oppbevaringssted for et innhold

<sup>314</sup> I de første bøkene av L&J fremkom TILSTANDER ER BEHOLDERE, mens i de siste forekommer TILSTANDER ER AVGRENSEDE REGIONER I ROM.

82. Steinberg, *Kaninen*.

Tegnere bruker beholderskjemaet ofte som strategi for å vise en egenskap eller abstrakt sak. For å beskrive egenskapen *engstelig* kunne Steinberg vist en eksemplarisk situasjon med en protagonist, en person i handling med engstelse uttrykt i mine, gestikk og kroppsholdning. Det ville være en ytring uten metafor. Men han velger den metaforiske kaninen som sinnbilde, emblem, for den redde personlighetstypen. Mannens hode er tegnet som en beholder hvor kaninen kan se ut

gjennom mannens øyne. Det er en gjennomgripende oppfatning vi har av sinn, tenkning, identitet, at disse abstrakte fenomenene finner sted inne i hodet. Slik er beholderskjemaet et enkelt valg. Jeg ber leseren være oppmerksom på at når noe sies om tegnere og tegning, er det mine refleksjoner og synspunkter som tilkjennegies. Ellers er det metaforteoretikernes syn som refereres.

Instansieringen av skjemaet som engstelsens rom viser også noe om hva L&J kaller *entailments*, implikasjoner (Johnson 1987: 22). Implikasjoner er viten som ligger i periferien av, eller utenfor de sentrale korrespondansene i en konseptuell metafor. En av disse implikasjonene til beholderskjemaet, er at erfaring av omslutning<sup>315</sup> involverer beskyttelse eller motstand mot ytre krefter. I tegningen over er nettopp dette aspektet poengtert. En annen implikasjon er at omslutning også begrenser krefter innen beholderen. Kaninen er også et eksempel på det. Tredje implikasjon er at på grunn av disse kraftbegrensningene får objektet en relativ fast stedsbestemmelse. Fjerde implikasjon er at den relative faste lokasjonen (kaninen i hodet) gjør at det omsluttede objektet blir enten tilgjengelig eller utilgjengelig for en betrakters blick. Beholderen kan ofte skjule hva som er inni. For tegnere er dette faktum ofte problematisk. Ofte er det unødvendig å vise hva som er inni, betrakter vil i mange tilfelle ta det for gitt at for eksempel en konfekteske inneholder konfekt, en sko inneholder en fot osv. Dette er tilfeller med regulært innhold. Men når noe skal spesifiseres eller gjøres irregulært, må tegneren gripe til røntgentegning eller snitt for å vise innholdet

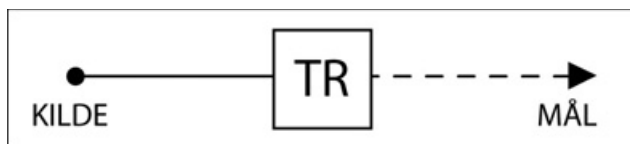
<sup>315</sup> Når Mark Johnson behandler beholder-skjemaet i 1987 – *The Body in the Mind* – benevnes det ikke *container-* men *in/out* skjemaer eller skjema for *containment*. Det er en av mange begrepsbenevnelser som veksler mens teorier utvikles.

i en sluttet beholder. Dette er et relativt vanlig grep for å løse problemet med at vi ikke kan se gjennom utsidens vegger for å vise hva som er innenfor.

Et elegant grep som også tilligger visualiteten i tegnemediet, er å forandre formen på beholderen som Steiberg gjør i ill. 86.1. Steinberg holder det helt klart at vi har for oss to fiolinkasser, eller kasser ved bruk for morens sønns fiolintimer. Med endringen av form på den ene kassen skaper tegneren et overraskende humoristisk poeng. Poenget hører til den ovennevnte implikasjonen at omslutning begrenser krefter inne i beholderen.

Et bildeskjema av så grunnleggende karakter som beholderskjemaet, er uavlatelig i anvendelse i vår tenkning. Forskjellige sider ved det vil bli aktivert, og derved forskjellige implikasjoner. Det er så enkelt i struktur at det instansieres i en uendelig mengde spesifikke beholdere og avgrensede romlige områder, og det kan utvides. Det inngår som en grunnmodell i visuell persepsjon, språk og figurativ visuell formulering, ikke minst innen den metaforiske mekanismen. Dynamikken kan vi få en anelse om ved bare å se på noen av de enkle Steinbergtegningene vi kjenner. Vi har tre forskjellige realiserte beholdere: mannshode (med kanin i) ill. 82, fiolinkasse (med gutt i) ill. 86.1. og tegnet omsluttende strek (med tegner inni) ill. 49a. Alle tre er sett fra siden, de kunne vært sett ovenfra eller i en annen vinkel. To av dem representerer tredimensjonale lukkede rom, mens den tredje er per se en todimensjonal tegnet strek. Avgrensningen rundt kaninen er et mulighetenes eksempel. Tykkelsen gir informasjon om soliditet. Vi ser at veggen kunne vært enda tykkere, den kunne vært tynnere. For kaninen ville det medført større eller mindre begrensning, og større eller mindre beskyttelse mot krefter utenfra. Hvis den samme tykkelsen var lagt på streken rundt tegneren, ville det medført at tegnerens rom var en sterkere innkapsling, hvor en fugl måtte ha sterke krefter for å kunne fly ut. Ved å legge inn murstein i veggen, har tegneren mulighet til å maksimere styrken i beholderen. Da aktiveres samtidig et annet bildeskjema, bygge-skjemaet. Den linjen som tegneren har tegnet, er på sin side en realisering av bane-skjemaet. Bane-skjemaet er et mentalt mønster med bevegelse som hovedfaktor. Bildeskjemaer er ikke bare modeller av visuelle fenomener, de kan tilhøre auditive, kinestetiske og andre sansemodaliteter.

*Baneskjemaet* - eller kilde – bane – mål-skjemaet som L&J opererer med.<sup>316</sup>



83. Baneskjemaet, Lakoff og Johnson (1999: 33).

Dette skjemaet har følgende elementer eller roller:

- En trajektor som beveger seg
- En kilde-lokasjon – startpunktet
- Et mål – et intendert bestemmelsessted for trajektoren
- En bane fra kilden til målet
- Selve bevegelsens bane
- Trajektorens posisjon på et gitt tidspunkt
- Trajektorens retning på det tidspunktet
- Trajektorens faktiske endelokasjon, som kan eller ikke trenger å være, det intenderte bestemmelsesstedet

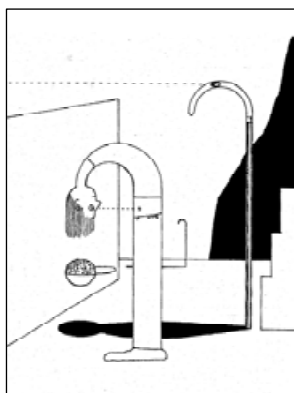
Skjemaet er topologisk, veien kan forkortes, forlenges eller deformeres. Trajektorbaner er imaginære, ikke konkrete enheter. De konseptualiseres som et linjeaktig spor etter et objekt i bevegelse, og projisert fram i bevegelsesretningen. Med språk legger man oftest til et landemerke og beskriver romlige relasjoner ved å profilere den del av skjemaet. Det begrepet som blir uttrykt ved ”til”, profilerer målet og identifiserer det som det landemerket relativt til hvilket bevegelsen finner sted. Begrepet uttrykt ved ”fra” profilerer kilden. Det tar kilden som det landemerket som bevegelsen finner sted i forhold til. Kilde – bane – mål-skjemaet har også en indre romlig logikk og inne-bygde inferenser. De er av typen: Hvis man har fulgt en rute til en nåværende lokasjon, så har man vært på alle tidligere lokasjoner. Mange romlige relasjons-begreper impliserer denne logikken og bygger sine betydninger med den, så som *mot*, *gjennom* og *langs*.

Dynamikken i skjemaet ser vi ikke minst i de former baner kan finnes i innen visuelle instansieringer. Vi ser de mest materielle instansieringer i veier, stiger og liner i virkeligheten, og i avbildninger av disse objektene i visuelle ytringer. (eks. ”Havels neste drama” ill. 1). Så har vi indeksikale instansieringer. I min alternative Steinberg-tegning ill. 49b. har vi en usynlig

<sup>316</sup> Talmy forholder seg til bare bane. Han får en enklere enhet som han bruker i analysene sine, ikke minst analyser av bevegelse. Lakoff og Johnson lar skjemaet være fylldigere. Jeg refererer deres beskrivelse (1999: 33).

trajektorbane, bare vist indeksikalsk ved hullet i streken og fuglens (TR) *utfra*-rettede bevegelse. (Språklig kan jeg i avlesingen av dette bildet, velge mellom hvor jeg dirigerer oppmerksomheten, ved heller å velge *bort fra* eller *gjennom* e.a.) Indeksikal vil jeg også kalle den banen som ligger implisitt foran og bak et retningsorientert objekt eller levende vesen. Så har vi en tredje type visuell instansiering, hvor der ikke gis slike indeksikalske tegn, men hvor vi har en disposisjon til å projisere en fornemmet bane. Det er for eksempel hvor vi regner med en synslinje mellom en observatør/eksperient og det hun ser på. Det gjelder for persepsjon av virkeligheten rundt oss og i bilder.

Vår mest fundamentale kunnskap om bevegelse fremkommer i kilde –bane – mål-skjemaet. Denne kunnskapen gir seg også utslag hvor man med rasjonell fornuft kanskje ikke ville ventet det. Vi forestiller oss ubevisst bevegelse i forskjellige synlige og usynlige realiserte baner. Talmy gjør en gjennomgang i slike fenomener hvor språk tilkjenner fiktiv bevegelse. ”Veien går fra huset til porten.” Veien beveger seg ikke, men vi projiserer bevegelse på den. Likeledes fornemmer vi bevegelsesretning i synsaksen. Persepsjon av bevegelse er en så innflytelsesrik evne vi har, at den slår inn og sammen med en annen kognitiv evne, evnen til å konsipere agentivitet, bevirker at vi oppfatter at synslinjen kommer fra øynene og beveger seg derfra.



84. Graff, *Unge hjerner*. 14.7.96.

Bildemakere regner med denne intuitive banen. Denne kan være kort eller lang, være uten endepunkt. I et portrett må der være en viss avstand til rammen foran den avbildede, mens bak kan utsnittet være trangt. Talmy (2000, Volume 1) viser at vi også projiserer en lignende usynlig orienteringsakse frem fra der vi fornemmer en front på ting. Slik vil en TV, en stol kunne fornemmes som med en linje en krysser over. En slik underliggende ubevisst bane er til stede i ytringen ”Hun krysset foran meg/TVen.”<sup>317</sup>

<sup>317</sup> Talmy analyserer frem en oversikt over forskjellige typer og subtyper av baner som instansierer fiktiv bevegelse i språk og andre kognitive systemer. Analysene finnes i Talmy (2000, Volume 1: Chapter 2. Fictive Motion in Language and "Ception"). Han sammenligner forekomster i språk og syn, og strukturen i de to kognitive systemene. Det bør være et særdeles interessant materiale for forskere innen visuelle kunstarter, arkitektur, bildekunst og skulptur. Fornemmelse av usynlige linjer og fiktiv bevegelse er fenomener skapende kunstnere skjærer sin kompetanse innen, særlig kanskje innen abstrakt form-eksperimentering. Det er dessverre ikke plass til å gå nærmere inn på Talmys analyser her, annet enn å nevne noen av typene: orienterings-baner, stråle-baner, skygge-baner (slagskygger), sensoriske baner (synslinje (den opplevende som kilde) og stimuluslinje (mitt ord) (det opplevde som kilde)), mønster-baner, ankomst-baner, tilgangs-baner og coekstensive baner.

I bilder vil vi sjelden se markert en slik underliggende linje, siden den jo er usynlig som mentalt fenomen. Men det kan finnes tilfelle hvor en slik bane vil være nødvendig eller interessant å markere, da gjøres det enkelt med en stiplet linje slik Graff har gjort det i ill. 84, for å påpeke at personen ser på sin egen navle. Med Talmys typer av baner med fiktiv bevegelse, har vi her et eksempel på en sensorisk (visuell) bane med den opplevende som kilde til den fiktive bevegelsen fra øyne til navle.



85. Steinberg, *Verdi*.

Sensoriske baner kan også konseptualiseres med bevegelse til sanseorganet, når man oppfatter persepsjonen av et objekt som stimulus fra objektet til eksperienten. Denne typen, ”det opplevde som kilde”, er instansiert i Steinbergs tegning av auditiv sensorisk bane for musikk.<sup>318</sup>

Utvidelser (ekstensjoner) av dette skjemaet er mulige: et kjøretøy, bevegelseshastigheten, hindringer for bevegelse, krefter som beveger en langs banen, flere trajektorer osv. Slike utvidelser er nettopp det kognitive materiale en tegner trenger for å arbeide metaforisk. Kjøretøy, forhindringer og denslags er rekvisitter til ”the cartoonist’s armoury”.<sup>319</sup>

*Andre bildeskjemaer.* Vi har flere bildeskjemaer for romlige relasjoner, og vi har skjemaer for ontologiske fenomener. Disse to gruppene er viktige for tegnere, skjemaer herfra forsyner det kognitive ”visuallspråk”systemet med basismateriale. Romlige relasjoner er grundig behandlet i kognitiv semantikk. Eksempler på flere skjemaer for romlige relasjoner er:<sup>320</sup> del – helhet, senter – periferi, forbindelse, syklus, gjentagelse, kontakt, nærhet (*adjacency*), kraftbasert bevegelse (eks. skyving, trekking, fremdrift (*propelling*), støtte, balanse, rett – krum og nær – fjern. I tillegg kommer orientering: vertikal-, horisontal- og front – bakside-orientering.

Ontologisk/eksistensiell erfaring ligger i noen skjemaer. Ett skjema er dannet gjennom vår persepsjon og oppfatning av noe enten som enhet eller masse. Så har vi skjema for hvordan noe oppstår og forgår: bygge/konstruksjon – destruksjon. Dette skjemaet innbefatter både handling/hendelse (å bygge/ødeleggelse) og objektet bygning. Vi har skjema for vekst og forgjengelighet: plante-skjemaet. Skjemaet for balanse instansieres momentant ved

<sup>318</sup> Det vil bli et definisjonsspørsmål om dette er et tilfelle av fiktiv bevegelse, lyd er jo lydbølger, i bevegelse.

<sup>319</sup> Gombrichs (1985: 139) uttrykk, fra artikkel/forelesning med samme navn. Han anser *the imagery of language at ones own peril*, språkets sovende bilder, for å være *weapons in the cartoonist’s armoury*.

<sup>320</sup> L&J (1999: 35).

betraktning av Havel på line ill. 1. Der kommer også faren for å falle ned, med trusselen om ødeleggelse og tilintetgjørelse. Dette er vesentlig mental kapital for tegneres muligheter til å formidle abstrakt informasjon.

#### **4.3.2 Syns-metaforer og konseptuelle metaforer er to hovedgrupper for tegning**

Med tegner-perspektiv ser jeg syns-metaforer og konvensjonelle konseptuelle metaforer som to hovedgrupper. Jeg har i 2.2.4 definert synsmetafor og vil nå utdype min bruk av begrepet. Synsmetaforer lar jeg være de visuelt sansebaserte "image"-metaforer. "Image"-metafor lar jeg stå for den kognitive teoriens begrep, hvor to bilder korresponderer ved at det ene påføres det andre. Disse bildene kan være av annen sanse-kategori enn den visuelle. De kan være auditve, kinestetiske osv.

I det bildefaglige problemfeltet vil jeg karakterisere klassen av konseptuelle, konvensjonelle metaforer som det bærende mentale materiale som både språk og tegning har felles. Klassen av synsmetaforer derimot er spesielt formmateriale på den visual-kommunikative siden, altså et sær-materiale innen bildeSPRÅKsystemet. I det bildeSPRÅKsystemet jeg legger frem, må disse to klassene stå med en klar distinksjon. Distinksjonen opprettes først og fremst mellom konseptuelle metaforer som konvensjonelle mønstre som gjenbrukes, og syns-metaforer som oppfattes som enkelttilfeller.<sup>321</sup> Den siste gruppen opptrer som metaforiske uttrykk og ikke som konseptuelle mønstre.

For tegnere er synsmetaforer kardinalgrep. De fungerer ved at to bildeelementer med hel eller delvis felles form bringes til å overlappe hverandre. Den felles form vil oftest være felles omriss eller kontur, men kan også være felles tekstur, farge eller valør. Den felles form kan være markant tilstede i utgangspunktet, eller den kan bli opprettet som visuell likhet av tegneren. Glass av halvkuleform og jordkloden har lik form, nemlig kuleform. Den enkle kuleformen tilbyr visuell ikonisitet, og er et godt materiale til å skape synsmetaforer med. Ting med kuleform kan legges over hverandre på en todimensjonal bildeflate og oppstå som synsmetaforer som i ill. 27, der Clinton og Jeltsin skåler.

---

<sup>321</sup> De er enkelttilfeller i den kognitive metafor-teorien, men de vil kunne opptre som konvensjonelle visuelle uttrykk. Et eksempel er jordklode som ball og ballong, synsmetaforer som er ganske vanlige.



Tegnere kan opprette likhet,<sup>322</sup> som i denne tegningen hvor grisens ryggkontur gjøres kuleformet.

For tegnere er det viktig å trene seg i å se hvor der kan finnes felles form.<sup>323</sup> Evnen til å skape synsmetaforer er helt avhengig av denne måten å se likhet.

86. Graff, 3. *verden*. Graff et al. (1998).

”Image”-metaforer er også viktige i verbal innovativ metaforikk. Lakoff og Turner (1989) beskriver hvordan de kan opprettes som enestående one shots, og gi uventede vridninger til et fenomen eller et begrep. De forklarer tilfellet med kvinnen som har en timeglass-midje, der sies det ikke noe om hvilken del av timeglasset som projiseres på kvinnekroppen. Ordene utløser den kunnskapen vi har om timeglassfasong, og utvirker at denne innsnevrede midtformen formen projiseres på kvinnemidtformen. Man får et mentalt bilde av en svært innsnevret midje. Det er helheten i dette mentale bildet som fokuseres. Attributter vil også projiseres. Det kan være kvaliteter som farge, lysintensitet, felles omriss eller kontur og kurvatur.<sup>324</sup> For timeglass-kroppen er kurvaturen, den regelmessige rundetheten, tilstede i mitt mentale bilde av denne figuren.

Slektskapet mellom mentale bilder i synsbaserte verbalformidlede ”image metaphors” og tegne-realiserte bilder kommer klart frem her. En tegner er gitt kvaliteten kurvatur i sitt mentale bilde utløst av ordet. (Han kan også ha bilde

<sup>322</sup> Her ligger en mulig avklaring til noe i den filosofiske analogiproblematikken i metafor-teori. Noen likheter stiller seg lettere frem, mens andre kan opprettes eller tilføres. Glassets halvkule-form er mer gitt enn grisens ryggkule-form. Det er lett å se forskjellen i det visuelle uttrykket, mediet. Løven Akilles har lettsett, umiddelbar likhet i kvaliteten dynamisk styrke, eller mot i Aristoteles’ kultur. Man kunne vurdere styrke og mot som idealiserte kvaliteter ved de to levende vesenene. Dersom man i en situasjon kalte Akilles en okse, ville der også her være likhet, men denne likheten er ikke like lettsett, fordi okse ikke har kvaliteten styrke kombinert med mot som idealisert kvalitet, men som en av flere mer likestilte kvaliteter. Likheten forekommer oss altså mer påført, opprettet, enn i det idealiserte løve-kildeområdet.

<sup>323</sup> Der kan lages øvelser og oppgaver som utvikler denne evnen hos billedskapere. Et eksempel finnes i Wilde og Wilde (1991): *Visual Literacy: a conceptual approach to solving graphic problems*. På rute-papir er trykket opp små geometriske former, sirkler, kvadrater og trekanter. Hver av formene finnes 6 ganger og med fri plass rundt. Oppgaven er å skape 18 identifiserbare bilder ved å legge til andre elementer mens integriteten i de originale formene beholdes.

<sup>324</sup> Dette avsnittet har sitt skjelleit i Lakoff, George og Turner, Mark (1989 hovedsaklig s.90). Mine tanker infiltrerer deres forklaring. Eksemplet med den litterære ”image” metaforen ”My wife... whose waist is an hourglass” er deres eksempel. Det er fra et dikt av André Breton. Som surrealist setter Breton disparate ting sammen, for å utfordre leseren til å se med ”nye øyne”. Slik vil surrealismen ofte skape mentale bilder som bryter med eller ikke har tilknytning til konvensjonelle konseptuelle korrespondanser. Magritte er et eksempel på denne strategien innen bildekunst. Hans intensjon er å skape forundring hos beskueren, når han setter sammen en gulrot og en flaske til ett objekt. Denne intensjonen er motsetningen til intensjonen om å formidle en bestemt sak slik Graff arbeider. Å formidle en intendert sak, vil medføre å kombinere synsmetaforer med konseptuelle metaforer.



av timeglass uten kurver, med trekantformer istedet.) Han kan eventuelt velge å også legge til flere kvaliteter, for eksempel glass-aktighet. Da er han i ferd med å utvide metaforen. Ved å attribuere glass-egenskap, kombinerer han med mentalt materiale fra et konvensjonelt konseptuelt kildeområde, nemlig skjøre objekter. Glass er skjørt, vet vi med kinestetisk erfaring, og kan lett gå i stykker. Skjørheten vil derved projiseres over på kvinnemidjen. Egenskapen skjørhet er ofte i anvendelse i konseptuelle metaforer. Her har vi et eksempel på at syns-metaforer svært ofte bringes til å interagere med konseptuelle metaforer i tegning. Det er slik kompositter danner nye metaforer. Det gjelder for tegning og det gjelder for språklige uttrykk

#### *Mekanismer for dannelse av synsmetaforer*

To kognitive mekanismer eller prinsipper som trer i kraft når synsmetaforer dannes, vil jeg trekke frem her. Den ene er knyttet til hvordan elementer i et bilde får sine betydninger, til bildets særegne gestaltungsprinsipp. Den andre mekanismen er hvordan tegnere alternerer synsvinkel og valg av aspekt, den er i min terminologi knyttet til visuelle retoriske endringsstrategier.



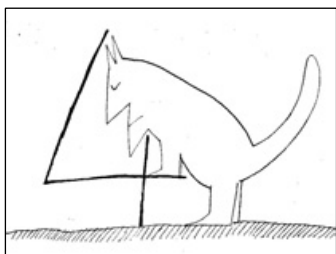
86.1. Stenberg, *Fiolinkassen*.

Bilder har det særegne gestaltungsprinsipp, at helheten i en betydningskonstellasjon er nødvendig slik at delbetydelser projiseres tilbake til enkeltdeler. Det gjelder på flere nivåer enn det grunnleggende figurative nivå, hvor en vannrett liten strek får sin betydning som munn ved sin plassering i en form vi leser som ansikt. Vi kan registrere denne kognitive mekanismen på et annet figurativt nivå når vi ser på tegningen av fiolinkasse-gutten. Dersom den lille fiolinkassen og skiltet ikke hadde vært til stede, ville vi ikke hatt grunnlag til å lese den større beholderen som et tvetydig fiolinutui. Den

semantiske betydningen "større fiolinkasse" er altså dannet fra konsepsjonen av den lille, lett gjenkjennelige fiolinkassen. Det er prinsippet om kontekstuell priming, del av hele prinsippet for organisering av visuell fortelling vi ser i anvendelse.

Den andre mekanismen som er virksom i dannelsen av synsmetaforer, er hvordan tegnere kan alternere mellom forskjellige synsvinkler og aspekter for et objekt som skal representeres. Det er evnen til å se potensiell form i et objekt, og se potensiell form i et annet objekt eller levende vesen i den

hensikt å skape overlapping i representasjonen av de to aktuelle objektene/vesenene. Vi har sett mekanismen i aksjon i trillebårhjulet/Davidsstjernen ill. 44. La oss gå tettere inn på tegnerens svitsjing av synsvinklig her.



87. Steinberg, *Katt i firetall*.

Et firetall er semantisk sett et maksimalt abstrakt semantisk begrep. Det grafiske tegnet for dette abstrakte begrepet er en todimensjonal, absolutt flat konstellasjon av noen få rette streker. Vi ser strekformen rett forfra. En tenkt operasjon med andre synsvinkler (for å konkretisere kunne vi laget firetallet i tynn ståltråd) ville gitt en vannrett strek sett rett ovenfra og en

vannrett strek sett rett fra siden. Firetallet sett vanlig har en form som også en åpen beholder kan ha. En beholder som kan tenkes som en kasse, med en skrånende bakvegg. Denne bakveggen kan være bare høyere enn forveggen, eller kan være tilsluttet et åpent lokk. Beholderen har ben foran, eller fremvegg som går helt ned til gulvet, eller grunnen, som både den og katten står på. En operasjon med å endre synsvinkel til den tenkte beholderen, krever bestemmelse av flere informasjoner fordi beholderen er tredimensjonal. Man må velge om man ser en firkantet, trekantet eller rund kasse sett ovenfra. Alle de tre formene kan ha et snitt eller en profil som firetallet. Man må velge om kassen er smal eller bred når man ser den forfra, hvis man står bak katten og med samme øynehøyde som den, og man må velge om der er hel vegg eller ben under beholderen.

En tredimensjonal form kan sees med en uendelighet av forskjellige synsvinkler. Bildemakere må velge én, etter sitt behov rettet etter intensjonen med motivet. Når intensjonen er å skape synsmetamorfer med overlappig av to felles former, er de enkleste formene med minst mulig informasjon de utgangsførmene som gir flest muligheter. Her stiller de geometriske grunnformene i en særklasse. Og minst informasjon har de når de er gjengitt uten informasjon om tredimensjonalitet.



88. Tre grunnformer.

Den kvadratiske strekformen kan vi lese som et todimensjonalt kvadrat, eller som en kube sett rett forfra, fra siden, rett ovenfra eller rett underifra. Kvadratet kan også være trekanten sett underifra, altså bunnen på en pyramide.

En sylinder vil også kunne se ut som et kvadrat når den sees rett forfra/i sideposisjon. Sirkelen kan være sirkel og kule, bunnen i en kjele osv.

Ting (lamper, flasker, hus) har slike geometriske grunnformer i seg, og de kan legges over hverandre og sammenfalle i ytre avgrensning. Steinbergs kombinasjon av det todimensjonale firetallet ill. 87. og vår mentale paratviten om tredimensjonale beholdere gir en stor del av innholdet i de svært få strekene som representerer katten med firetallet. Her finnes nøkkelen til tegneres potensial for å skape synsmetaforer. Vi skal senere se de endringsstrategiene som kan taes i bruk for å turnere visuell form til overlapping.

Liten forskning er gjort på synsmetaforer i den kognitive metafor-teorien. Synsmetaforer er konkret blanding av to former på papiret. Samtidig kan synsmetaforer vise gjennom analyse hvordan vårt kognitive apparat trekker på innprentede bildeskjemaer, som i det ovenstående beholderskjemaet, og hvordan vi konstruerer betydning ved å svitsje mellom flere måter å se på. Synsmetaforer har til nå ikke vært utsatt for massiv innsats innen den kognitive vitenskapen jeg frekventerer. Her ligger der et interessant felt å undersøke for fremtidig forskning. Ikke minst hvorvidt der finnes slike one shots hvor man kan utelate tilstedeværelse av kognitive bildeskjemaer og andre konvensjonelle konseptuelle strukturer.

En mulig årsak til at både fortellende bilder og visuelle metaforer ikke utsettes for forskning kan være at det fort blir kjedelig når en setter i gang med å beskrive innhold i hva vi ser direkte. Vi ser jo at katten ser ned i en beholder, vi ser jo at fiolinkassemoren går henimot sitt mål. Det blir banalt å si det vi allerede har sett og tolket umiddelbart. Det fornemmes som å servere eller bli servert selvfølgeligheter. Grunnen til dette er at majoriteten av mentale bildeskjemaer og andre mentale strukturer er visuelt etablert. Langt på vei vil derfor mange av disse strukturene persiperes i samme form når de instansieres i visuelle, materielle metaforiske uttrykk. Mentale bilder og materielle bilder går i ett på en helt annen måte enn i språklig billedlig tale. I sistnevnte vekker ordene de mentale visuelle forestillingene vi kan undersøke med "det indre øye", og vi holder mentale visuelle forestillinger fra ordene. Mentale visuelle forestillinger og materielle visuelle representasjoner er imidlertid verre å holde fra hverandre.

### 4.3.3 Tre metaforyper med forskjellige funksjoner

Konseptuelle metaforer utøver forskjellige funksjoner. Tre generelle slag med hver sine kognitive funksjoner er: *strukturelle*, *ontologiske* og *orienteringsmetaforer*.

#### *Strukturelle metaforer*

Strukturelle metaforer utøver den kognitive funksjonen å sette talende i stand til å forstå et begrep, eller målet A, ved hjelp av strukturen i et annet begrep, eller kilden B.<sup>325</sup> I denne slags metaforer forsyner kildedomenet måldomenet med en relativt rik kunnskapsstruktur. Vi har vært i kontakt med flere slike strukturelle metaforer. TID ER BEVEGELSE og LIVET ER EN REISE er strukturelle metaforer med flere momenter som korresponderer. DISKUSJON ER KRIG er også strukturell. Denne metaforen har flere dimensjoner. Både diskusjoner og krig har deltagere som er motstandere. Delene innbefatter de to posisjonene, å planlegge strategi, angrep, forsvar, tilbaketrekning, manøvrering, motangrep, fastlåst situasjon, våpenstillstand og nederlag/seier. Både kilde- og måldomenet innbefatter stadier og linjær rekkefølge. Årsakslogikk er innebygget (angrep resulterer i forsvar eller motangrep eller tilbaketrekning eller slutt). Formålet er seier.



89. FUP, *Ingen tid til våbenhvile*.  
Weekendavisen 19. – 25. februar 1999

Denne metaforen bugner av lettanvendelig kildemateriale. Krig er et velkjent begrep med mange konkrete elementer, kroppshandlinger, hendelsesstadier, våpen som gir et arsenal av valg for politiske tegnere. Temaer er jo svært ofte diskusjoner og argumentering eller krangling. Også i sosiale relasjoner kommer denne metaforen ofte til nytte.

#### *Ontologiske metaforer*

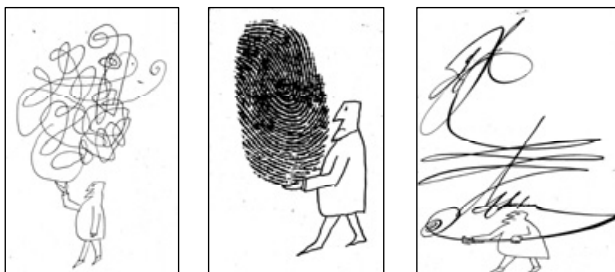
Ontologiske metaforer tilfører mye mindre kognitiv struktur til målbegreper enn de strukturelle. Deres kognitive funksjon er å gi en ontologisk status til generelle kategorier av abstrakte målbegreper. Det vil si at vi forestiller oss våre erfaringer som objekter, substanser og beholdere rent generelt, uten å

<sup>325</sup> Kövecses (2002) i sin praksisfokuserede håndbok, presser frem tydelighet. Han forholder seg i mindre grad til to begreper ("concepts") i to kognitive domener, men opererer med en grunnsetning for hva metafor gjør. Det er at elementer fra et kildedomen B korresponderer med elementer i et måldomen A. For meg med pikturale betydnings-elementer som ofte unndrar seg begrepsfesting, er dette en stor fordel. Lakoff og Johnsons stadige anvendelse av "conceptual" og "concept" skaper som tidligere sagt problemer ved anvendelse av den kognitive metaforteorien på bilder.

spesifisere hva slags objekt, substans eller beholder som er ment.<sup>326</sup> Siden vår kunnskap om objekter, substanser og beholdere er ganske begrenset på dette generelle nivået, så kan vi ikke bruke disse generelle kategoriene til å forstå mye om måldomener. Det er jobben til strukturelle metaforer, de tilfører komplisert struktur til abstrakte begreper.

Men det er likevel en kognitiv viktig jobb å tillegge en grunnstatus i form av objekter, substanser osv til mange av våre erfaringer. Den slags erfaringer som trenger dette mest, er de som ikke er klart avgrenset, vage eller abstrakte. Sinn, til eksempel, vet vi ikke egentlig hva er, men vi oppfatter det som et objekt. Og slik kan vi forsøke å forstå mer om det. Generelt sett gjør ontologiske metaforer oss i stand til å se mer skarpt avgrenset struktur hvor der er svært lite eller ingen.

*Fysiske objekter* kan være kildedomene for ikke-fysiske eller abstrakte enheter (f. eks. sinnet), for hendelser og handlinger. Det er reifikasjon med retorikkens betegnelse. I språklige uttrykk lager vi hendelser og handlinger, som vanligvis betegnes med verb, om til substansiveringer (eks. se på skiløpet (hendelse) og få en oppringing (handling)).



90-92. Steinberg, *Skriblebærer, Fingeravtrykksbærer og Navnetrekksbærer*.

Steinberg har reifisert handlingen å skrive. Den første mannen bærer et objekt. Det gjør også han som bærer fingeravtrykket. Jeg antar det er hans eget, og leser det som metonymi for identitet. Objektet er stort og tungt. Det er stort som objekt i forhold til mannens størrelse, og det er gjort stort med den retoriske endringsstrategien for størrelsesskala. Objektet er tillagt visualisert tyngde via mørkhet. Denne mørkheten fungerer som en visuell

<sup>326</sup> Her oversetter jeg nesten direkte fra Kövecses (2002: 34), og smetter inn mine egne tanker. Jeg har presentert bildeskjemaet for beholdere tidligere, og antar at vi også har skjemaer for objekt og substanser selv om ikke disse er presentert per se i det teoretiske materiale jeg bruker. Bildeskjema for objekt må (i min antagelse) som skjelett være en tredimensjonal form avgrenset på alle kanter mot utenverden, med en innvendig substans og en selvstendig væren. En substans er en form for materiale. Dette materialet har en eller flere idealiserte kvaliteter og formen vil ikke være spesifisert i sin avgrensning. Språklig kan vi kjenne igjen substanser ved adjektivene "mye" eller "masse".

sanseekvivalens til den kinestetiske tyngdekvaliteten, og er en plastisk metafor derved. Den tredje mannens objekt er tingliggjort av navnetrekket hans. Denne tingen står også for identitet og i dette tilfelle for et stort og estetisert selvbylde. Tegneren har valgt et objekt som han har bearbeidet ved å utbrodere og markere ved stil og størrelse. Vi ser i alle disse tre at objektet er vist som ting ved at de blir båret. Å bære er en visualisering av å ha. Det står i motsetning til en avbildning av de tre handlingene: skrive skribbelet, trykke fingeravtrykket og skrive navnetrekket. Sett som sammenligning med språk, er vi her i nærheten av bildets paralleller til substantiv og verb, ved gjøre kontra ha.

I tegnede uttrykk vil sinn ofte bli fremstilt som et objekt. Sinn, psyke, følelser, kan ta form som hjerte, stein eller fingeravtrykk, og det må være med konkrete objekter. Disse objektene vil medføre mer eller mindre spesifisering. Svært ofte vil det være objekter som inngår i strukturelle metaforer. Disse metaforene og spesifiseringen åpner for måter til bearbeidelse og utvidelse av det metaforiske innholdet. Det evig problematiske er dog at det er umulig å fange ett abstrakt begrep i måldomenet, bilder lider alltid nederlag overfor ordene her.

En viktig dimensjon med disse ontologiske metaforene for tegnere, er at de gir mulighet til å vise væren eller ikke-væren. Den ontologiske erfaring per se, å være eller ikke være, er en fundamental betingelse for et individ. Ikkeværen, utslettelse eller ødeleggelse er den største trusel for ethvert individ. Denne erfaringen stiller vi alle med overfor alle ting og levende vesener i verden. Denne dimensjonen ved objekter og ontologiske metaforer blir veldig ofte anvendt i mange måldomener. Den gir grunnlag for den spesifikke metaforen SINNET ER ET SKJØRT OBJEKT. For bildeskaper som befatter seg med psykologisk tematikk, vil dette være en metafor de umiddelbart vil nikke gjenkjennende til.

Substanser kan være kildedomene for aktiviteter. Mer spesifisert: Livet kan forstås som en substans, som en væske i kroppen. Det gir de to spesielle metaforene LIV ER VÆSKE I KROPPEN og DØD ER TAP AV VÆSKE.<sup>327</sup> Først korresponderer kroppen med en beholder og kroppens liv korresponderer med væsken i denne beholderen. Intensiteten i livet korresponderer med mengden væske i beholderen. Når beholderen går i stykker eller blir ødelagt, flykter væsken og mengden av væske minsker. Døden korresponderer til det totale fravær av væske i beholderen. Beholdere kan være kildedomene for

---

<sup>327</sup> Lakoff og Turner (1989) behandler disse to metaforene sammen med en stamme av metaforer for liv og død på flere steder både i denne boken og som forfatter hver for seg også i andre bøker. De viser hvordan poeter og forfattere uttrykker seg nyskapende om de evigaktuelle temaer livet og døden, og hvordan konvensjonelle konseptuelle metaforer er materiale i nyskapende litterære uttrykk.

uavgrensede fysiske objekter (som en hage eller en glenne i skogen), fysiske og ikke-fysiske overflater (som landområder eller det visuelle felt). Og beholdere kan være kildeområde for tilstander: TILSTANDER ER BEHOLDERE. Med den kognitive logikken som tidligere presentert for beholdere, står denne generelle kategorien sterkt i tegneres arkiv. Vi har sett fryktsomhet personifisert i kanin inne i en beholder, et hode. Hodet er en instansiering av SINN ER KROPP-metforen. Hodebeholderen korresponderer med tilstanden frykt, engstelse med kaninen inni.

Kövecses peker på at vi også kan oppfatte *personifikasjon* som en ontologisk metafor. I personifikasjon gis menneskelige kvaliteter til ikke-levende fenomener. Slik gjør personifikasjon bruk av de beste kildedomener vi har, oss selv. Dyr kan også regnes som personifikasjon.



93. Steinberg, *Mann rakner*.



94. Steinberg, *Kule, ridder og krokodille*.

Det vil være lett å lese ill. 93 som et bilde på sinn. Steinberg har da gjort en personifikasjon hvor kroppen/sinnet rakner. SINN ER KROPP er aktivert. Neste tegning danner innholdet med en kompositt av flere ontologiske metaforer. Vi ser også her det jeg nevnte ovenfor, truselen om tilintetgjørelse. Hovedpersonen, agenten, er den ridende ridderen eller krigeren. Krig som kildeområde er aktivert. Det er verre å si hva som er målområde, hva ridderen kriger mot og driver til retrett. Krokodillen representerer det farlige. Hva dette farlige er, er der ikke informasjon om. Det kan være andres meninger eller ridderens egen frykt. Krokodillen er en personifkasjon av fare iallefall. Så har vi i tillegg det store objektet som i seg selv er en dynamisk kraft som er på vei til å ødelegge begge de to krigspartene.

#### *Orienteringsmetaforer*

Orienteringsmetaforer tilfører, igjen ifølge Kövecses, enda mindre konseptuell struktur til måldomener enn ontologiske. Funksjonen deres er å gjøre store grupper måldomener koherente med hverandre i vårt konseptuelle system. Vi bruker dem i evaluering. De kalles orienteringsmetaforer fordi

mesteparten av dem har å gjøre med basale menneskelige romlige orienteringer, som opp – ned, foran – bak etc.

Vi har innstillinger og holdninger til svært mye av det vi snakker om og tenker på. Vi evaluerer en masse uten å tenke over at vi gjør det. Svært mye av evalueringene våre er knyttet til romlige relasjoner, og automatisert i orienteringsmetaforer. Med disse metaforene konseptualiserer vi visse målbegreper på en ensartet måte, slik gjøres store grupper koherente. Et eksempel er alle de følgende begrepene som karakteriseres ved en ”oppover”-orientering, mens deres ”motsetninger” får en ”nedover” orientering.<sup>328</sup>

MER ER OPP, MINDRE ER NED: Snakk høyere! Vær så snill å senke stemmen.  
FRISK ER OPP, SYK ER NED: Lasarus *steg opp* fra de døde. Feberen holder henne *nede*.

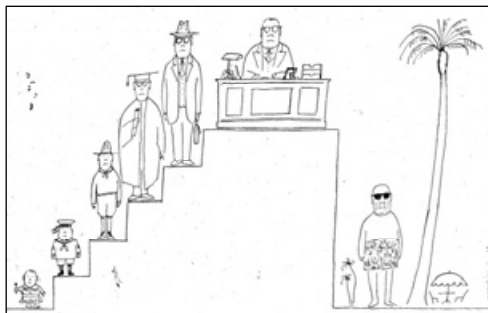
BEVISST ER OPP, UBEVISST ER NED: Våkne *opp*. Han *sank* i koma.

KONTROLL ER OPP, MANGEL PÅ KONTROLL ER NED: Jeg er *på topp* i denne situasjonen. Han er *under* min kontroll.

LYKKELIG ER OPP, TRIST ER NED: Jeg føler meg *høyt oppe*. Han er *lavt nede* for tiden.

DYGD ER OPP, MANGEL PÅ DYGD ER NED: Hun er en *oppreist* kvinne. Det var en *nedrig* ting å gjøre.

RASJONELL ER OPP, IRRASJONELL ER NED: Diskusjonen *falt* til et emosjonelt nivå. Han kunne ikke *heve seg over* følelsene sine.

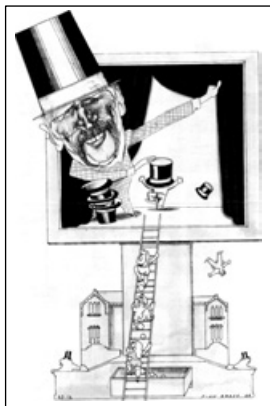


95. Steinberg, *Mannskarriere*.

Orientering oppover har en tendens til å markere positive verdier. Denne positive koherensen gir seg utslag i GODT ER OPP, DÅRLIG ER NED. For tegninger er det en trygg kategori å henvise til. I denne tegningen av Steinberg, vil vi se STATUS ER OPP aktivert, i beskrivelsen av en amerikansk mannskarriere.

<sup>328</sup> Dette eksemplet oversetter jeg nesten direkte fra Kövecses (2002: 36). Jeg tar også her med eksemplene hans på språklige uttrykk som instansierer den enkelte metafor, men tilpasset norske uttrykk hvor engelsk og norsk ikke har de samme uttrykkene.





For tegnere er GODT ER OPP-metaforen et velbrukt middel til å evaluere handlinger og saker med. Stiger og trapper er tegn som viser til disse romlige relasjonene som aktive i betydningsdanning. Visuelt har denne metaforen implikasjonen om kvantitet i høyde. Jo lengre stiger, jo større høyde korresponderende med større gode. Jo høyere opp, jo lengre fall ned, korresponderende med grad av dårlig.

96. Graff, *Risikofri risiko*. 23.12.00.



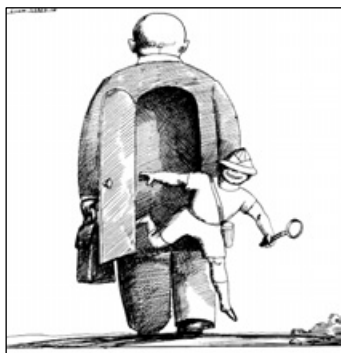
Kognitive metaforforskere viser at konseptuelle metaforer strukturerer vår tenkning i høy grad. De påpeker også at noen av disse metaforene ikke først og fremst har sitt sete i språket, men i andre uttrykksmedier. Kövecses nevner en orienteringsmetafor som er viktig i skulptur, nemlig BETYDNINGSFULL ER STOR. Ser vi på denne Steinberg-tegningen hvor han har lekt med høyden på sokkelen til skulpturen, skjønner vi at BETYDNINGSFULL ER OPP.<sup>329</sup>

97. Steinberg, *Kone på sokkel*.

De samme forskerne er også opptatt av hva som ligger til grunn for at vi har de metaforene vi har. Bla tilbake til Steinbergs ridder som jager krokodillen (ill. 94). Den store kulen er en manifestasjon av ethvert barns erfaring med tyngdekraften. Logikken i denne erfaringen er momentan: det ontologiske objektet kulen er ubønhørlig på vei nedover, og den blir årsak til eksistensiell utslettelse for både den personifiserte faren (krokodillen) og ridderen. Forholdet mellom to dynamiske kraft-vesener blir utvidet med et nytt ledd. DÅRLIG ER NED oppstår av denne type erfaring. Trusselen om utslettelse eller ødeleggelse ved å falle ned, er et mentalt solid innprentet mønster. Det realiseres særdeles ofte i tegning, ved en kant, stup, dype sprekker, balanselinjer. Kanter og stup er avgrensninger av romlige områder. Balanselinjer er baner. Disse bildeskjemaene infiltreres på denne måten i hverandre, og virker ofte sammen, som i Graffs tegning av Hermansen.

<sup>329</sup> Her gjør jeg noe jeg ellers avholder meg fra, å postulere en metafor. Men uten omfattende lister, må jeg anta at betydningsfull som metaforisk begrep med kildeområde stor, nesten like ofte forstås gjennom kildeområdet opp. Begge disse begrepene er bildeskjemaer, mener jeg å ha forstått hos Johnson (1987).

Andre orienteringsmetaforer dannes med andre bildeskjemaer for romlige relasjoner. De er ofte bipolære og bivalente. Del/helhet, sentrum/periferi, foran/bak, inn/ut er slike par. Ofte vil helhet være positiv bedømmelse, og del tilsvarende negativ. Sentrum, foran, inn(e) har også ofte positive verdier mens periferi, bak og ut(e) har negative. Det evaluerende aspektet er ikke alltid fast. Godt og dårlig som bedømmelse vil kunne skifte, avhengig av hva som ligger til grunn av erfaringsmateriale. Ned er koherent med godt, og opp med dårlig, når vi betegner noe som dypt eller overfladisk. ”En dyp mening” og ”en overfladisk person” er tilknyttet erfaring med at noe er solid, og soliditet i forhold til at det er dekket til og beskyttet under flere lag.



98. Graff, *Ut i det fri*. Graff og Mannila (1985).

Her er orienteringsmetafor-paret forside/bakside aktivert. Som generell metafor har vi VIKTIG ER FORSIDE og MINDRE VIKTIG ER BAKSIDE.<sup>330</sup> Som mennesker har vi forholdt oss praktisk etter denne erfaringen i hundrevis av år. Vår kultur smykker ut forsiden på bygninger, på mennesker, bøker, mens baksiden ofres mindre interesse. Bakside forbindes med det private, det ikke-representerende og også det mindre representable. Faste uttrykk som ”medaljens bakside” inkorporerer også vår oppfatning om at det som er representativt og positivt ikke kan eksistere uten sin motpart, det vi ikke vil vise frem til andre fordi det er dårlig, negativt, eller ikke helt tillatt. I dette bildet er denne opposisjonen mellom det representable og det utillatelige fokusert. Vi oppfatter motsetningen mellom offisiell fasade og privat utskeielse. Det er ikke mulig å sette bare ett ord på hva begrepet i måldomenet skulle være, men igjen ser vi hvordan kildedomenets konkrete innhold manifesteres i tegningen. Bakside er manifestert. Der jeg kommer fra, kan en av og til høre ekstradiminuering av begrepet bakside i ”bakdørsdøra”. Vi ser orienteringsmetaforen PRIVAT ER BAKSIDE<sup>331</sup> i kombinasjon med en beholder på Graffs tegning.

<sup>330</sup> Dette er igjen en metafor jeg postulerer. Den er ikke i de listene som finnes i mitt litteraturmateriale, men disse listene er jo bare laget på grunnlag av de eksemplene som er behandlet i teksten. Et forskningsarbeid kan gjøres mer inngående og korrekt ved å sitere bare fra mer omfattende lister over registrerte metaforer, men jeg velger å koble et skjønn til den generelle og strukturelle forståelsen jeg har fått om kognitive metaforer, og derved tillate meg å postulere der jeg mener det opplagt må finnes metaforer. De finnes etter min mening som krysskoblinger av velbrukte bildeskjemaer og velbrukte begreper. Velbrukte bildeskjemaer er som her forside kontra bakside. Velbrukt begrep er vanskeligere å ringe inn bare ett her, flere er aktuelle: God/dårlig, representativt/hemmelig, offentlig/privat osv.

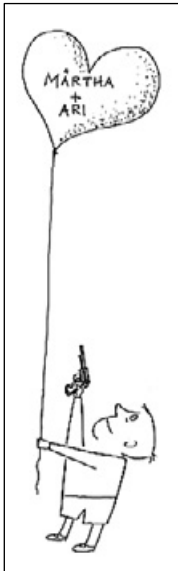
<sup>331</sup> Egenpostulert igjen.

#### 4.3.4 Kövecses' sekundære klassifisering av metaforer

Terminologien er ikke helt enkel å bli fortrolig med i den kognitive metaforforskningen. Kövecses (2002) viser at der er distinkte slag av konseptuelle metaforer, og hvordan metaforer kan klassifiseres etter forskjellige kriterier. Han klassifiserer i henhold til konvensjonalitet, funksjon, natur, generalitetsnivå samt kompleksitet. I det følgende bruker jeg noen av Kövecses inndelinger som overskrifter. Den førstkomende seksjonen er imidlertid min egen forklaring til et fenomen i tegnemediet, hvordan en ikke-metaforisk tegning kan gjøres metaforisk.

##### *Metaforisering i bilder*

Tegningen "Påfuglklipper" (ill. 40) er en visuell fortelling uten metafor. Den kan inngå som en metafor eller allegori hvis den settes inn som ledd i en kontekst, som illustrasjon i en verbaltekst. Handlingen å klippe fjærene av, er i samme betydningsområde som i de metaforiske uttrykkene "vingestekket", "ribbet". Betydningen er å gjøre en person udyktig, ute av stand til å oppfylle sin hensikt. Påfuglfjær står i et særforhold, fordi de er så iøynefallende, store og farvevake. Påfugl er ved halefjærene og fremtoning et symbol for forfengelighet.<sup>332</sup> Hele tegningen vil fungere som en allegori fordi der også er



99. Steinberg/B. I.  
*Hjerteballongskytter.*

leddet med den refsende damen. Denne tegningen kunne stå som en allegori over en situasjon hvor en satiriker avkledd en offentlig person hans selvhøytidelighet, og den avkledd, beklippede, ble tatt i forsvar på den offentlige scenen. Ved utskifting (immutatio) av hodene med portretter av de tre angjeldende, er en fullstendig piktoral metaforisering foretatt, og tegningen kan stå alene.

Vi kan se denne metaforiseringen i "Ballongskyteren" (ill. 67). Steinbergs tegning er ikke metaforisk, men kan bli det enten ved kontekstuell sammenbinding med en tekst, en tittel, en kryssklipping i en film osv, eller ved utskiftning. Utskiftningen kan foretas i et eller flere av bildeelementene. Her har jeg skiftet ut den runde ballongen med en hjerteformet. Med hjerte som konvensjonelt symbol for kjærlighet, og navnene på et offentlig kjærestepar,<sup>333</sup> kan dette nye elementet leses som oppblåst eller sårbar kjærlighet.

<sup>332</sup> Historisk har påfuglen vært et forfengelighetssymbol. Forfengelighet har da vært ansett som en last, en av de syv dødssyndene til og med. I vår samtid vil neppe ungdom kjenne dette symbolet, forfengelighet som last har også mistet sin betydning.

<sup>333</sup> Navnene tilhører den norske prinsesse Märtha Louise og hennes forlovede Ari Behn da tegningen ble laget.

Jeg skal senere vise hvordan de enkelte bildeelementene kan skiftes ut, og med påfølgende endret innhold i ytringen. At alle bildeelementene kan erstattes med andre, eller fjernes, er grunnlag for en kombinatorikk, en syntaks i metaforbasert tegning.

*Konvensjonalitet i konseptuelle metaforer*

Kognitive metafor-teoretikere påstår at noen metaforer er særdeles konvensjonelle, konvensjonaliserte. Med det mener de at hos individer i et språksamfunn er disse metaforene veletablerte og fast innprentet.<sup>334</sup> Det er konseptuelle metaforer som både på det biologiske individuelle plan og på et supraindividuell plan er veletablerte. På det biologiske individuelle plan er de innprentet som faste forbindelser i det nevralt nettverket i hjernen, og dette nettverket holdes ved like og forsterkes ved jevnlig språklig og tenkemessig prosessering. Disse konvensjonelle metaforene er etablert på det supraindividuelle plan blant individene i et språksamfunn som dypt innprentede måter å *tenke på* eller å *forstå* et abstrakt domene, mens konvensjonelle metaforiske språklige uttrykk er velbrukte klisjé-måter å *snakke om* abstrakte domener. Slik kan både konseptuelle metaforer og lingvistiske metaforiske uttrykk være mer eller mindre konvensjonelle.

Etableringen er så bastant for de mest konvensjonelle metaforene at vi for det meste ikke merker det metaforiske elementet når vi snakker om å *forsvare* et argument, eller *bygge opp* i tilknytning til argumentasjon. For vanlige språkbrukere er dette de naturlige måtene å snakke om tema diskusjon. Det forblir ubemerket at henholdsvis metaforene DISKUSJON ER KRIG og DISKUSJONER ER BYGNINGER er til stede.

Det er et spørsmål om grad av konvensjonalitet for konseptuelle metaforer. De mest konvensjonelle ligger i den ene enden av en konvensjonalitetsskala, og lite konvensjonelle ligger i den andre enden. Noen er så sterkt innprentet fordi de er knyttet til sensorisk-motoriske erfaringer, at de er universelle for alle mennesker. Ved undersøkelser finner man også at noen komplekse metaforer kan være etablert i mange språksamfunn, uten at alle undermetaforene kan finnes i de samme samfunnene.

Konvensjonalitet vil også variere mellom forskjellige språksamfunn ved begreper forskjellige epistemologi. I historisk perspektiv finner en begreper som har utviklet seg forholdsvis likt over språkgrensene. Begrepet *forstå* er motivert gjennom sensorimotorisk erfaring av å stå foran noe, og to kildedomener *gripe* og *se* korresponderer i mange språksamfunn med

<sup>334</sup> *Konvensjonell* avviker her fra slik begrepet vanligvis anvendes i lingvistikk, språkfilosofi og semiotikk, hvor det står nærmest som synonym til arbitrær, sier Kövecses (2002: 30).

måldomenet forstå. Så finnes begreper som da de var nye, ble dannet av vidt forskjellige aspekter av utgangsforestillinger, eller av viktige kulturelle referanser. Et "fly" kaller vi (i mitt eksempel) det som engelske språkbrukere benevner an "airplane". Norske språkbrukere har substansivert, reifisert, fuglenes handling å fly, mens det engelskspråklige samfunnet valgte å bygge på det greske *aero-planos* som betyr luftvandrer, som forståelsesmåte for et engang nytt fenomen. Det er slik med metaforiske uttrykk, at de er motivert, men de kan ikke forutses.

#### *Konvensjonalitet i tegning*

Når det gjelder tegnede metaforiske uttrykk, vil konvensjonaliteten være avhengig av flere faktorer. Det er hvorvidt der er konseptuelle konvensjonelle metaforer i bildet og graden av den kognitive konvensjonaliteten. Så kommer det an på hvor visuelt anvendelig denne mentale metaforen er. Synsmetaforer bærer også grad av konvensjonalitet, disse må også regnes med. Synsmetaforer som generelt benevnes one shots av lingvister, vil kanskje i noen tilfeller regnes som klisjéer analysert i tegneserier og vitsetegninger. Dette må undersøkes nøyere, om der finnes visuelle klisjéer i likhet med "min kone med midje som er et timeglass". Jeg tror det er slik at konvensjonelle synsmetaforer har oppnådd sin konvensjonalitet først og fremst fordi de er i kombinasjon med, og har sitt innhold knyttet til, konvensjonelle konseptuelle metaforer. Kognitive lingvister refererer ofte til tegneserie- og vitsefigurer med bobler, damp eller røk ut av ørene eller hodet. Dette er utslag av metaforen SINNE ER EN HET VÆSKE I EN BEHOLDER. Med den samme metaforen kan personer eksplodere. Med metaforen SINNE ER HETE blir personer gjort røde i hodet, her er rødheten et metonymisk tegn for heten. Denne typen visuelle klisjéer tilhører tegneseriens visuelle grunnrepertoar. Andre klisjéer er personifikasjoner av hus og biler ved å tilføye øyne og munn først og fremst. Historisk har dyremetaforer i politiske satiretegninger vært brukt med høy konvensjonalitetsfaktor. Likeså har ordtak vært et hyppig anvendt referanseområde. Både dyr og ordtak fungerer som kildedomener i kraft av kulturell motivasjon. Strutsen med hodet i sanden er et typisk eksempel på en kulturelt basert floskel om redsel/unnvikelse for å ville innse noe.

I den andre enden av skalaen for konvensjonalitet, nemlig nye, eller ukonvensjonelle, synsmetaforer, kunne man ved første lesning bare feste seg ved det overraskende i Steinberg-tegningen med fiolinkassen (ill. 86.1). Den er så finurlig og konkret, at man ikke ville tenke metaforisk innhold. Steinberg har skapt en ny, ukonvensjonell synsmetafor. Det har han gjort ved å påtvinge fiolinkassen en felles form med fiolinspilleren. Altså forandret etuiet så det indikerer ytre gutteform, samtidig med at hovedformen er

beholdt. Det er etablering av en ny felles form for to objekter. Vi registrerer at dette skjer med en beholder. Beholderen blir det visuelle tegnet for motstand mot å lære å spille fiolin. To primære<sup>335</sup> metaforer er aktive i avlesingen av tegningen: HENSIKTER ER BESTEMMELSESSTEDER og ÅRSAKER ER FYSISKE KREFTER. Bestemmelsesstedet er angitt på skiltet, selv uten det ville vi nesten abduisert at mor er på vei til sønnens spilletimer, hensikten er konkretisert gjennom hennes kroppshandling å gå henimot stedet for spilletimer. Den lille fiolinkassen er metonym for å spille. Den andre metaforen som aktiveres: ÅRSAKER ER FYSISKE KREFTER, kommer ved kombinasjonen med den ovennevnte synsmetaforen i den tvetydige fiolinkassen. Vi abduiserer en årsaksrekke her. En gutt (gitt ved guttefasong) har utvist kraft (vi abduiserer at hans kraft enten har vært å forholde seg i ro, altså ikke-kraft til bevegelse henimot spillestedet, eller kraft i annen bevegelsesretning). En annen sterkere kraft (moren) bevirker forflytning. En tredje konvensjonell konseptuell primær-metafor er også instansiert i denne visuelle ytringen: TILSTANDER ER BEHOLDERE. Det er greit nok å påvise denne generelle metaforen. Det problematiske er å avgjøre hvilken tilstand vi vil fokusere på. Gutten er i en avmektig, uvillig, tvangs-tilstand... Her kommer det semantiske problemet ved bilder inn, vi kan sette mange ord på tilstanden. Kildedomenet er tydelig, en beholder spesifisert i en fiolinkasse, men måldomenet kan ikke spesifiseres i sitt ene like tydelige begrep.

Denne tegningen er et eksempel på de konvensjonelle konseptuelle metaforers tilstedeværelse i og interaksjon med, ukonvensjonelle synsmetaforer. Jeg tror det er sjelden at synsmetaforer opptrer alene, uten noen konseptuelle involvert. Såvidt jeg forstår, fremkommer meningsfull betydning via konseptuelle faste strukturer.

Når man som Magritte og andre surrealistiske og dadaistiske har som intensjon å unngå meningsfull betydning, da vil man i praksis operere i grenselandet uten de konseptuelle metaforene. En flaske som inngår en metamorfose med en gulrot er ment å forundre. For noen betraktere iallfall, vil den konstruktive fantasien kunne være så aktiv, at man vil tilskrive mer betydning enn bildemakeren har intendert.

---

<sup>335</sup> Jeg satser på at de to metaforene jeg henviser til her, begge er primære. Det viser de seg å være, siden de står i Gradys liste over slike (her referert i Lakoff og Johnson 1999). Men jeg kan ikke være sikker på det, uten å ha funnet dem i en liste (fortrinnsvis av Grady) over primære metaforer. Definisjon på primære metaforer er at de er innlært på grunn av grunnleggende og enkle sanseerfaringer vi gjør som barn. Som bruker av metaforteorien vil jeg føle meg på gyngende grunn ved å benevne forskjellige metaforer primære. Det er enklere å betegne de to metaforene enkle metaforer, som Kövecses gjør. Jeg velger i hovedsak å forholde meg til enkle metaforer istedet for primære.



Det vil være av interesse å undersøke empirisk hvordan respondenter oppfatter helt disparate objekter i sammenstilling, og vurdere tilstedeværelse /ikke tilstedeværelse av konseptuelle konvensjonelle metaforer. Dette kan ikke gjøres i denne avhandlingen.

100. Magritte.  
*L'explication* 1952.

*Den delvise naturen til metaforiske korrespondanser: mange kildeområder til et måldomene*

En metafor bruker bare noe av alt det innholdet som finnes i et begrep. Derfor har vi ofte mange metaforer til å forstå et begrep med. Hver metafor vil fremheve ett eller noen aspekter ved begrepet og skjule andre. Døden kan vi forstå gjennom forskjellige metaforer. Lakoff og Turner viser mange kildeområder for dette måldomenet i *More than Cool Reason*. Der resymerer de sine kildeområder behandlet i en liste.<sup>336</sup>

DØD ER AVREISE

DØD ER Å DRA TIL ET ENDELIG BESTEMMELSESSTED

DØD ER SLUTTEN PÅ LIVETS REISE

DØD ER NATT

DØD ER VINTER

DØD ER SØVN

DØD ER HVILE

DØD ER MØRKE

DØD ER EN SLÅTTEKAR

DØD ER EN MOTSTANDER

DØD ER EN SLUKHALS

DØD ER BEFRIELSE

DØD ER TAP AV VÆSKE

<sup>336</sup> Lakoff og Turner (1989: 221). Deres alfabetiske indeks omskifter jeg til en tematisk rekkefølge. Listen omfatter metaforer de har behandlet i *More than Cool Reason*, fra mange måldomener. Her har jeg bare trukket frem død-metaforer. I Lakoff: "The contemporary theory of metaphor" i Ortony (1993: 231) nevnes flere personifikasjoner for død: kjører, kusk, tjener osv.



101. Graff, *Partiformann Andropovs himmelferd*. Graff og Mannila (1985).

Noen aspekter forbindes til reise, som ”Lårbensbroen” ill. 42, hvor slutten på livets reise er instansiert. Bildet av sovjetleder Andropov er avreise fra jorden. Andre sider ved døden forbinder vi til tid på døgnet eller årstid. Når død i en metafor oppfattes som mørke, er dette også en egenskap som natt og vinter har, likedan er søvn og hvile natt-handlinger. Altså skiller Lakoff og Turner noen ganger metaforer opp i mindre kategorier, som her, hvor natt, mørke og søvn kan være metonymer for hverandre.

Død personifiseres ofte, og svært ofte som en slåttekar. Slåttekaren gjenkjenner vi på attributten låen, som i tegningen av Afrika –aidsens fremgang ill. 30.

Avhengig av hva som skal fremheves i måldomenet, vil en altså ha flere kilder å velge mellom. En vil velge det kildeområdet som har anvendelse for det aspektet som skal frem. Kövecses (2002: 80) viser fire fremhevninger av noe i begrepet *argument*. Beholder, reise, krig og bygning har henholdsvis anvendelse for å fremheve innhold i et argument, fremgang, kontroll over argumentet og konstruksjon/styrke.

Det er ikke alltid et begrep forstås bare ved metaforer. Lykke gis det mange metaforer for, men også bokstavelige, faktive begreper inngår i konseptualiseringen av tilstanden lykke. Her inngår følelser av å være tilfreds, å ha en god innstilling til verden, å kjenne varme i kroppen, smile, glans i øynene osv. Slike følelser og kroppslige uttrykk gir også opphav til metonymiske både verbale og visuelle beskrivelser av lykke.

#### 4.3.5 To områder med kulturell betydning: Ordtak og ”naturens rangstige”

I den vestlige kulturen har vi to særlige felt som er aktive kognitivt sett, for forståelse av fenomener i hverdagen. Det er ordtak og det som på norsk kalles ”naturens rangstige”. Begge kommer ofte til anvendelse i metaforbasert tegning, og begge analyseres og forklares av de kognitive metaforteoretikerne. I tegning vil disse to feltene ofte være fremtredende begynnelses-veier inn til det metaforiske. Bildelærere kan gi oppgaver hvor ordtak skal omsettes i en tegnet, malt eller skulpturert form. Disse kan lett komme til å få en metaforisk utforming, ikke minst gjennom dyremetaforer. Dyremetaforer er tydelige metaforer, og ikke minst i avistegninger er disse



lette å bli oppmerksomme på.<sup>337</sup> Dyremetaforer gis en kognitiv analyse av Lakoff og Turner, hvor de først innsettes i naturens rangstige, og så forklares som kognitiv prosess. Ordtak forklares også som kognitiv prosess. Jeg vil kort referere disse synsmåtene.

#### *Ordtak*

Ordtak er folkevisdom som ofte gir råd for hva vi skal legge merke til, hvordan vi skal forstå og hvordan vi skal føre vårt eget liv. Disse rådene gis i metaforisk form og ofte er dyr eksempler på menneskelig natur og oppførsel. Lakoff og Turner<sup>338</sup> viser at vi antar noe om spørsmål av en høyere orden, og besvarer disse gjennom beskrivelser av en lavere orden. Menneskets plass i universet kan beskrives ved maur på en møllestein (“Ants on a millstone – whichever way they walk – they go around with it”). Menneskers karakter beskrives via oppførselen til kuer og hester (“Cows run with the wind – horses against it”).

Disse ordspråkene vekker skjemaer som er rike i bilder og informasjon. De vekker kunnskap om kjente dyr, ting og situasjoner og er skjemaer på spesifikt nivå. De gir bilder med detaljer, og også viten på generelt nivå om årsaksforhold og hendelsers form. Det norske eksemplet ”Brent barn skyr ilden” kan forklares på Lakoff og Turners vis ved at det inneholder et skjema på spesifikt nivå. Skjemaer på spesifikt-nivå har rekkevidde til å projiseres over på andre parallelle spesifikke skjemaer som har samme generelt-nivå-struktur. Med Lakoff og Turners forklaring skjer dette fordi vi har en metafor på det generelle nivå: GENERELT ER SPESIFIKT.

Å ha blitt skadet i ild er et skjema på spesifikt nivå, likeså er barn.<sup>339</sup> Den kunnskapen vi har om en brent person kan overføres til en annen spesifikk situasjon. Det kan være en situasjon hvor en person ikke tør å involvere seg i et nært forhold til en annen, fordi vedkommende har blitt forlatt i et tidligere nært forhold, opplevde dette som et traume som han er redd for skal gjenta

<sup>337</sup> Slaatten (1986) *Virkemidler i satirisk tegning* er et eksempel på didaktisk innfallsvinkel til metaforbasert tegning gjennom ordtak og dyremetaforer. For barn er tydeligheten og det visuelt humoristiske en god innfallsvinkel til metaforikk.

<sup>338</sup> Lakoff og Turner (1989). Kapitlet om naturens rangstige i denne boken inkluderer hva jeg her skriver om ordtak.

<sup>339</sup> Jeg føler meg ikke trygg på hva som innbefattes i skjemaetegnelsen, og unngår best mulig å plassere noe i den kategorien som jeg ikke kan henføre eksplisitt til Johnson, Lakoff eller Turners omtale. Her prøver jeg meg med person som er skadet av ild som et skjema. Hvorvidt barn som er skadet av ild, er et skjema, eller hvert begrep i setningen/ordtaket er et skjema, har jeg ikke klart for meg. Jeg antar at bildeskjema og skjema er synonyme. Begrepet *reise* eksemplifiseres som skjema i Lakoff & Turner (1989: 61), eller rettere sagt, den kunnskapen vi har om reiser. Heri ligger momenter som reisende person(er), reiserute, kjøretøy osv. Andre steder kalles *reise* bildeskjema. Det ser for meg ut som forfatterne mener at et skjema kan overgripe mer enn bare et begrep, ja faktisk hele ordtaket: ”From the schema associated with ”Blind / blames the ditch”, we pick out just the generic-level information, which is as follows:” Lakoff og Turner (1989: 163). Det vil si at et skjema er en slags pakke med kunnskap. Denne pakken (inneholdt i en setning) kan åpnes, og der kan vi finne flere skjemaer (inneholdt i ord-begreper) hvis vi vil se på dem.

seg, og derfor ikke vil ha nærkontakt med det farlige. At kunnskapen om å bli brent, skadet av ild, kan overføres til mange analoge spesifikke situasjoner, fanges opp i GENERELT ER SPESIFIKT-metaforen. Den forklarer at det generelle forstås gjennom det spesifikke, ved at vi projiserer skjemaer på spesifikt nivå over på skjemaer på generelt nivå som ligger i denne metaforens måldomene. Så kan denne metaforens generelt- nivå-skjema som ligger i dens måldomene, i sin tur projisere ordtakets spesifikt-nivå-skjema over på den aktuelle situasjon hvor ordtaket tas i bruk.

Fra det skjemaet som assosieres ved ”brent barn skyr ilden” plukker vi ut den generelt-nivå-informasjonen, (på Lakoff og Turners vis) som er den følgende: Der er en person med et traume. Traumet har resultert i et reaksjonsmønster. Personen kommer i en situasjon hvor dette reaksjonsmønsteret resulterer i en unngåelseshandling.

Denne utplukkede informasjonen konstituerer et generelt-nivå-skjema. Dette skjemaet kan så igjen bli instansiert i mange andre spesifikt-nivå-skjemaer. Slik kan vi tenke på det som en varierbar mal som kan bli fylt inn på mange måter.

Hvorfor ordtak er så virkningsfulle, er denne særlige blandingen av generelt og spesifikt. Lakoff og Turner (1989: 165) sier:

Generic-level schemas have the power of generality, that is the power to make sense of a wide range of cases. But they lack the power of specificity. Specific-level schemas are both concrete and information-rich: they have rich imagery associated with them, they are memorable, they are connected to our everyday experiences, and they contain a relatively large amount of information about those concrete everyday experiences. Proverbs use both kind of power: they lead us to general characterizations, which nevertheless are grounded in the richness of the special case.

Jeg vil vise et bilde av Pieter Bruegel hvor han har malt nederlandske ordtak. Her ser vi folkekunnskap fra midten av femtenhundretallet, visuelle oversettelser av ”Hun kan binde djevelen på puter med barnelinder”, ”Han er så from at han kysser søylene i kirken”,

”Hun bærer ild og vann (i sinnet)”, ”Han renner hodet mot muren”, ”En setter ikke griser til å passe tappen i øltønna” (”bukken til å passe havresekken”).<sup>340</sup>



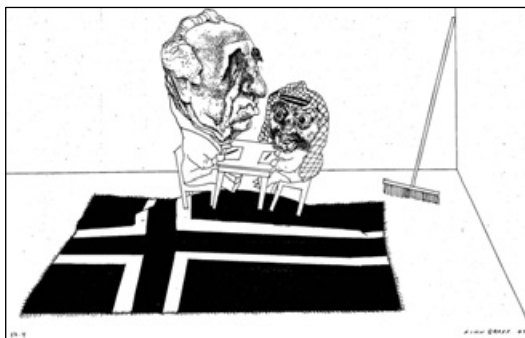
102. Bruegel, *Ordtak*. I Timmermans (1945).



103. Graff, *Skrive eller lese bøker?* 19.1.02.

Graff lager ikke direkte oversettelser av ordtak som forekommer i den sidestilte teksten. Vi ser her en instansiert utgave av ”å kaste perler for svin”. Situasjonen det beskriver er at ingen i det politiske miljøet viste interesse for et gjennomtenkt politisk innhold i den boken tidligere statsminister Jagland skrev. Vi leser

kommunikatørens (avisens kommentator) stillingstagen i de tegnene som er brukt til å beskrive de to partene. Jagland sitter på en klassisk søyle, symbol for akademisk kultur. GODT ER OPP-metaforen er instansiert. Holdningene til stortingspolitikkerne er beskrevet ved late dyr med lukkede øyne.



104. Graff, *Kamp om historien*. 27.4.04.

”Feie under teppet” bærer innholdet i denne situasjonen hvor Norges rolle i forhandlingene om Oslo-avtalene har blitt fremstilt på nytt. Tre bildeelementer materialiserer ordtaket: feiekosten, frynsene på flagget som tydeliggjør det som teppe og haugen under teppet som aktiviserer ordtaket.

Tegneren skaper en forbindelse mellom det fortidige som ikke skulle vises, ved haugen, og den nåværende situasjonen hvor møblene står ustøtt. Slik kan han bygge kunnskap som ligger i ordtak inn som del av en ytring.

<sup>340</sup> Bildeteksten (og reproduksjonen) er hentet i Timmermans, Felix (1945: 192-3) *Pieter Bruegel*, oversatt av Morten Ringard.

*Naturens rangstige.*

Dette er et begrep av interesse for tegnere i forbindelse med dyremetaforer især. Dyremetaforer formidler normative verdier. Dyr er underlagt ofte sterke holdninger fra menneskelig side, tenk bare på de følelsesassosiasjoner vi har overfor en rotte kontra en elefantunge. Vi har et slags verdihierarki mellom dyrearter, og dyr står i et verdihierarki i forhold til mennesker og andre kategorier av væren. Dette siste hierarkiet er det som på norsk kalles naturens rangstige og på engelsk oppfattes som the Great Chain of Being. Lakoff og Turner<sup>341</sup> beskriver hvordan denne stigen/kjeden er en kulturell kognitiv modell som angår typer av væren med deres egenskaper, og plasserer dem på en vertikal skala med "høyere" værentyper og egenskaper over "lavere" typer og egenskaper. Vi tenker på menneskelige vesener som av en høyere værens-orden enn dyr, dyr som høyere enn planter og planter som høyere enn u-animerte substanser. Innen disse nivåene finnes igjen høyere og lavere subnivåer, hvor hunder står høyere enn insekter og trær høyere enn alger.

Innen denne værens-skalaen finner vi en skala av egenskaper.<sup>342</sup> Mens et fjell er bare substans, har en stol i tillegg en funksjonell struktur med del-helhet. Det vil si den har sete, ben og rygg som alle tjener en funksjon. Et tre har både substans og en del-helhetlig struktur, og i tillegg har det liv. Et insekt har alle disse egenskapene - substans, kompleks funksjonell struktur og liv – pluss dyre-oppførsel som egen-fremdrift. I henhold til vår felles-viten har høyerestående dyr som hunder alle disse egenskapene og dertil indre tilstander som lyster (lyst til å leke o.l.), emosjoner (som frykt), begrensede kognitive evner (som hukommelse) og så videre. Mennesker har alle disse egenskapene pluss evner til abstrakt argumentasjon, estetikk, moral osv. Slik tenker vi at hvor en eksistensform har plass på værens-skalaen, kommer an på dens høyeste egenskap.

Det er altså den høyeste egenskapen eller attributt, som karakteriserer vesens kategorier i den folkelige underliggende teorien om rangstigen. Vi lever også med en annen vanlig teori, at former for væren har essenser, og at disse essensene fører til de måtene de ulike værensformene oppfører seg på eller fungerer. Vi forstår substanser som at de har essensielle attributter som *hard*, *myk*, *skjør* osv. Videre forstår vi at disse fysiske attributtene resulterer i essensiell fysisk oppførsel, slik som at tunge ting motstår bevegelse og at skjøre ting knuses. Planter har i tillegg essensielle biologiske egenskaper som fører til essensiell biologisk oppførsel, som når et løvfellende tre slipper bladene eller en blomst fototropisk følger solen.

---

<sup>341</sup> Lakoff og Turner (1989: 166 ff.).

<sup>342</sup> Her oversetter jeg nesten ordrett fra Lakoff og Turner (1989: 167-8).

Ikke alle attributter forstår vi som essensielle. Andre forstår vi som temporære eller tilfeldige. Et dyr kan ved forskjellige tider være sultent, truende, søvnnig osv. Et fysisk objekt kan temporært være varmt eller kalt, nytt eller gammelt. Som essensielle attributter fører til essensiell oppførsel, leder også temporære attributter til temporær oppførsel. Lakoff og Turner<sup>343</sup> gjør det med disse gjennomgangene klart for sine lesere, at slik vi tenker om vesener i verden er kulturell konstruksjon av fellesoppfatninger om det som finnes i verden rundt oss. De kaller denne folketeorien om forholdet mellom attributter og oppførsel for teorien om tingenes natur (*The Nature of Things*).

Her må jeg lage et lite rom i teksten for tingenes natur innen tegning. Tegnere som intenderer å formidle et saksforhold tegner på kontrakt med mottageres intensjon om å forstå meldingen. Denne forståelsen foregår ved aktivering av det felles kunnskaps-materialet. En figur i en tegning som gjenkjennes som noe, vil (eller vil kunne) vekke deler av denne kunnskapen i betrakteren. Når betrakter ser bilde av en hund med trekk som viser den som sulten, vekkes umiddelbart viten om sansynlig oppførsel som vil følge hos hunden. Vi antar at den kommer til å gå bort til matskålen som tegneren også har tatt med på bildet, for å spise. Dette er en årsaksrekke i pakt med den automatiserte, underbevisste teorien om tingenes natur. Denne teorien er en kausal teori ved at den forbinder attributter med atferd. Ved den kognitive forbindelsen mellom attributter og atferd kan fortelling i tegning finne sted. Fortellingen finner sted på det mentale planet, ved at en imaginisert årsaksrekke dannes. En fortelling i ett bilde kan ta mental form. Det kan den gjøre fordi der oppstår en mental temporal suksessjon av hendelser eller handlingssekvenser, som at en hund med den temporære attributten *sulten* i en protensjonell handlingsrekke går til matskålen og spiser. Her er vi ved hva vi semiotisk sett har forklart som kontiguitet i tid.

Når vi snakker om attributter og tegning, vil jeg anta at metaforikk-tegnere har forholdsvis lett for å se det konstruktivistiske aspektet i den kulturelle fellesviten. Disse tegnerne vet at det er de som tilegner, eller påviser, egenskaper hos først og fremst personene i bildene sine, men også egenskaper og derved oppførsel ved substanser som vann. Tingenes natur kommer også til syne som vi har sett i kapitlet om karakterisering, ved at usynlige egenskaper fremstilles som handlinger. Hva disse tegnerne gjør, er hele tiden å velge hvilke attributter som skal komme frem, og så velge fremstillingsmåte.

---

<sup>343</sup> Hva som her er nesten direkte omsatt fra Lakoff og Turner (1989: 167-8), viderebehandles ikke minst av Lakoff og Johnson (1999) i *Philosophy in the Flesh*. Her viser de hvordan forskjellige filosofer bygger sine teorier med grunnlag i folketeorien om essenser og folketeorien om tingenes natur.

Naturens rangstige er et premiss for at retorisk tegning kan formidle normative budskap. Den hierarkiske skalaen er verdsettende, og ikke minst utnyttes dette av politiske avistegnere med dyremetaforer. Lakoff og Turner postulerer en metafor som de kaller DEN STORE KJEDE-metaforen.<sup>344</sup> Jeg vil kalle den RANGSTIGE -metaforen. Det er en kompleks metafor som består av fire ingredienser:

Teorien om tingenes natur i kombinasjon med  
Naturens rangstige

GENERELT ER SPESIFIKT-metaforen

Den kommunikative maksime for kvantitet: Vær så informativ som påkrevd, og ikke mer enn påkrevd.<sup>345</sup>

Det metaforiske i dette komplekset kommer inn ved GENERELT ER SPESIFIKT-metaforen. Ellers er det et gjennomgående kognitivt kunnskapsmassiv bestående av en allmenfornuftig teori og et pragmatisk kommunikasjons-prinsipp. RANGSTIGE-metaforen har stor rekkevidde, og den spiller en viktig rolle i ordtak og dyremetaforer. Lakoff og Turner reder ut hvordan den kommer i aktivitet i to omganger ved dyremetaforer. Vi har skjemaer for hvordan vi bedømmer dyr etter menneskelige egenskaper. Noen skjemaer med proposisjoner om dyr er: Rever er lure, ulver er grusomme og morderiske, løver er modige og noble. Dette er metaforiske proposisjoner som involverer konvensjonelle instanser av RANGSTIGE-metaforen, hvor egenskaper i vesener lavere på kjeden blir forstått som menneskelige egenskaper. Vi reagerer på disse vesenene og behandler dem som om de var personer med disse trekkene. Lurhet, grusomhet, mord, mot og nobelhet er menneskelige trekk og atferd, og når vi tilskriver dyr slike trekk og atferd forstår vi dyrenes egenskaper og atferd metaforisk i menneskelige termer. Dette er den ene omgangen hvor RANGSTIGE-metaforen kommer i anvendelse ved dyremetaforer.

Hvordan den samme metaforen instansieres i den andre omgangen, vises gjennom Aristoteles' klassiske eksempel "Akilles er en løve". Først har altså det menneskelige trekket *mot* blitt projisert på det konvensjonelle løve-skjemaet for å danne vårt alminnelige skjema for løve. Så projiserer vi det menneskelige trekket tilbake til et menneske. Disse to metaforiske prosessene er motsatte for hverandre, og slik utvisker de hverandre. Men der er jo også virkelig metaforisk aktivitet i "løven Akilles"-uttrykket. Det er jo slik at løven med sine egenskaper projiseres på Akilles og hans egenskaper.

<sup>344</sup> The Great Chain of Being forkortes til The Great Chain. Der er også to versjoner av denne kjeden. I tillegg til den "basale" som angår mennesker i forhold til "lavere" former for eksistens, har vi den utvidede store kjeden. Denne vedkommer mennesker i forhold til samfunn, Gud og universet. Lakoff og Turner (1989).

<sup>345</sup> Dette er en av Paul Grice's maksimer for kommunikasjon, ifølge Føllesdal, Walløe og Elster (1986: 187).

Og det er også slik at vi ofte oppfatter ting som å ha kvintessensielle egenskaper. Kvintessensiell egenskap for løver er mot, og denne egenskapen projiseres på Akilles som hans kvintessensielle egenskap.

De piktorale tegnene som formidler innhold til betraktere av en tegning, har sitt potensial knyttet til betrakernes kunnskaps-arkiv. Betrakterne leser innholdet og fortellingen inn i bildetegnene. Den kulturelle og erfaringsbaserte kunnskapen om essensielle og temporære egenskaper blir lest inn i tegnene, og fortellingen i bildet får sitt liv. Ikke minst kvintessensielle egenskaper eller attributter kan spille sterke roller i innholdskonstruksjonen i bildetegn. At slike tillagte attributter er myter og oppfatninger som med fordel kunne vært skiftet ut med andre mer hensiktsmessige oppfatninger, er en annen sak. De skiftes jo også ut, ikke minst i våre dager hvor verdier ikke lenger er så faste som i tidligere samfunn. Men tegnere trenger de felles oppfatningene. Både visuelle og verbale allusjoner inngår ofte i deres virkemiddelarkiv. Så vil de kunne forstå et innhold, de mottagerne som kjenner disse kulturoverbrakte betydningene.



For eldre betraktere av denne tegningen vil allusjon til den bibelske beretningen om den gode hyrde aktiveres. Det vil være interessant å spørre unge mennesker hva de leser i en slik tegning. Deres skolegang har gitt dem mindre innføring i bibelhistorie og Jesu lignelser.

105. Graff, *Den gode hyrde*. Graff og Mannila (1985).

#### 4.3.6 Metaforer på det generelle nivået

Det forkortede referatet fra Lakoff og Turners utredning om NATURENS RANGSTIGE-metaforen er etter min mening viktig fordi innholdet berører hyppig forekommende kognitive mekanismer som settes i spill ved retoriske tegninger. Denne metaforen er en av flere metaforer som aktiveres uavlatelig, fordi de opererer på et generelt nivå. Noen av de viktigste generelt-nivå-metaforene er som følger:

GENERELT ER SPESIFIKT

NATURENS RANGSTIGE-metaforen

HENDELSER ER HANDLINGER

HANDLINGER ER BEVEGELSER

TILSTANDER ER STEDER (INNE I AVGRENSEDE REGIONER I ROM)

ÅRSAKER ER KREFTER<sup>346</sup>

De to BASALE HENDELSES-STRUKTUR-metaforene

Disse metaforene er generelle i den forstand at innholdet i dem er av en overordnet form som gjelder for mange metaforer på spesifikt nivå. RANGSTIGE-metaforen aktiveres når vi gjør bedømmelser om spesifikke vesener på den hierarkiske kjeden. Slike bedømmelser som når vi kaller noen en lus eller en sau. To av disse overordnede metaforene skal jeg si noe om i det følgende. Det er HENDELSER ER HANDLINGER og ÅRSAKER ER KREFTER. Begge er dypt innkapslede kognitive mønstre som vi svært sjelden legger merke til, og begge er sentrale i det narrative systemet på lingvistisk nivå.

HENDELSER ER HANDLINGER er L&J's betegnelse for det fenomenet at vi projiserer agentivitet til hendelser som ikke har noen agent. "Vinden blåser" er et slikt eksempel. Dette utsagnet er en påstand om en agent – vinden - som gjør noe. Objektivt sett finnes ingen agent i denne hendelsen. Hendelsen er objektivt sett det fenomenet at luft er i bevegelse. "Dagene går." "Våren kommer." "Det regner." Slik uttrykker vi oss med agentiv form kontinuerlig. Kognitive lingvister plasserer dette under metaforisk agentivitet.

Sett med bildefaglig blikk, faller det lett å sammenligne med den evnen vi har til å se noen eller noe inn i tilfeldig form. Å se en hest eller troll i en sky, ansikter i enkle former som har deler i en helhet i likhet med øyne og munn-plassering, det er bi-effekter fra det nevralt nettverket i hjernen. Vi vet godt at hesten i skyen er en likhet opprettet av vår visuelle fantasi. Vi vet også at vinden ikke er et vesen som blåser, men språket vårt organiserer likevel kunnskapen om luft i bevegelse inn i et mønster vi har om levende veseners handlinger. Syntaksen for hendelser er organisert i verb som krever substantiv, personlige pronomen e.a. I en tegning derimot er prikker eller små streker representasjoner for regn uten noen agentiv avhengighet, vind kan tegnes ved den påvirkningen den har på planter og andre vesener som derved forandrer stilling. Voksne mennesker i vår kultur idag finner det barnslig å tegne vind som personifikasjon, men det gjøres, ikke minst i eventyriillustrasjoner. Og vi tolker slike illustrasjoner med en slående letthet. Jeg mener der er liten avstand mellom den agentiviteten språket er fylt med

<sup>346</sup> Både denne og HENDELSER ER HANDLINGER-metaforen er også primære metaforer.



og personifikasjon. I tegning gir denne agentiviteten seg til syne som personifikasjon. Den materialiserte billedgjørelsen kan ikke det metaforbaserte bildespråket klare seg uten, så vel som verbalspråket ikke kan klare seg uten HENDELSER ER HANDLINGER-metaforen. Vi skal også senere se at agentiviteten bestemmer betydningsinnhold i det plastiske sjiktet, eller sagt med andre ord: betydningsinnhold i abstrakte former i grafisk kommunikasjon. Eksempel på HENDELSER ER HANDLINGER-metaforen finner vi i personifikasjonen av aids som slåttekart ill. 30. Utbredelse av sykdom og død er en hendelse, men tegnes som en handling.

ÅRSAKER ER KREFTER-metaforen er kontinuerlig i anvendelse. Filosofer har problemer med enkle forklaringer på begrepet årsak. Folkelig sett forholder vi oss til summer av erfaringer med fysiske gjenstander og levende vesener. Der skjer forandringer med disse tingene, og vi regner med at noe påvirker disse forandringene. Som når en hammer treffer en spiker, og spikeren beveger seg innover i underlaget og som når en stokk ligger over veien slik at bilen ikke kan kjøre videre. Her tenker vi at hammeren og stokken forårsaker noe med spikeren og bilen. Vi kan også tillegge årsaken til andre ledd i hendelsene, til den personen som holder hammeren og den stormen som veltet treet. Underbevisst viten om slike fysiske sammenhenger bruker vi også når vi forholder oss til mer abstrakte fenomener. Vi bruker ord som betegner bevegelses- og tilstandsforandring når vi snakker om psykiske og sosiale emner. ”Nederlaget ble hamret inn i ham.” ”Hennes karriere ble stoppet av barnefødsler.”

Lakoff og Johnson<sup>347</sup> erklærer at verb som bringe, kaste, kjøre, trekke, skyve, drive og bevege gir bevis for eksistensen av korrespondansene ÅRSAKER ER KREFTER og FORÅRSAKING ER PÅFØRT BEVEGELSE. De mener at polysemi-beviset godtgjør disse korrespondansene. Polysemi-beviset forefinnes i det faktum at hvert av disse verbene har en sentral betydning i domenet for fysisk påført bevegelse såvel som i en konvensjonalisert kausal betydning.<sup>348</sup>

<sup>347</sup> Lakoff og Johnson (1999: 185).

<sup>348</sup> Lakoff og Johnson (1999) vitenskapeliggjør metafor som generell kognitiv mekanisme, og også de enkelte grupper av korrespondanser. Det gjør de ved å føre flere typer bevis for anvendelsen av forskjellige korrespondanser. Jeg har vært i nærheten av en av disse typene bevis, nemlig slutningsmessige bevis. Slutningsmessige bevis er når vi bruker logiske operasjoner om f.eks. å være innenfor og dermed ikke utenfor et avgrenset rom, på både fysiske fenomener og abstrakte (som forklart 4.3.1 vedrørende billedskjemaet beholder). Polysemisk bevis er et annet. Et tredje er poetisk bevis, hvor nye uttrykk er forståelige ved sitt innhold av konseptuelle korrespondanser.

De kjenner ikke til (1999) psykologiske eksperimenter for korrespondansen TILSTANDER ER STEDER, men foreslår en enkel design for et slikt eksperiment. Jeg antar at de også er opptatt av og legger tilrette for bevis av en piktoral art. Jeg mener det er påtagelig at slik bevisførsel vil finnes i metaforbaserte tegninger.

For tegnere er ÅRSAKER ER KREFTER-metaforen (og FORÅRSAKING ER PÅFØRT BEVEGELSE) av stor betydning. Årsak som tema hører også til i fortellingsproblematikken, hvor jeg lot det stå ubehandlet. Jeg skal i neste kapittel behandle hvordan årsak og forårsaking formidles i tegning. Det skjer via den overgripende generelle årsaksmetaforen.

De to BASALE HENDELSESSTRUKTUR-metaforene. Dette er to generelle metaforer som medvirker i vår mest fundamentale forståelse av hva hendelser er. På samme måte som vi har to hovedmetaforer for tid, har vi også en dualitet i måten vi strukturerer viten om hendelser. De to metaforene kalles STEDS-HENDELSES-STRUKTUR-metaforen og OBJEKT-HENDELSES-STRUKTUR-metaforen. Begge to er komplekse korrespondanser med en rekke subkorrespondanser. Noen av subkorrespondansene er felles, mens de skilles ved at den ene strukturerer hendelser som steder og den andre plasserer hendelser som objekter. At disse to metaforene involveres i tegning med hendelser i, er nesten unødvendig å si. Hvordan, skal vi se snart.

#### **4.3.7 Ny metafor, poetisk eller nyskapende i tegning?**

Poetisk metafor er betegnelsen Lakoff, Turner og Johnson gir til nyskapende metaforiske uttrykk, nye metaforer. Deres påstand er at poetisk tenkning skjer med de samme mekanismene som i hverdagstenkning. Det vil si at de konseptuelle metaforene vi tenker med, også er materialet i poetisk tenkning og uttrykksevne. Poetiseringen skjer på tre måter, ved utvidelse, videreutvikling og ved å lage kompositte metaforer. Kompositte metaforer vil også ofte inneholde syns-metaforer. Det som gjør poetiske metaforer slående og minneverdige er etter Lakoff, Turner og Johnsons mening den spesielle, ikke-automatiske bruken som vanlige, automatiserte tenkemåter blir brukt på.

Metaforbasert tegning som den representeres ved Graff, har de kjennetegnene som her beskrives for poetisk metaforikk. Denne tegneren skaper nye metaforiske uttrykk ved strategiene beskrevet ovenfor (utvidelse, videreutvikling, kompositter samt synsmetaforer). Men han bruker også disse strategiene til å formulere med tegning det han har på hjertet. Den metaforbaserte tegningen blir et SPRÅKsystem med disse strategiene. Graff som en av flere foregangsmenn utvikler dette språket. Andre bruker det i forskjellig omfang, og etterhvert som det brukes vil det anta større felter med klisjéer eller automatiserte, allmenne visuelle uttrykk. Vi har mengdevis allerede, hjerter som revner, faller i biter eller legges inntil hverandre, flyvende duer med brev, ”solstråler” rundt objekter osv.

Det at vi, mange av oss i vårt samfunn,<sup>349</sup> forstår tegninger med komplisert metaforikk, viser etter min mening at vi er visuelle språkbrukere. Vi har, i varierende grad, tilegnet oss et visuelt reseptivt språk. Men svært få av oss har utviklet den produktive evnen bevisst. Når Graff, som en høyt kvalifisert produsent av dette visuelle språket, går i fronten for å utvikle det, vil jeg karakterisere hans visuelle språkbruk, hans *parole*, som nyskapende metaforikk. Jeg ser det poetiske i mange av hans uttrykk, og blir beveget ikke minst av hans uttrykksevne. Men jeg ser først og fremst det kommunikative aspektet, det at det i det hele tatt går an å "si" det han får sagt om vanskelig uttrykksbar abstrakt tematikk. Fordi det poetiske ikke er i forgrunnen her, men det kommunikative, velger jeg å bruke betegnelsen nyskapende metafor i stedet for poetisk metafor når det er tale om kompliserte eller nyskapende visuelle uttrykk. I neste delkapittel skal jeg utdype hvordan de tre strategiene brukes nyskapende, og se hvordan de forskjellige typene metaforer interagerer.

#### 4.3.8 Sammen drag av den kognitive metaforteorien

Sentralt i den kognitive metaforteorien står kroppsbaserte erfaringer. Lakoff og Johnson som er grunnleggerne av teorien, setter seg fore å fundere teorien empirisk. Det gjør de gjennom det vitenskapelige nettverket av med-forskere som undersøker viktige deler på de tre sentrale planene hvor den er operativ: hjernens nevralt nettverk, fenomenologiske tankestrukturer og språklige uttrykk. De knytter sammen det fysiologiske planet, synaptiske forbindelser som er innprentet gjennom språklig og tankemessig prosessering, med fenomenologisk analyse av kognitive mønstre på det mentale planet. Og det er språklige uttrykk som er døren inn til disse to fysiologiske og mentale rommene.

Konseptuelle konvensjonelle metaforer er deres forskningsgjenstand. Den metaforiske mekanismen er omdreiningspunktet, og denne virker ved at vi projiserer velkjent begrepslig forståelse (fra konkret, ofte subjektiv erfaring) fra et kildedomene, til et mer ukjent, abstrakt begrep i det mentale måldomene. I den prosessuelle innprentingen som foregår spesielt aktivt i tidlig barnealder dannes kognitive mønstre. Disse mønstrene aktiveres kontinuerlig når vi snakker og tenker, og noen av dem går under navnet bildeskjema. To sentrale bildeskjemaer er beholder- og baneskjemaet. Med disse følger en automatisert, ubevisst og momentan logikk om romlige relasjoner og bevegelse. Denne logikken aktiveres bl.a. når vi bruker preposisjoner i verbalspråket og når vi ser fysiske og mentale bilder hvor

---

<sup>349</sup> Vi må være klar over at evnen til og interessen for å forstå kompliserte metaforiske tegninger er ulikt utviklet hos forskjellige individer. Barn for eksempel, har ikke mulighet til å tolke saker de mangler referansebakgrunn for, i tillegg til at den metaforiske evnen utvikles med alder. Vi vet jo at poetiske uttrykksmåter ikke når frem til alle mennesker. Det er spørsmål om resepsjons-kvalifisering.

beholdere, avgrensede regioner i rom og veier, stiger og broer finnes. Bildeskjematisk logikk er ansvarlig for et basalt segment av bildespråklig betydning.

Konseptuelle konvensjonelle metaforer er i den vitenskapelige helhetsteorien til Lakoff og Johnson kategorisert i to slag: primære og komplekse metaforer. Disse sammenlignes med atomer og molekyler som danner det store systemet av mulige interaksjoner. Det er dette uendelige systemet som gjør at vi kan skape nye språklige uttrykk, og danne nye begreper. Men de nye uttrykkene og begrepene dannes med de allerede konstituerte mentale mønstrene og et grunnarkiv av noen kognitive "molekyler" som stadig anvendes. Lakoff og Johnsons hovedtese er at metaforer tilhører tenkningens rom, og nye metaforiske språklige uttrykk opptrer som poetiske, nyskapende utvidelser og videreutvikling av hverdagens arkiver av mentale strukturer. Image metaforer er en klasse for seg, hvor det er ikonisk likhet som projiseres. Disse er ikke begrenset til visuell likhet.

Metaforer klassifiseres med to perspektiver. Det vitenskapsteoribyggende er som vist ovenfor, og med et praktisk perspektiv gjør Kövecses ulike klassifiseringer, først etter forskjellige funksjoner. Strukturelle, ontologiske og orienteringsmetaforer utøver sine forskjellige kognitive funksjoner. Strukturelle metaforer som LIVET ER EN REISE, setter talende i stand til å forstå et begrep, målet, ved hjelp av strukturen i et annet begrep, kilden. Ontologiske metaforer har sin funksjon i å gi en ontologisk status til generelle kategorier av abstrakte målbegreper. Det vil si at vi forestiller oss våre erfaringer som objekter, substanser og beholdere, og disse metaforene hjelper oss å avgrense abstrakte uavgrensede strukturer. Eksempler på ontologiske metaforer er SINN ER ET OBJEKT. Personifikasjon kan også regnes som ontologisk metafor. Ontologiske metaforer opererer ofte innen strukturelle metaforer. Orienteringsmetaforer har primært evaluerende funksjon, som i GODT ER OPP.

Konseptuelle metaforer klassifiseres også i forhold til konvensjonalitet og grad av generalitet. Konvensjonalitet i metaforer er et spørsmål om grad. En kultur har noen metaforiske korrespondanser og noen språklige uttrykk som er så fast innprentet og så automatiserte og ubevisste i kulturens medlemmer, at de forblir ubemerket og fornemmes som naturlig, ikkemetaforisk tenkning og tale. Disse korrespondansene ligger i den ene enden av en konvensjonalitetsskala, og lite konvensjonelle metaforer ligger i den andre enden. Noen er så sterkt innprentet fordi de er knyttet til sansemotoriske erfaringer, at de er universelle for alle mennesker. Jeg tillegger at for tegnede metaforiske uttrykk vil konvensjonaliteten være avhengig av flere faktorer.

Disse faktorene vedgår både forekomster av konvensjonelle konseptuelle metaforer, samt synsmetaforer. Synsmetaforer kan være konvensjonelle i tegninger, selv om de i teorien karakteriseres som "one shots". Generalitet i metaforer gir seg utslag i noen særlige korrespondanser. GENERELT ER SPESIFIKT er en av disse som aktiveres uavlatelig på et generelt nivå. Jeg har referert hvordan denne metaforen initieres både når vi formulerer oss via ordtak, og også i RANGSTIGE-metaforen, fordi dette er to områder som ofte aktiveres i visuell retorikk. Rangstigen er et viktig premiss for at retorisk tegning kan formidle normative budskap med dyremetaforer. En hierarkisk skala gir denne verdisettingen, hvor rotter ikke står høyt. Den kognitive metaforteorien viser at i dyremetaforer opererer den metaforiske mekanismen i to omganger, først projiseres menneskelige egenskaper til dyr, og så projiseres disse påførte kvintessensielle dyre-egenskapene tilbake til mennesker.

Med tegneperspektiv har jeg opprettet en distinksjon mellom konseptuelle metaforer og syns-metaforer. Synsmetaforer er en gruppe innen image-metaforer som karakteriseres som "one shots", de er ikke basert på tilbakevendende erfaringer med en generell struktur, men på spesifikke opplevelser hvor noe fra et sanseområde overlapper noe annet. Jeg forbeholder betegnelsen synsmetafor til de tilfeller der det er to visuelle former med forskjellig referanse som overlapper hverandre. Bildeskjemaer er derimot mentale abstrakte mønstre. Syns-metaforer og konvensjonelle konseptuelle metaforer blir to hovedklasser for meg, når det gjelder å analysere hvilke betydninger de gir til bildeelementer i tegning.

I dette kapitlet har jeg lagt grunnen til en utredning om hyppig forekommende mekanismer som settes i spill ved retoriske tegninger. Den kognitive metaforteorien forsyner dette tegne-fagfeltet med viten om den metaforiske mekanismen. Denne mekanismen aktiveres uavlatelig i denne typen tegning, og det skjer i de formene som er beskrevet ovenfor. Hvordan disse klassene av metaforer inngår i tegning, redes ut i neste delkapittel, 4.4.

Enkelte konklusjoner som er fremkommet i dette kapitlet, er følgende: Det er svært ofte umulig å realisere overordnede kategorier i bilder. Man skiller mellom kategorier på grunn-nivå, overordnet og underordnet nivå. Grunn-nivå-kategorier er konkrete objekter og handlinger. Det er stoler og bord som kan tegnes. Underkategorienes gyngestoler er spesifikt visuelt materiale, mens det abstrakte begrepet møbler ikke kan direkte oversettes til ett objekt.

Prinsippet om kontekstuell priming virker inn når vi avleser betydninger i bilder. Det er en del av bilders særegne gestaltningsprinsipp, at helheten i en betydnings-konstellasjon er nødvendig slik at delbetydelser projiseres tilbake til enkelt-deler. Denne kognitive mekanismen opptrer også i forbindelse med dannelser av synsmetaforer, som når vi leser et bildeelement som en større fiolinkasse fordi der også finnes en mindre fiolinkasse på bildet.

Mekanisme for dannelsen av synsmetaforer kan trenes hos tegnere. Det er å trene evnen til å se potensiell form i et objekt, og se potensiell form i et annet objekt eller levende vesen, i den hensikt å skape overlapping i representasjonen av de to aktuelle objektene/vesenene. Dette gjøres ved å kunne alternere mellom forskjellige synsvinkler og aspekter for det som skal presenteres.

Forbindelsen mellom metaforer og fortelling skal vi komme tilbake til etter hvert. Her vil jeg bare nevne forbindelsen mellom kronotoper og bildeskjemaet for kilde – bane – mål og minne om logikken for det romlige og bevegelse, og hvordan tid forstås med denne typen logikk. Verbal fortelling foregår med grammatiske sammenstillinger av forskjellige semantiske kategorier (preposisjoner, verb o.a.). Disse kategoriene er opprettet ved sine ulike mentale mønstre. Visuelle fortellinger foregår med logikken som tilhører de fysiske elementene som representeres i bilder. Det er den fysisk baserte logikken som projiseres til abstrakte og psykiske måldomener, som ved den metaforiske mekanismen utvider vår mulighet til å fortelle med tegning.

#### 4.4 KOGNITIV METAFORIKK I TEGNING, MER INNGÅENDE OM NOEN OMRÅDER

Fra forrige delkapittel hvor kognitive metaforer har blitt presentert og klassifisert i forskjellige typer, skal jeg nå sette tegning i tettere kontakt med noen av de presenterte områdene. Vi skal først se hvordan tegning instansierer tre metaforer på det generelle nivået, de to hendelses-strukturmetaforene og årsaksmetaforen. Årsak som del av narrativ problematikk ble ikke behandlet i kapitlet om fortelling. Nå gir jeg stor plass til årsak, og hvordan dette begrepet forstås metaforisk som kraftdynamiske relasjoner. Så vil jeg fokusere på den delvise naturen til metaforer og gi noen eksempler på korrespondanser hvor et måldomene har flere kildedomener. Fokus settes på metaforers rekevidde via de viktigste bildeskjemaene, metonymi beskrives som den tredje viktige kognitive mekanismen, og relasjon mellom metonymi og metafor utdypes. Deretter settes fokus på ulike metaforyper i interaksjon. Så eksemplifiseres strategier for å tegne

nyskapende metaforiske uttrykk før en liten epistel om personifikasjon lukker denne gjennomgangen.

Utover i teksten vises det hvordan ulike metaforer og også metonymi interagerer i tegninger og danner komplekse betydningskonstellasjoner. Etterhvert som metaforikken komprimeres, blir de tegningene som brukes til eksempler mer og mer Graffprodukter. Steinberg komprimerer ikke mange metaforer i hverandre. Hans styrke ligger heller i å finne de forenklete hendelser.

Når jeg i dette delkapitlet går nærmere inn på noen områder i kognitiv metaforikk i tegning, velger jeg å legge bort understøttelser for at de konseptuelle konvensjonelle metaforene er aktive i vår tenkning. Disse understøttelsene finnes i de kognitive metaforforskernes verker. Jeg går uten omsvøp rett på noen områder fra forrige kapittel, og behandler dem relatert til tegning.

#### 4.4.1 Hendelsesstruktur-metaforen, stedsversjonen

To metaforer på det generelle nivået er ifølge Lakoff og Johnson metaforene for hendelsesstruktur. Hendelser oppfatter vi med to metaforversjoner. I likhet med metaforene for tid, er der en dualisme i måter å oppfatte hendelser på. Den ene versjonen har sted som forståelsesnøkkel, hvor den andre har objekter. Begge har forandringer og bevegelse sentralt. De to forskerne mener altså at der er en samling metaforiske korrespondanser som ligger som et felles-mønster når vi konsiperer hendelser. Alle korrespondansene innen hver av disse to komplekse, strukturelle metaforene vil ikke være aktivert samtidig. Den ene metaforen kalles Steds-hendelsesstruktur-metaforen, og den andre kalles objekt-hendelsesstruktur-metaforen. Begge har flere subkorrespondanser, dvs. submetaforer.

Steds-hendelsesstruktur-metaforen har subkorrespondansene:

- 1: TILSTANDER ER STEDER (det indre i avgrensede regioner i rom)<sup>350</sup>
- 2: FORANDRINGER ER BEVEGELSER (inn i eller ut av avgrensede regioner)
- 3: ÅRSAKER ER KREFTER
- 4: HANDLINGER ER SELV-DREVNE BEVEGELSER
- 5: HENSIKTER ER BESTEMMELSESTEDER

<sup>350</sup> Man forholder seg her til avgrensede regioner i rom. Jeg har tidligere presentert metaforen TILSTANDER ER BEHOLDERE. Det forekommer meg at L&J etterhvert har gått mer og mer over til å forholde seg til avgrensede regioner i rom fremfor beholdere. Jeg velger å bruke disse to begrepene litt om hverandre, uten å vurdere dem mot hverandre i hvert tilfelle. Når kognitiv visuell metaforikk skal ut i praktisk anvendelse hos studenter, vil det være viktig å presentere færrest mulig begreper. Kompleksiteten må reduseres ved introduksjon av teorien, hvis den skal bli tatt i mot i et fag med mange kunnskapsfelter som krever tid. Det kan hende at beholder er lettest å forholde seg til ved introduksjon. Det vil vise seg i undervisningspraksis og i diskusjoner når flere kommer til å bruke teorien.

- 6: MIDLER ER BANER (til bestemmelsessteder)  
 7: VANSKELIGHETER ER HINDRINGER FOR BEVEGELSE  
 8: FORÅRSAKING ER UTØVD BEVEGELSE (fra et sted til et annet)  
 9: HANDLINGSFRIHET ER MANGELN PÅ HINDRINGER FOR BEVEGELSE  
 10: YTRE HENDELSER ER STORE OBJEKTER I BEVEGELSE (som utøver kraft)  
 11: LANGVARIGE HENSIKTMESSIGE AKTIVITETER ER REISER

Hva vi har her, er mentale mønstre for de forskjellige aspektene som hendelser har i seg. Disse ulike aspektene, handlinger, årsaker, tilstander, hensikter osv, forstår vi ved hjelp av våre utførlige erfaringer med, og viten om, bevegelse i rom.<sup>351</sup> I piktoral tegning er bevegelse i rom sentralt. Romlige relasjoner er uomgjengelige med en gang en strek og en figur settes på tegneflaten, og vår konsepsjonsnatur tilfører viten om bevegelse til de objektivt sett statiske avbildninger av kropp og objekter i bevegelse, slik at vi kan avlese ”bevegelse”. Slik er tegnere godt rustet med mulighetsbetingelser i registeret for bevegelse i rom. Jeg vil vise eksempler på de ovenstående korrespondansene i noen tegninger. Parameter for tilstedeværelse av en korrespondanse er grovt og intuitivt at den skal finnes sentralt i noe tematisk i tegningen.

Jeg skal nå analysere i detaljer en tegning fra 1989.



106. Graff, *Motet sviktet*.  
 13.11.89.

De fire første submetaforene er særdeles generelle. Jeg mener alle fire er involvert i denne tegningen av situasjonen da en avtroppende regjering, her representert ved finansministeren i Arbeiderpartiet, gjør et budsjettmessig uheldig utspill som den påtroppende Høyre-regjeringen finner gunstig i overgangen til deres nye posisjon. Den nye regjeringen representeres ved troikaen på broen over til regjeringstilstand. Subkorrespondanse 1, TILSTANDER ER STEDER, er instansiert i dette bildet ved minst en tilstand som vi ser som et sted. Finansminister Berges tilstand er ikke behagelig nede i vannet (stedet).

<sup>351</sup> Langacker (2000: 383) skiller mellom bevegelse som en tematisk prosess og energetisk bevegelse. Bevegelse som tematisk prosess har en deltager som bare er en beveger. Den tematiske prosessen omfatter bare forandring av lokasjon, oppholdssted, ved å komprimere en serie posisjoner manifestert i suksessive punkter i tid. Energetisk bevegelse omfatter også måte og grad, som ved begrepet *krype*. Vi skal komme tilbake til den siste typen i kapitlet om tegning som ”språk”.



Vannet/tilstanden kan beskrives som ubehag, noe negativt. Vi kommer ikke utenom problemet med å oversette innhold fra tegning til ord. Berges tilstand kan beskrives med andre ord og få flere aspekter belyst derved. Det vil også være mulig å se flere tilstander, på grunnlag av hvilke steder troikaen er på, er på vei til. Slik kan den tilstanden de tre er på vei til (kildedomenets konkrete elvebredd) bestemmes som både regjerende, bestemmende (politisk) tilstand og som attraktiv og positiv (psykologisk) tilstand. Den informasjonen som tegningen har, sammen med informasjonen i den verbale artikkelen og leserens kunnskapshorisont, må transformeres og beskjæres når den skal over i et intersemiotisk medium som verbalspråket. Vi må godta at slike intersemiotiske oversettelser er en oversettelse av ett av flere mulige aspekter i det innholdet som foreligger. Tilbake til minst en tilstand som sees i bildet. En tredje tilstand er den tilstand de tre personene på broen (stedet) er i, i bildets nå (identifikasjons-tegnet for Høyre er fysisk utvidet i lengden til å danne broen). De er i positiv forventningstilstand som tegningen konkret viser: på vei til den nye posisjonen.

I tolkningen av tilstander (måldomener) bruker jeg den spesifikke kunnskapen som ligger i den informasjonen jeg har om den avbildede situasjonen. Jeg leser inn den viten jeg har om troikaens positive forventninger til det å ha regjeringsmakt. Den positive forventningen vises også i aktørenes kroppsspråk. Tolkningen av tilstand er tolkningen av aktørenes tilstand, altså tolkningen av relasjonen mellom aktør og sted (kildedomene for tilstand). I andre tilfelle kan stedet selv beskrives slik at det viser en positiv eller negativ tilstand.

Subkorrespondanse 2, FORANDRINGER ER BEVEGELSER (inn i eller ut av avgrensede regioner), er også en parameter som tydelig oppfylles i stedsversjonen av hendelses-struktur-metaforen. Vi ser forandringen til det å komme til regjeringsmakt som bevegelse inn til en avgrenset region. At denne avgrensede regionen som visuell submetafor ikke er vist som måldomene, er en annen sak. Regjering som måldomene ligger bare i teksten ved siden.

Subkorrespondanse 3, ÅRSAKER ER KREFTER, instansieres ved den avgående finansministeren som holder broen og er den kraften som sveiver regnemaskinen og dermed budsjettstrimmelen, som er årsak til den avbildede politiske situasjonen.

Subkorrespondanse 4 og 5 realiseres også i tegningen. 4, HANDLINGER ER SELVDREVN BEVEGELSER, er særdeles generell og fremkommer i at de tre

personene går og den fjerde sveiver. 5, HENSIKTER ER DESTINASJONER, kommer som resultat av det stedet vi ser de tre beveger seg, går mot.

Subkorrespondanse 6, MIDLER ER BANER (til bestemmelsessteder) er synlig i banen broen/høyrelogoen.<sup>352</sup>

Subkorrespondanse 7, VANSKELIGHETER ER HINDRINGER FOR BEVEGELSE er ikke realisert i dette bildet.

Subkorrespondanse 8, FORÅRSAKELSE ER UTØVD BEVEGELSE instansieres ved bevegelsen som er utøvd i sveiven i regnemaskinen.

Subkorrespondanse 9, HANDLINGSFRIHET ER MANGELEN PÅ BEVEGELSESHINDRINGER, oppfylles implisitt ved at der ikke er noen bevegelsehindringer i bildet. Vi vil i andre tegninger se eksplisitt denne submetaforen ved hindringer som fjernes.

Subkorrespondanse 10 og 11, YTRE HENDELSER ER ER STORE OBJEKTER I BEVEGELSE og LANGVARIGE MÅLRETTEDE AKTIVITETER ER REISER ser jeg ikke i dette bildet.<sup>353</sup>

I denne gjennomgangen er 8 av 11 aspekter instansiert i ovenstående tegning. Det er uvanlig mange parametre for tilstedeværelsen her av stedsversjonen av hendelses-struktur-metaforen. Vi skal se på eksempler for noen av submetaforene i andre tegninger. Det er slik at disse submetaforene står i ledtog med hverandre på flere måter, og vil derfor ofte fungere sammen. Enkelte danner grunnlag for andre, som TILSTANDER ER STEDER (avgrensede regioner) er grunnlag for FORANDRINGER ER BEVEGELSER (inn i eller ut av avgrensede regioner). Andre har flere implikasjoner ved seg, og en slik implikasjon kan igjen være egen submetafor i den generelle hendelses-strukturmetaforen. ÅRSAKER ER KREFTER og FORÅRSAKING ER UTØVD, PÅFØRT BEVEGELSE går jeg forbi i denne omgangen, for en mer utførlig behandling i eget underkapittel.

#### *Eksempler på ett måldomene om gangen i diverse tegninger*

Etter nå å ha undersøkt én tegning med henblikk på subkorrespondansenes tilstedeværelse, går jeg videre med å innstille på ett (eller et par) måldomene om gangen, og eksemplifisere hvordan det aktiveres i diverse tegninger.

<sup>352</sup> Logoet for partiet Høyre er et blått bølget bånd.

<sup>353</sup> Bildet kan ses som en allusjon på eventyret om de tre Bukkene Bruse som dro til seters for å gjøre seg fete. Dette indikeres ved gjeiteføttene til Syse. Ved lesning av denne allusjonen vil man også kunne finne reise.



107. Graff, *Comeback kid*. 25.8.02.

Tilstander og forandringer. Her har vi en tydelig tilstedeværelse av 1, 2, 4 og 5. submetafor. Avbildningen er av Rune Gerhardsen som er innstilt til et verv. Kommentaren henspiller på at Arbeiderpartiet ved dette er i en krise. Rommet som døren åpnes inn til, er fremstilt som partiets gamle logo.1, TILSTANDER ER STEDER er realisert i det mørke rommet. Mørket står for tilstanden krise, noe dårlig og usikkert, ikke til å se. 2, FORANDRINGER ER BEVEGELSER (inn i eller ut av avgrensede regioner i rom) er helt i forgrunnen i dette bildet. 4, HANDLINGER ER SELVDREVNE BEVEGELSER, instansieres i bevegelses-handlingen å gå. Bevegelses-handlingstegn som å gå og kjøre er sentrale i denne subkorrespondansen, med betydning både i domenet for romlig bevegelse og i domenet for tilstandsforandring. Den selvdrevne bevegelsen i hånden som beveger døren, er likeså betydningsbærende her. At Gerhardsen har en hensikt å komme inn igjen i sitt partis posisjoner, kommer til syne via HENSIKTER ER BESTEMMELSESTEDER (5).

*Handlinger.* Submetafor 4, HANDLINGER ER SELVDREVNE BEVEGELSER, står for at handlinger sees som bevegelser en agent utfører med agentens egen kraft. *Implikasjoner* til denne metaforen er flere, flere aspekter for handlinger henger sammen med tilhørende aspekter for bevegelser.<sup>354</sup>

HJELP TIL HANDLING ER HJELP TIL BEVEGELSE

HANDLINGSMÅTE ER BEVEGELSESMÅTE

FORSIKTIG HANDLING ER FORSIKTIG BEVEGELSE

FART I HANDLING ER FART I BEVEGELSE

HANDLINGSFRIHET ER MANGEL PÅ HINDRINGER FOR BEVEGELSE

INNDRAGELSE AV HANDLING ER Å STANSE BEVEGELSE

<sup>354</sup> I denne rekken av implikasjoner, finner vi igjen submapping 9 i hendelses-struktur-metaforen, stedsversjonen, som vi holder på å behandle. Det kan synes som en kategori-sammenblanding, slik som det presenteres i Lakoff og Johnson (1999: 187). Her er vi ved et eksempel på noe som gjør det vanskelig å manøvrere i den hierarkiske ordenen av konseptuelle metaforer. Kövecses (2002: 109-18) forklarer sammenhenger mellom primære metaforer og submappinger i komplekse metaforer. Han reanalyserer komplekse metaforer og trekker frem det som er hovedmeningens fokus i en kompleks metafor. Her finner han projeksjoner som kan komprimeres og generaliseres. Slik vil en kunne formulere deler av komplekse metaforer på forskjellige måter, og hva Grady har formulert som en primær metafor (eks VEDBLIVENHET ER Å FORBLI OPPREIST) kan med sin hovedmening finnes igjen som submetafor i en kompleks metafor (ABSTRAKT STABILITET ER FYSISK SYRKE (ELLER STRUKTUR TIL Å STÅ)). Den komplekse metaforen er i dette tilfelle KOMPLEKSE SYSTEMER ER BYGNINGER.



108. Graff, *I venstre sving med Førde*. 3.11.02

HJELP TIL HANDLING ER HJELP TIL BEVEGELSE realiseres her hvor arbeiderpartiets leder får hjelp av en partikollega. Litt nedenfor (ill. 110) "Profet i eget land" ser vi eksempel på at Gorbatsjov har gitt folket hjelp til bevegelse, altså til handling.

HANDLINGSMÅTE ER BEVEGELSESMÅTE kommer ofte til anvendelse. Vi kan se eksempler ill. 52 der Hagen holder på å falle, ill. 30 der døden går målbevisst, ill. 26 hvor Japans økonomi går på krykker.



109. Graff, *Et imperium i fare*. 23.3.90.

FORSIKTIG HANDLING ER FORSIKTIG BEVEGELSE er involvert når noen går på isflak.

HASTIGHET I HANDLING ER HASTIGHET I BEVEGELSE gjør sitt til at vi forstår innholdet i nest forrige bilde, "I venstre sving med Førde". Det er en abstrahert racerbil beregnet for stor fart. Vi ser også stor fart i menneskene som løper vekk fra

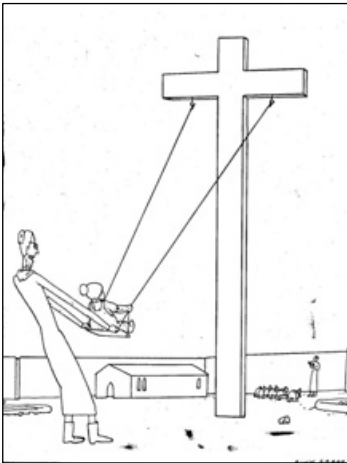
Gorbatsjov i "Profet i eget land". Disse implikasjonene gir tegnere muligheter til å beskrive måter handlinger skjer på. Fart kan altså beskrives piktoralment ved metonymer, typer av fremkomstmidler. En traktor kjører saktere enn en racerbil, og på samme måte angir dyr metonymisk ved sin art fart. Snegl og skilpadde er sakte, mens hester er raske. Type av fart står som disse dyrenes kvintessensielle egenskaper. Alle slags fremkomstmidler, bevegelsesobjekter, og forskjellige måter som viser selvdrevne bevegelser hos levende vesener, halting, løping, hopping osv. er virkemidler som brukes ofte. Sammenlignet med verbalspråk, fungerer disse bildeelementkategoriene på linje med adverb og adjektiver i forhold til handlinger når disse beskrives ved verb eller substantiverte verb.



HANDLINGSFRIHET ER MANGEL PÅ HINDRINGER FOR BEVEGELSE er den metaforen som gir mest utslag i innholdsformidlingen i denne tegningen.

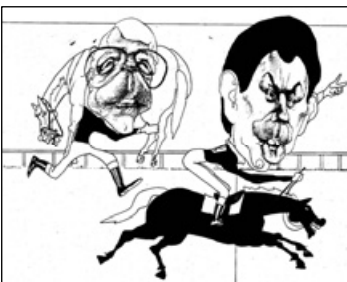
Vi ser hindringen som er fjernet: porten er åpnet slik at russerne har kommet ut av beholderen Sovjet-samveldet.

110. Graff, *Profet i eget land*. 21.6.96.



INNDRAGELSE AV HANDLING ER Å STANSE BEVEGELSE kan vi si aktiveres når korset som metonym for kristendom stanser barnets husking/frie handling. Situasjonen som kommenteres her, er da kristen formålsparagraf skulle innføres i barnehagene.

111. Graff, *Kristelig formålsparagraf*. Graff og Mannila (1985).



112. Graff, *Politisk jordskjelv*. 4.5.97.

*Hensikter*. I eksemplene ovenfor kan vi finne flere av aspektene som interagerer med det aspektet jeg har trukket frem. Disse eksemplene er behandlet som implikasjoner til 4. subkorrespondanse i stedsversjonen av hendelsesstrukturmetaforen. Nå fokuseres 5. subkorrespondanse i denne metaforen: HENSIKTER ER BESTEMMELSESTEDER.

Begge de to engelske partilederne har til hensikt å vinne valget. Tony Blair oppnår sin hensikt, det vises ved at han kommer til sitt bestemmelsessted.



113. Graff, *Politisk ømhet*. 2.11.97.

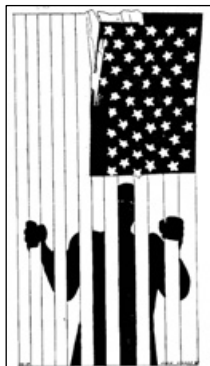
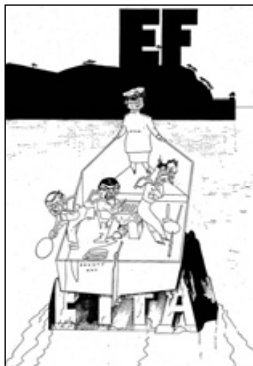
114. Graff, *Høyres gamle vin*. 29.12.96.

115. Graff, *Deng Xiaoping*. Graff et al. (1998).

*Midler*. Å oppnå en hensikt er å komme frem til et bestemmelsessted, implikasjon til dette er at mangel på hensikt er mangel på retning. Herfra følger at MIDLER ER BANER TIL BESTEMMELSES-STEDER.

Denne metaforen ser vi spesielt tydelig i den banen Bondevik følger. At banen slutter i et stup, gir den logiske slutningen at bestemmelsesstedet ikke nås. Der finnes flere implikasjoner til metaforen: Å GJØRE FREMGANG ER BEVEGELSE FREMVER og MENGDE AV FREMGANG ER OVERKOMMET DISTANSE. Karusell gir den negative virkningen her, bevegelse på samme sted. Karusellen impliserer også at MANGEL PÅ HENSIKT ER MANGEL PÅ RETNING. Nok en implikasjon er SPOLERE FREMGANG ER BAKLENGS BEVEGELSE som instansieres i Dengs bakovergange.

*Vanskeligheter*. Siden handlinger konseptualiseres som selvdrevne bevegelser, blir vanskeligheter med å handle oppfattet som alt som kan hindre bevegelse. Lakoff og Johnson finner minst fem slags slike vanskeligheter gjennom engelsk ordbruk: *blokkeringer*, *trekk i terrenget*, *bører*, *motkrefter* og *mangel på en energikilde*.

116. Graff, *Virkelig angst*. 22.10.95.117. Graff, *Blindvei eller bakvei*. 27.9.89.118. Graff, *Der Nixon er helt*. 26.6.98.

Gjerder, murer, vollgraver som i ill. 59, gitter som i ill. 116 og andre *blokkeringer* er velbrukte virkemidler innen metaforbasert tegning.

*Trekk i terrenget*, skjær i sjøen, representerer vanskeligheten med å nå bestemmelsesstedet.



Med de undertryktes perspektiv som i ill. 118 fremstår politikere ofte som *bører* som hindrer handling.

*Motkrefter* hindrer Jeltsin i å bevege seg særlig langt i ill. 119.



Mangel på kraftkilde, mangel på luft punkterer fremdrift i politikontroll her. I mitt tegningsmateriale fremkommer selvdrevne bevegelse innen stedsversjonen av hendelsesmetaforen i to hovedformer, gange og kjøring. Gangen til Arafat mangler ikke fullstendig kraft, men krykkene angir at hans evne til å gå er redusert. I tillegg er krykken viklet inn i Palestinaskjerfet, og dette blir årsak til full stopp.

119. Graff, *På stedet hvil*. 16.12.92.120. Graff, *En nølende onkel*. 14.8.97.121. Graff, *Arafat og arvefølgen*. 10.6.92.

Vi ser her hvordan tegneren kan forsterke innholdet av bevegelsesvanskeligheter i to ledd.

*Handlingsfrihet.* HANDLINGSFRIHET ER MANGEL PÅ HINDRINGER FOR BEVEGELSE ser vi et eksempel på i ”Profet i eget land” ill. 110, hvor den åpne porten sammen med de løpende menneskene er eksplisitte tegn for denne metaforen. Åpninger i vegger og gjerder samt fjerning av diverse motkrefter ser vi ganske ofte. Når bilen sveives opp i ”I venstre sving med Førde” ill. 108 er sveivingen instansiering av samme metafor. Som virkemiddel for tegneren er sveiven et instrument som kan synliggjøre det ønskede innholdet. Sveiv er et gammeldags, avfeldig instrument i dagens bilverden, men slike gammeldagse objekter trenger tegneren for å visualisere kraft-igangsettelse. Ny teknikk har ikke den ytre form som viser funksjon, i mange tilfeller.



122. Graff, *Kvinnene og trygden*. 5.2.93.

*Ytre hendelser.* I tegningen av Arafat som overkjøres av trillebåren (ill. 44) realiseres YTRE HENDELSER ER STORE OBJEKTER I BEVEGELSE (som utøver kraft).

Vi ser også et stort objekt som har vært i bevegelse og utøvd kraft på kvinnen som ligger i ill. 122, og også i døren som slår statsråden over ende i ill. 123. Det er forholdsvis sjeldent å finne slike store objekter i bevegelse alene, uten aktører som forårsaker bevegelsen. De forekommer sjeldnere enn jeg ventet, som del av stedsversjonen i hendelsesstruktur-metaforen. Vi finner dem som bomber som kan falle ned, og andre projektive skytevåpen og kastede ting. Antagelig fungerer mange store objekter ikke tydelig nok som metonymer for bevegelse. Et objekt har flere egenskaper enn bevegelse. Det trengs ofte mer informasjon, forat bevegelse kan bli den oppfattede referenten. Tegnere har det ikke så enkelt som jeg tidligere sa, med muligheter for å vise bevegelse. De må finne sine grep.



123. Graff, *Slekta er verst*. 10.12.97.





### *Langvarige målrettede aktiviteter.*

LANGVARIGE MÅLRETTEDE AKTIVITETER ER REISER har jeg ikke noen overbevisende eksempler på, andre enn "Blindvei eller bakvei?" og en variant av samme ferd henimot EF. I denne siste beskrivelsen ser vi at de reisende og fremkomstmidlet har vært utsatt for harde påkjenninger.

124. Graff, *Høy poker om EF*. 29.9.89.



Variasjoner av stedsversjonen. Der finnes variasjoner av dette store komplekset av korrespondanser. En variasjon benevnes EKSISTENS SOM STED-metforen. Denne dannes av kombinasjonen mellom EKSISTENS ER Å VÆRE LOKALISERT HER OG FORANDRING ER BEVEGELSE. Så følger det at Å SLUTTE Å EKSISTERE ER Å GÅ BORT. Denne tegningen av en gammel pedagogs død aktiviserer en slik konseptualisering, sammen med hans livs virksomhet som har vært å åpne klasserommet ut mot verden for elevene.

125. Graff, *Kunnskap skal styra*. 5.6.99.

## **4.4.2 Objektversjonen av hendelsesstruktur-metforen**

Som tidligere sagt finnes der en strukturell metafor med dualitet til den ovenfor gjennomgatte steds-hendelses-struktur-metforen.<sup>355</sup>

<sup>355</sup> Lakoff og Johnson er opptatt av at der finnes dualitære måter å oppfatte fenomener på. De påpeker dualitet i tid-bevegelses-metforene, hvor tiden beveger seg i den ene og observatøren beveger seg i den andre. Og de påpeker at der også finner sted et lignende perspektivskifte mellom de to hendelses-struktur-metforene. I den ene forekommer bevegelse (av aktør) mellom steder, i den andre er det objekter som bevegges (også nødvendigvis mellom to steder). Forskjellen kan sees som et skift i figur-grunn etter deres mening. Kognitive lingvister bruker ofte figur/grunn-begrepet. Fra bildefaglig side fungerer dette ikke godt. I bilder er hva som er figurer forholdsvis faste i sin bestemmelse, og bakgrunn er bakgrunn, som gress og luft. Overført til språk er distinksjonen figur – grunn et middel til å si hva som er i fokus for oppmerksomheten. Jeg ville foretrekke betegnelsen oppmerksomhets-fokus reversibilitet. Det stemmer for bilder. Tar vi utgangspunkt i en kroppslig erfaring av å løpe bortover en vei, kan vi feste oppmerksomheten på kantene på veien spesielt, og det kan synes som om veien beveger seg. Oppmerksomheten kan reverseres til den vanlige oppfatningen at det er jeg, aktøren, som løper. Det er en viktig kognitiv mekanisme Lakoff og Johnson påpeker, at vår tenkning skjer med slike perspektiverings-skift. Men jeg mener også at de bruker feil eksempel når de refererer figur-grunn-reversibilitet. De refererer til Necker-kube. Dette er en linjær kube med tredimensjonalitet som kan oppfattes som to forskjellige syn, kubens sett ovenfra og nedenfra. Persepsjonsfenomenet reversibilitet i figur-grunn viser seg i Rubins vase, hvor både vasen og to ansiktsprofiler er til stede samtidig, men hvor vi må stille oppmerksomheten på vasen eller ansiktene. Der oppmerksomheten er, er figuren(e), der den ikke er, er bakgrunnen.

Objekt-versjonen har basale korrespondanser felles med stedsversjonen: FORANDRINGER ER BEVEGELSER OG ÅRSAKER ER KREFTER. Men hvor stedsversjonen dreier seg om å være på steder, er objektversjonen sentrert rundt å ha noe. Den strukturelle objektversjonen har disse sub-korrespondansene:

ATTRIBUTTER ER EIENDELER

FORANDRINGER ER BEVEGELSER AV EIENDELER (tilegninger eller tap)

FORÅRSAKING ER OVERFØRSEL AV EIENDELER (å gi eller å ta)

HENSIKTER ER ØNSKEDE OBJEKTER

Å OPPNÅ EN HENSIKT ER Å SKAFFE SEG ET ØNSKET OBJEKT

Der er et virksomt spesial-tilfelle ved den siste submetaforen her:

Å OPPNÅ EN HENSIKT ER Å SKAFFE SEG NOE Å SPISE

Tre tradisjonelle metoder for å få tak i ting til spise er jakt, fiske og jordbruk. Hvert av disse særtilfellene er igjen konvensjonalisert inn i hendelses-struktur-systemet:

Å FORSØKE Å OPPNÅ EN HENSIKT ER Å JAKTE

Å FORSØKE Å OPPNÅ EN HENSIKT ER Å FISKE

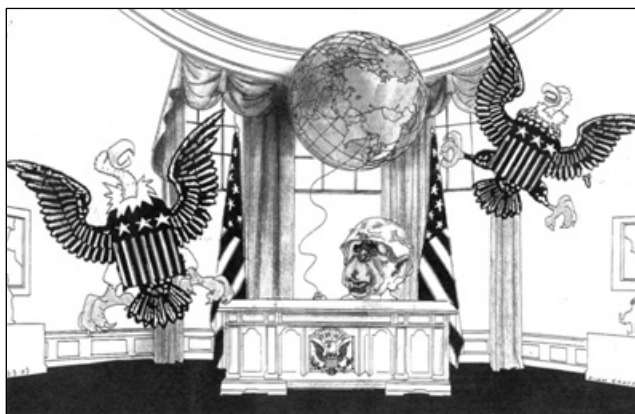
Å FORSØKE Å OPPNÅ EN HENSIKT ER JORDBRUK



126. Graff, *Et bygdeslagsmål*. 11.12.99.

En gjennomgang av objektversjonen kan gjøres ganske kort. Vi kan se de fem sentrale subkorrespondansene i komplekset i denne tegningen hvor to telebedrifter (Telia/Telenor) skulle fusjoneres. Attributtet, telefonsymbolet for Telenor, tenker vi at selskapets leder (med bart) eier (ATTRIBUTTER ER EIENDELER). Forandringen som

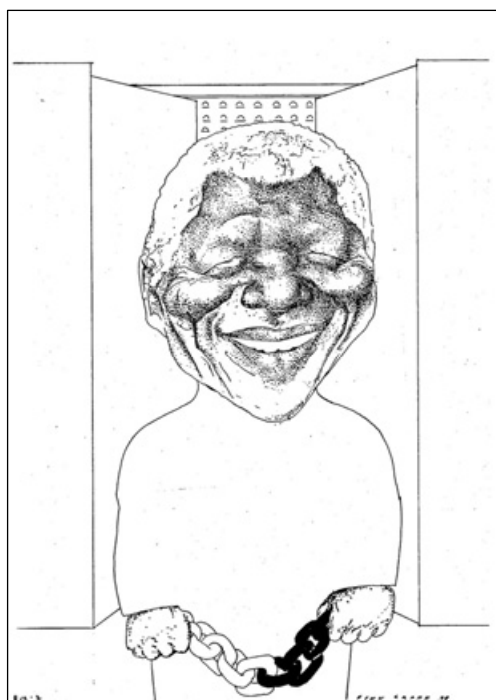
skjer her, ser vi i bevegelsen av telefonen fra denne lederen til den andre (FORANDRINGER ER BEVEGELSER AV EIENDELER (tilegninger eller tap)). Telialederen (uten bart) tilegner seg, og Telenorlederen mister telefonen/kontrollen i selskapet sitt. Forandringen forårsakes ved at Telialederen tar eiendelen (FORÅRSAKING ER OVERFØRSEL AV EIENDELER (å gi eller å ta)). Begge lederne hadde til hensikt å kontrollere et sammenslått selskap, å få tak i den andres attributter (HENSIKTER ER ØNSKEDE OBJEKTER). Den ene lederen oppnådde hensikten (Å OPPNÅ EN HENSIKT ER Å SKAFFE SEG ET ØNSKET OBJEKT).



127. Graff, *Kriger i kø*. 23.3.03.

De her omtalte submetaforene realiseres ikke sjelden i mitt undersøkelsesmateriale. Ofte kommer de mer implisitt inn ved formuleringer som angår det å ha, som i tegningen av president Bush med jorden i snor. Han har jordkloden, den kan leses som hans eiendel. Med tidspekt kan tegningen alene, både vise tilbake til hans tilegnelse, og frem til muligheten for å miste den. Slik sett knytter ha-konseptualisering mange tegninger i kontakt med objekt-versjonen av hendelses-struktur-metaforen. Steinbergs tegning av mannen som bærer selvbildet, bysten på søylen, (ill. 3) konseptualiseres ved ATTRIBUTTER ER EIENDELER. Å bære eller å holde vil ofte være tegn for

eiendel. (Med den innebygde polysemi som bilder lever med, kan en ikke alltid være sikker når en postulerer eiendel for noe som blir holdt. For at en tegner skal få et holdt eller båret objekt til å bli sikkert oppfattet som eiendel, må flere konsistente tegn settes til.) Jeg mener tegningen av Nelson Mandela da han ble sluppet fri fra fengselet, er et eksempel på dette. Mandela holder lenkene i sine egne hender, han har tilegnet seg dem.



128. Graff, *Legende i frihet*.  
12.2.90. (med Graffs rettelse).

129. Graff, *Bit for bit*. 16.9.00.130. Graff, *En annen strek*. 21.12.03.

Spesialtilfellet, Å OPPNÅ EN HENSIKT ER Å SKAFFE SEG NOE Å SPISE er aktivert i tegningen hvor Fremskrittspartiet ved sin logo oppnår hensikten å ta makt fra arbeiderpartiet.

Av de tre særtilfellene til å få tak i ting til å spise, er nok jakt mest realisert. Vi har sett Jeltsin på jakt (ill. 56). Her ser vi fiskeing når Eva Joly vil ha tak i økonomisk korrupte personer.

#### 4.4.3 Noen refleksjoner over de to hendelsesstruktur-metaforene i tegning

I denne gjennomgangen av de to generelle metaforene for hendelsesstruktur har jeg mer eller mindre systematisk gått gjennom mine klassifiserte bunker av tegninger med den hensikt å finne eksempler på subkorrespondanser innen disse to komplekse metaforene. Jeg hadde på forhånd en fornemmelse av at der ville kunne finnes mange, selv om jeg i den tidligere intensive analysen kun hadde registrert et mindre antall tegninger med mange parametre for hver av de to metaforene. Der var dog en god del tegninger hvor en eller et par subkorrespondanser var instansiert. Men jeg har hele tiden hatt en intuitiv fornemmelse av at der finnes en god del fremkomstmidler, baner og bildelementer som viser gange (stedsversjons-karakteristika), altså bevegelsesobjekter og levende bevegelsesvesener og også objekter som beveges (objektversjons-karakteristika). Jeg har antatt at biler, veier, sko og fiskekroker ville være mer tilstede enn de faktisk viste seg å være, tatt i betraktning at en generell struktur for hendelser ville antas å inkludere alle hendelser.

I mitt materiale faller store mengder utenfor, eller bare implisitt innenfor, de to generelle hendelsesstruktur-metaforene. Som nevnt ovenfor, kan implikasjon i TILSTANDER ER AVGRENSET REGIONER I ROM OG ATTRIBUTTER ER EIENDELER sees som instansiert i svært mange bilder. Ja, disse to metaforene kan med vide analysekrav nesten komme i aktivitet i enhver avbildning. To tegninger kan eksemplifisere dette.



131. Graff, *Jern-lady Margaret*. Graff et al. (1998).



132. Graff, *John Major og Nord-Irland*. Graff et al. (1998).

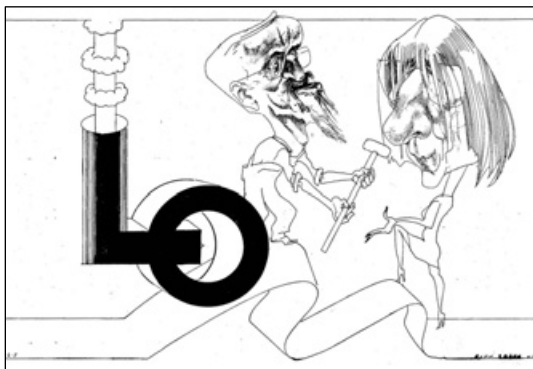
Både Margaret Thatcher og John Major kan sees som i en tilstand, de befinner seg i avgrensede regioner i rom og befatningen med noe i dette rommet innvirker på, og setter, deres psykologiske indre tilstand. Også de objektene som representerer henholdsvis Storbritannia (flagget) og Nord-Irland (håndgranaten med den uttrukne utløsnings-pinnen) er i særdeles markante tilstander (destruksjon ved opprivelse og kommende destruksjon ved eksplosjon). Flagget/Storbritannia manipuleres i en beholder, og granaten/Nord-Irland er en beholder, eller i en beholder. TILSTANDER ER BEHOLDERE instansieres her, altså en submapping i stedsversjonen. Samtidig kan man lese begge tegningene som at de to aktørene har disse to objektene, at flagget og granaten er deres eiendeler. Altså en instansiering av ATTRIBUTTER ER EIENDELER (objektversjonen).

Disse to tegningene har imidlertid objekter som ikke viser direkte til tilegnelse eller tap, eller å gi eller ta. (Implisitt kan en protensjonell hendelsesfase leses som som at Nord-Irland kvitter seg med Major når de selv går i luften. Det er det flertydige aspektet ved bilder som ikke forneker seg.) Det disse to tegningene viser, er noe som går igjen i veldig mange av Graffs bilder hvor objekter er sentrale: aktørers manipulering med objektene. Thatcher

vasker flagget, Major har trukket ut pinnen av granaten. De gir eller tar ikke ønskede objekter. Hensikter er altså ikke tematisert etter den generelle metaforens mønster. Men hensikter er dog tematisert gjennom de spesifikke metaforiske kildene "å vaske" og "å sitte".

133. Graff, *Når Bush må lytte*. 21.2.03.

begge hovedmetaforene, ofte forekommer. Selv om Bush ser bekymret ut, kan vi oppfatte at han her har skaffet seg et ønsket objekt. Å OPPNÅ EN HENSIKT ER Å SKAFFE SEG ET ØNSKET OBJEKT-subkorrespondansen fra objektversjonen er instansiert. Vi kan også oppfatte situasjonen som en ytre hendelse sett fra hans side. Verden er et stort objekt i bevegelse som kommer til ham. YTRE HENDELSER ER STORE OBJEKTER I BEVEGELSE (som utøver kraft)-subkorrespondansen fra stedsversjonen er derved også instansiert. At begge metaforene kan sees som implisitte instansieringer, mener jeg ligger til grunn for tvetydigheten i bildet. Her er vi i nærheten av en forklaring på uttrykket "et bilde kan si mer enn tusen ord".

134. Graff, *Herskap og tjenere*. 6.5.01.

Jeg vil vise en tegning til, "Når Bush må lytte", hvor innholdet (uten den verbale konteksten) har flere betydningsaspekter. Disse aspektene kommer til gjennom instansiering av submetaforer innen hver av de to hendelsesstruktur-metaforene. Jeg mener slik samtidig tilstedeværelse av subkorrespondanser fra

Forskjellen på implisitte og eksplisitte<sup>356</sup> (ikke klart synlige versus klart synlige i bildet) instansieringer kommer klart frem når vi sammenligner denne tegningen av lederskifte i LO, Landsorganisasjonen, med den forrige. I dette bildet hvor LO-fremkomstmidlet har stoppet opp på en bratt

<sup>356</sup> Jeg velger å bruke disse betegnelsene istedet for in absentia og in presentia når det gjelder konseptuelle konvensjonelle korrespondanser. Det er et intuitivt valg, som skiller de konseptuelle fra synsmetaforer. Greimas og Courtés (1988) bruker også implisitt/eksplisitt. Gerard Steen (1999: 82-4) gir distinksjonen implisitte og eksplisitte metaforer. Implisitt metafor har bare enheten i kildedomenet til stede, mens eksplisitt metafor har både kilde og måldomene nevnt. Eksemplet han gir er et helikopter som sees som *a bird of prey*. "... the bird of prey hung ready over the crowd." Dette uttrykket er en implisitt metafor. Eksplisitt metafor finnes i uttrykket: "The helicopter is a bird of prey."

høyrebølge, ser vi en bane (MIDLER ER BANER, stedsversjonen). Vi ser også klart hvem som gir og tar imot lederklubba (FORANDRINGER ER BEVEGELSER AV EIENDELER). I bildet av Bush, ser vi ikke at han tar imot jorden, men kan abducere det. Slikt mulighetsområde for samtidige betydninger må vi leve med i analyse av bilder. Det vil være et forskningsfaglig diskusjonsspørsmål hvor grensen skal settes mellom implisitt og eksplisitt betydning.

De to hendelsesmetaforene tilhører de generelle metaforene. I mitt materiale av tegninger finnes der store mengder metaforer som er spesifikke, og som bare faller inn under hendelses-struktur-metaforene ved enkle generelle metaforer (FORANDRINGER ER BEVEGELSER eller HENDELSER ER HANDLINGER).<sup>357</sup>

#### 4.4.4 Spesifikke metaforer

Forskjellen mellom generelle og spesifikke metaforer er at de generelle er i en overordnet form, og kan derved gjelde for mange spesifikke metaforer. En overveiende mengde av tegningene i mitt undersøkelsesmateriale er formulert



med spesifikke metaforer. Det finnes ifølge Kövecses svære mengder spesifikke metaforer. I tegningene finnes spesifikke kroppshandlinger som å sparke, hilse, og arbeidsoperasjoner som snekring, sying. Mange av disse dreier seg om manipulering av objekter. De gir seg ikke minst utslag i et bredt register av redskaper, instrumenter som sakser, kniver, spader osv. Her kan vi se et eksempel på et spesifikt metaforisk uttrykk, hvor handlingen å gi ris => å refse.

135. Graff, *USAs troverdighet*. 15.1.93.

<sup>357</sup> Jeg savner også en generalisering av noen ontologiske metaforer som omhandler eksistensiell tematikk, dette vil jeg komme tilbake til senere.

#### 4.4.5 Årsaksmetaforikk

Årsak (og forårsaking) er et felt jeg har forbigått hittil. Både som begrep forklart gjennom metafor, og ikke minst som en del innen det narrative. Rimmon-Kenans definisjon av narrativ organisasjon for verbal fiksjon er "Temporal suksesjon og kausalitet". (Kongen døde, og så døde dronningen (av sorg).) Bilder som må klare seg uten den temporale suksesjonen og medfølgende abduktive kausalitet, har årsak i likhet med tid, implisert på en annen måte. Vi kan nok finne en logikk for årsak i piktoral diskurs, men den er langt fra så tydelig som i verbal fortellings-diskurs. Samtidig er den så tydelig at den blir banal. Tenk på Steinberg-tegningen av påfuglklipperen ill. 40. Vi ser de avklippede halefjærene og vi ser indekset for klippingen, saksen, i guttens hånd. Som i en detektivfortelling, men momentant, slutter vi oss til at gutten har klippet fjærene av. Vi ser gutten som årsak til at påfuglen er uten halefjær, han har forårsaket fuglens haleløse tilstand.<sup>358</sup>

Denne banale form for årsak finner sted i kanskje de fleste typer tegninger. Hvorfor kan ikke paven se? (ill. 28) Fordi han har et prevensjonsmiddel, et kondom over øynene. Hva er årsaken til at Arafat har falt? (ill. 44) En trillebår kjører på ham. I disse visuelle fortellingene er årsak og virkning samtidig til stede og ikke atskilt. Fortellingenes innhold er om noe, barnebegrensning (paven) og befolkningstilvekst på Vestbredden (Arafat), men dette innholdet er metaforisk formidlet. Bilder klarer ikke denne formidlingen uten metaforer, det gjør heller ikke verbalspråket. Verbalspråket er fullt av uttrykk som viser til de konseptuelle konvensjonelle metaforene vi også tenker årsak med. "Han *drev* henne til galskap." "Nyheten *løftet* stemningen." "EU-ledelsen *brakte* økonomien ut av depresjonen." Slike uttrykk instansierer ÅRSAKER ER KREFTER-metaforen, en metafor som er aktiv ustanselig både i verbalspråk og metaforbasert tegning. Det konseptuelt metaforiske viser seg i de her kursiverte verbene, hvor handlingene er fiktive, ikke faktive. Et menneske og en maskin kan løfte noe konkret (faktivt), men et abstrakt fenomen, som her en nyhet, kan ikke løfte noe, annet enn i fiktiv forstand.

ÅRSAKER ER KREFTER-metaforen er presentert som subkorrespondanse i begge hendelses-struktur-metaforene. Lakoff og Johnson legger vekt på at hendelser og årsak er sammenhengende. Årsaker kan ikke separeres fra

<sup>358</sup> Vi forutsetter her at det er fiktive bilder vi forholder oss til. Vi skiller her bort bilder/fotografier som formodes å vitne om objektiv sannhet i hendelser fra virkeligheten. En slik objektiv sannhetsgehalt kunne være at noen andre hadde klippet fjærene og gitt gutten saksen så det skulle se ut som om han hadde foretatt klippehandlingen. Vi forholder oss som bildelesere her ikke til slik referensiell sannhet. En tegner kunne problematisert et slikt tema, men da ligger det i spillereglene for avlesning av innhold, at en der ville se tegn i bildet som henviste til en annen agent for klippingen.



hendelser. Årsaker er for det meste konseptualisert som krefter, fysiske krefter. Lakoff og Johnson (1999: 206) sier:

...and each force must apply to something producing some effect as it is applied. The forms of causation depend on the kind of force it is, what the force is applied to, and the kinds of changes it produces. The result is different logics of causation as a whole. These different logics of causation are not a simple product of a simple logic of cause or force, combined with a simple logic of change. Because there are so many different kinds of changes and because there are so many different ways in which forces can produce them, we have a great number of metaphors for conceptualising causation and change.

Lakoff og Johnson trekker frem en del metaforer som viser den konseptuelle kompleksiteten innen forandring og forårsaking. Noen av disse metaforene fyller ut hva jeg savnet innen de to generelle metaforene for hendelsesstruktur. De gir en bredde i hva forandring kan være. Jeg skal ta for meg de viktigste for tegning. Så vil jeg prøve å følge litt i Leonard Talmys næranalyser av kraft-dynamiske elementer. Talmy har gjort gjennomgripende studier av hvordan kraftdynamikk opptrer som kognitive elementer og gir seg utslag i verbale språk.<sup>359</sup> Jeg vil kort prøve å omsette dette til hvordan vi leser bilder. Til slutt i dette delkapitlet om årsak vil jeg vise hvordan flere ledd i årsaksrekker kan komme til syne.

#### 4.4.6 Enkelte forandrings- og årsaksmetaforer

FORANDRINGER ER FASONGER.

FORÅRSAKE ER Å LAGE.

FORÅRSAKE ER Å LAGE AVKOM (PROGENERASJON).

Årsaksbaner-metaforen.

Naturen som menneskelig agent-metaforen

ÅRSAKER ER KILDER.

Dette er noen av forandrings- og årsaksmetaforene L&J behandler i *Philosophy in the Flesh*. Noen her igjen er aktive i tegning.

---

<sup>359</sup> Talmy (1985) "Force Dynamics in Language and Thought". Denne artikkelen er revidert i kapittel 7 i Talmy (2000 *Volume 1*).



136. Graff, "God folkestamme".  
29.4.98.

Forandring av fasong, av form, forekommer på forskjellige måter i tegning. Ting knuses, sprekker, får utvekster osv. Levende vesener vokser, skrumper, kroppsdeler fjernes o.l. For at vi skal fokusere på forandringen, vil tegnerens viktigste grep være å vise at en handling pågår eller at den har foregått.

Foretatt forandring vises med fremstilling av redskapet, instrumentet for handlingen, som saksen i hånden på påfuglklipperen. Og som i den metaforiske visualiseringen av norsk rasehygiene (når tatere bl.a. ble sterilisert i 1950-årene), hvor daværende helseminister Evang bruker skalpell for å "normalisere"

fasong/menneskegrupper.

Vi ser årsak til forandringen angitt med agent og instrument, og effekten vises i patiens-elementet.



137. Graff, *Jern-ladyen rustet*.  
23.2.90.

Tegner har også mer spesielle virkemidler til å vise forandring av fasong eller form på, ved transformasjon og metamorfose av ting. Transformasjon viser forandring gjennom overgang fra en form til en annen. Det omhandler prosessen, mens metamorfose kan betegnes som forandring som har skjedd.<sup>360</sup>

Her ser vi en forandring som foregår. Thatcher er av jern. Når jern kommer i kontakt med vann, begynner en rusteprosess. Jernet har stått en stund i Nordsjøen, og blir stående fremover i tiden. (Dette var tilliggende informasjon i teksten ved siden av.) At prosessen har pågått en stund, ser vi i korrosjonen som har omformet

de geometriske formene. Vi har en transformasjon. (Vi kan også se en metamorfose, at hun har blitt til jern.) Metamorfose og transformasjon vil ofte kunne leses med en viss konvergens i bilder. Reifikasjon kan også i noen tilfelle inngå som metamorfose, i en lese måte her hvor Thatcher har blitt en slags ting.

<sup>360</sup> Slik velger forfatterne av *Bildanalyse* å skille mellom disse to begrepene. Cornell, Dunér, Millroth, Nordström og Roth-Lindberg (red). (1985: 321).

Deformasjon, en kraftig forandring eller forvridding av forventet form kan tegnes. Disse betegnelsene tenderer til å gli over i hverandre. Vi har også begrepet demontering som viser nedbrytning eller istykkerdeling. I ill. 36 ser vi den chilenske diktatoren Augusto Pinochets kropp som revner i flak, av det innvendige trykket fra en mengde dødningskaller – ofre for hans torturregime. Hodet demonteres bitvis. Det ene øret ser ut som det kan være spist av.

Når en skal påpeke årsakene til de ovenstående forandringene, må en forholde seg til både det konkrete bildeinnholdet og den metaforiske tolkningen. Saltvann påvirker jern med rust som resultat, effekt. Dødningskaller presser en overflate istykker innenfra. Vi skal om en stund se hvordan Talmy påviser at mentale bildeskjemaer om fysiske påvirkninger systematisk inngår allianser med abstrakte metaforiske hverdagslige tolkninger. Jeg velger å forholde meg til det konkrete bildeinnholdet, det vi ser på tegningenes overflate-innhold, uten å angi overført, mer endelig betydning.



FORÅRSAKE ER Å LAGE instansieres når tegneren formulerer den borgerlige trioen som forbereder seg til samarbeid i regjering. Her ser vi også et eksempel på deformasjon, forvridding av ansiktsstrekene til senterpartiets leder.

138. Graff, *Umulig oppgave?* 23.12.89.



FORÅRSAKE ER Å LAGE AVKOM (PROGENERASJON) aktiveres i denne tegningen. Saken er at Lars Korvald (datidens leder i norsk Kristelig Folkeparti) har erklært at dersom Kåre Willochs<sup>361</sup> "abort-skisse" blir Høyre-politikk, så er det slutt på samarbeidet.

139. Graff, *Høyre og abortsaken*. Graff og Mannila (1985).

<sup>361</sup> Kåre Willoch var statsminister for Høyre.

Årsaksbane-metaforen er en kompleks metafor som ligner litt på metaforer med reise som kildeområde. Den forekommer meg ikke å være tydelig å spore i tegninger, men kan nok leses inn i bilder som Havel på linen ill. 1, hvor banen er sentral. NATUREN SOM MENNESKELIG AGENT–metaforen vil kunne finnes i personifikasjoner av luft i storm, bølger o.l. Dette er grep tegnere spesielt i tidligere tider ofte brukte i barnebøker, eventyrene rommer slike fremstillinger. Likeså vil jeg henvise til bl.a. barokkens utnyttelse av ÅRSAKER ER KILDER-metaforen. Kunstnere i den epoken på 1600-tallet malte livets rennende vann strømmende ut fra krukker. Når Lakoff og Johnson (1999) forklarer ÅRSAKER ER KILDER-metaforen, viser de til noe som påvirker noe annet, og at det som påvirker er kilden til forandringen i den angjeldende sak eller ting. En slik påvirkning innebærer forflytning av kraftvirkning fra noe (kilden) til effekt i det andre elementet. I språk gir dette seg utslag i utsagn som på engelsk uttrykker kilden i ordet *from*, på norsk i ordet *av*. Eksempler: ”He died from pneumonia.” ”Hun ble syk av redsel.” Hvordan tegnere former denslags innhold kommer i de følgende seksjonene. Det blir innarbeidet i en mer utfyllende forklaring på kompleksiteten i hvordan vi kognitivt forstår årsaker.

#### 4.4.7 Kraft-dynamikk som årsak og forårsaking - eller hva er det med gjerder og kjettinger?

Enkelte ting går ofte igjen i tegnematerialet mitt. Gjerder og murer, bånd i alle former fra sytråder til kjettinger, spisse ting som fiskekroker og truende tenner. Bånd er ting som inngår i beskrivelser av del/helhet-skjema, og de spiller så avgjort også en rolle som kraft-dynamiske elementer. Gjerder og murer er blokkeringer. Blokkeringer => vanskeligheter (stedsversjonen av hendelses-struktur-metaforen). Disse stadig tegnede tingene er nok så nyttige nettopp fordi de inngår flere forbindelser, tar flere roller. Den rollen som skal fokuseres nå, er disse tingenes funksjon som kraftdynamiske enheter. Jeg har i kapitlet om fortelling introdusert kategorien kraftdynamiske bilde-elementer. Nå skal jeg etterhvert vise hvordan og ikke minst hvorfor, gjerder og kjettinger inngår i et repertoar for visualisering av årsaksforhold.

Leonard Talmy hevder at kraft-dynamiske relasjoner er det mentale materiale vi har til å konsipere årsak og forårsaking med. Han viser hvordan to fysiske krefter i opposisjon til hverandre danner kjernen i årsakstenkning, og ikke minst hvordan verbalspråk materialiserer dette materialet.<sup>362</sup> Fysisk kraft og

<sup>362</sup> Talmy (1985 og 2000, Volume 1) bygger opp en tydelig og logisk fremstilling av de faktorene som virker innen språklig årsak-formulering. Han bruker to termer fra muskellære, *agonist* og *antagonist* (muskler som arbeider parvis med å strammes og slakkes) til å skille mellom to setningsledd med forskjellig kraftdynamisk fokaliseringsgrad. Det leddet i en setning som har størst oppmerksomhetstyngde, kaller han *agonist*. Så trekker han frem en og en faktor som spiller inn for hvordan vi organiserer (ubevisst) viten om to krefter i kontrær kontakt. Et reglementært enkelt mønster med 8 typer formuleringer som beskriver påvirkning til bevegelse eller statisk ro mellom elementer på et fysisk plan. Disse faktorene omfatter hvorvidt de kontrære kraft-objektene (eks. en

motkraft i vekslende konstallasjoner hvor noe blir bragt i bevegelse, til ro eller til utvidet bevegelse virker i lag med forskjellige faktorer, og vi oppfatter disse dynamiske prosessene som årsaksforhold. Den prototypiske årsak opptrer hvor et objekt i bevegelse kommer i kontakt med et annet objekt i hviletilstand, og det siste objektet settes i bevegelse. Talmy finner et lite antall lignende møter mellom fysiske enheter og noen faktorer som medvirker på hvordan vi oppfatter disse enhetenes dynamiske kraftopposisjonene som årsaker. Han ser på språklige uttrykk, og setter en av faktorene til å være en tendens i hver av de to kreftene, enten til hvile eller til bevegelse. "At ballen slo den, fikk lampen til å velte fra bordet." Lampen hadde en tendens til hvile, ballen hadde en tendens til bevegelse. Bevegelseskraften i ballen er større enn hvilekraften i lampen, og resulterer i bevegelse for lampen. Her overvinnes bevegelseskraften hvilekraften, og gir årsak til at lampen veltet. Vi har et tilfelle av begynnende, utløsende bevegelse (on-set motion), den kausative prototypen. Et annet tilfelle er "Ballen fortsatte å rulle til tross for det stive gresset." Her er der kontakt mellom to enheter, igjen med den enes tendens til bevegelse (ballen) og den andres med tendens til hvile (gresset). Med fokus på ballen, blir resultatet fortsatt tendens til bevegelse for den. To faktorer som også spiller med, er styrkeforholdet mellom de to enhetenes krefter og distinksjonen begynnende/utvidet bevegelse. I denne ytringen er styrken i ballens bevegelse større enn gressets stivhet, og resultatet blir ingen endring i ballens tendens til bevegelse. Talmy kaller denne språklige og mentale typen "selv om" kategori.

Det ovenstående avsnittet er en særdeles rå beskjæring av Talmys analyser. Jeg avgrensner både av plassbegrensning og fordi hans språklige materiale adskiller seg fra mitt visuelle materiale hvor oppmerksomheten og perspektivering ikke fastsettes på samme måte som i språklige uttrykk.<sup>363</sup> Jeg må nøye meg her med å fremheve det som sammenfaller i tegning med Talmys forskning. Han viser at det er to fysiske kontrære kraftkonstellasjoner som er det kognitive grunnmaterialet. Det er altså erfaringsbasert kinestetisk

---

tømmerstokk, stivt gress, en ball, vind) har innebygd tendens til bevegelse eller ro, styrkebalansen objektene imellom, styrking eller svekking av kraft osv. Faktorenes beskaffenhet og interaksjon i hvert tilfelle, hver ytring, gir som resultat 8 varianter av formuleringer om forårsaking eller "tillatelse" ("letting") til inngangsetting av bevegelse eller fortsettelse av bevegelse. Det er mønstergyldige analyser. Og de er både gyldige og ikke gyldige for bildefolk. Gyldige ved at konkrete objekter med representasjonsverdi for styrke og kraft brukes metaforisk til det samme som de gjør i språk, nemlig til å uttrykke psykiske og abstrakte forhold. Så er de ikke gyldige fordi bilder i motsetning til språk, mangler den styrte oppmerksomhetsdistribusjonen. Det vil være et relevant tema å undersøke empirisk hvordan det forholder seg med piktoral oppmerksomhets-distribusjon sammenlignet med den språklige. Et område som ligger åpent til slike undersøkelser, gir Talmy oss i de strukturerte faktorenes tilstedeværelse i språklige kraft-dynamisk/årsaks-eksempler. Man kan lage enkle visualiserte bilder av innholdet i noen slike setninger og gjøre en kvantitativ undersøkelse med et fhv. stort antall respondentes oversettelse til verbalspråk. Sammenligning med ordbruk i Talmys setninger ville kunne si noe om hvor oppmerksomhet settes i avlesingen av bildeinnholdet.

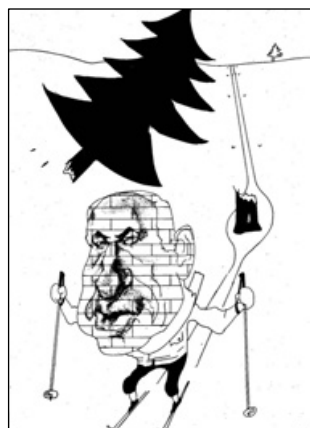
<sup>363</sup> Men oppmerksomhet i bildeavlesning har også en logikk. Avhengig av den kontekst et bilde settes i, vil hva som fokuseres først og derved danner hovedtematikken kunne, trekkes frem til en viss enighet. Her mener jeg bildeforskning har en lakune. Og jeg gjentar fra forrige note, at Talmys strukturerte analyser gir oss redskap til slik forskning.

internalisert subjektiv viten som er kjernen. Med denne viten om fysisk kraft-dynamikk konstitueres det vi tenker og taler om psykiske og abstrakte årsaksforhold. Her kommer begrepene gjerde og bånd inn både som ord og tegning, og begrepet kjetting ikke minst som tegning. Talmy viser til psykologiske og sosiale interaksjoner hvortil den metaforiske mekanismen projiserer fysisk kraft-dynamikk. I tegningene "mine" finner vi disse kognitive operasjonene realisert visuelt.

### *Kraft-dynamiske mønstre*

Kjernen i kausalitetskomplekset er to opposisjonelle elementer med en tendens enten til aksjon eller hvile (ro). Bevegelse er altså en grunnleggende faktor i spillet mellom disse to kraft-dynamiske elementene. Den relative styrken i de to enhetene er viktig, den enheten som er i stand til å manifestere sin tendens på bekostning av den andre, er den sterkeste.

Når vi snakker om årsaksrelasjoner bruker vi begrepene *fordi, på grunn av, til tross* for o.l. Disse begrepene er noen faste mentale mønstre. De vil gi seg til kjenne når vi fokuserer på årsaksforhold i tegninger og også når vi tenker. Jeg vil bare vise noen få eksempler på hvordan disse mentale mønstrene vil kunne aktiveres ved bildelesning. Nå fokuseres kun de konkrete visuelle



140. Graff, *Bibi på tur*. 6.3.98.

årsaksrelasjoner tegnere har mulighet til å si noe om de abstrakte relasjonene som er sakens innhold.

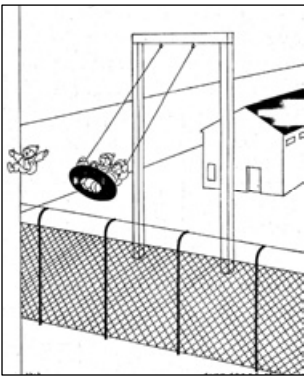
Med "Bibi" Netanyahu som den sterkere som kommer i posisjon til treet og blir årsak til at det endres fra en tilstand av ro til en av aksjon. Språket forvalter dette mønsteret i setningen "Fordi "Bibi" traff treet, brakk det." Mønsteret her er utløsende forårsaking av aksjon, bevegelse. Dette mønsteret er ifølge Talmy<sup>364</sup> den prototypiske kausative form, den typen som oftest settes i forbindelse med forårsaking.

<sup>364</sup> Talmy (1985: 300).



To kontrære krefter er grisen og rytteren med pishen. Her er et eksempel på en gris med tendens til ro og en rytter med tendens til aksjon. I dette tilfelle er rytteren den svakere motkraften, grisen er sterkere og manifesterer sin tendens til ro. Språklig fremkommer dette i en setning som "Grisen ble stående til tross for at den ble pisket." Dette er et eksempel på "til tross for"-kategorien (gjenkjennelig også ved "selv om" o.l.).

141. Graff, *Jens uten effekt*. 10.6.00.



Sier vi "Barnet fortsatte sin bane til tross for det høye gjerdet", har vi igjen en sterkere kraft, barnet, med tendens til aksjon, og aksjon blir resultatet. Den svakere motkraften er gjerdet. Dette er også i "til tross for"-kategorien. Forskjellen på dette eksemplet og det forrige er manifestert tendens til aksjon i stedet for til ro.

142. Graff, *Valgfrihet*. 22.2.98.



Siste bilde som jeg lar eksemplifisere pågående tilstand kommer frem med fokus på Arafat, Arafat med tendens til aksjon (lunteledningen ser vi her bort fra). Netanyahu er enheten med sterkere motkraft, og med tendensen til ro blokkerer han handlingskraften i den svakere enheten: "Arafat ble liggende under på grunn av Netanyahus tyngde."

143. Graff, *Dette er krig*. 27.2.97.

Under lesingen av disse eksemplene, vil en reagere på minst to ting. Det ene er at hver av disse setningene som er valgt for å formulere innholdet i bildene, er langt fra er den eneste, enn si den mest naturlige, til å representere innholdet. Det er den kognitive diskrepansen mellom språk og bilder i oppmerksomhets-distribusjon. Språket båndlegger oppmerksomheten til en utvalgt enhet etter en annen. Med språket kan en også lede oppmerksomheten under en viss kontroll fra et bildelement til et annet. Det andre en vil reagere på, er de flerfoldige valg som finnes til å sette hva som skal være årsak. I setningen over: "Arafat ble liggende på grunn av Netanyahus posisjon/størrelse" gir bildet mulighet til å se forskjellige egenskaper i den visuelt fremstilte kroppen. Dette er referanseproblematikken i bilder. En ekvivalent setning som gir et relevant ekvivalent uttrykk for kraftdynamikken i bildet ville være "Arafat ble liggende fordi Netanyahu sitter på ham".

Både verbalspråk og metaforbasert tegning sett som et språk, hver på sin måte gir mange mulige valg som rommer det intenderte innholdet. Tegneren har her beskrevet styrkeforholdet mellom to enheter. Viten om styrkeforhold er grunnnet i kinetisk sanseerfaring. For å omsette kinetisk mentalt materiale til synlig tegnet fremstilling, bruker tegneren her (markant forskjell i) størrelsesforhold og mørke/svarthet i den ene figuren. At stor og mørk kan representere tyngde, tilligger vår opplevelsesstruktur, som er "tykk" og fornemmelsesformet, og med korrelasjoner av flere sansemodaliteter.<sup>365</sup> Tegneren har også her, på lik linje med en verbal-språkbruker, måttet ta valg med hensyn til hvorvidt hver av de to figurene skulle fremstilles forfra, fra venstre, med hvilke klær osv. Hva jeg vil si her, er at både verbalspråk og tegning som et språk, begge er to betydnings-fremstillende systemer som i denne forbindelse former et innhold om årsaker. De to systemene forvalter innholdet på sine respektive system-avhengige måter. Men logikken for hvordan årsak konsiperes har de felles, nemlig som kraft-dynamiske enheter i opposisjon.

Den kausative kategorien gir seg språklig til kjenne ved "fordi", "på grunn av" o.l. Vi har også i disse bildene blitt presentert for "til tross for"-kategorien.

Talmy trekker også frem en kategori som angår tillatelse, eller nærmere bestemt en la-kategori ("letting-category"). I denne typen inngår også fire grunn-leggende mønstre. Her skal nevnes prototypen. Dette mønsteret vises i "Båndet som brister, lar den skotske hunden bevege seg fritt".

---

<sup>365</sup> Jamfør Christopher Johnsons teori om conflation og Vygotskijs kjedekompleks. Vygotskij sier at vi som voksne svitsjer mellom den analytiske typen tenkning som språket fører, og den fornemmelsesbaserte kjedekomplekse. Synaptiske hjerneforbindelser aktiveres altså i flere sansemodaliteter samtidig.





144. Graff, *Utbryterne styrkes*. 26.3.92.

Her er en til nå sterkere enhet (båndet) som har hindret en annen enhet i opposisjon (hunden) med tendens til bevegelse. Nå gir båndet seg og slipper hunden fri til å manifestere sin tendens.

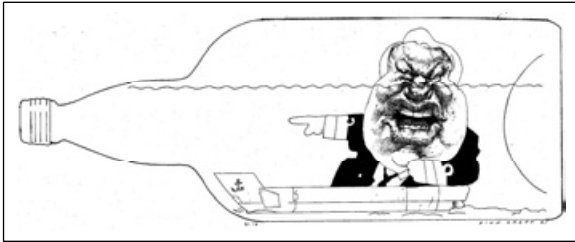
Alle mønstrene som er vist ovenfor baserer seg på motkreftene i to enheter. Disse to enhetene krever oppmerksomhetstyngde på den ene enheten, slik språket omsetter tankeinnholdet. Når man leser tegningene,<sup>366</sup> vil alternative mønstre være mulige. Se på tegningen

”Valgfrihet” ill. 142. Setningen ”Det

lave gjerdet lar barnet komme over” instansierer mønsteret for tillatelse til bevegelse. Gjerdet som representerer en hindring er en kraft. ”På grunn av den høye husken... osv”. ”Selv om gjerdet er høyt, kommer de over.” Tegningen gir mulighetsbetingelser til disse språklige mønstrene, fordi tankeinnholdet i både den og setningene handler om, eller involverer, styrkerelasjoner.

Forskjell mellom den kausative kategorien og la-kategorien er at hvor årsaks-kategorien viste seg å avhenge av en forestilling om enten start på eller fortsettelse av påvirkning, så er la-mønstrene knyttet til opphør av påvirkning. (Talmy 1985: 301) Når vi snakker om årsaks- (og la-) forhold, gjør vi det altså gjennom den logikken som vår grunnleggende viten om kraftdynamiske relasjoner stiller til bruk. Denne logikken konstituerer også den kausative tematikk i tegning som et SPRÅK. Logikken aktiveres gjennom bildelementer av konkrete, raskt gjenkjennelige levende vesener og ting. Gjerder som hindrer, bånd som brister, knuter som holder tilbake væske i ledninger og ikke minst redskaper og maskiner er en tegners rekvisitter i formidling av årsakstematikk. Dertil kommer kroppslig utfoldelse med sparking, skyving osv, ikke minst forsterket av mimikk, kroppsspråk, og klær som angir noe om styrke/svakhet eller bevegelsestempo. For tingenes vedkommende utøves logikken om grad av styrke eller svakhet gjennom typer av gjerde (lavt pinne-stakitt, tykk steinmur) og bånd (sytråd, kjetting).

<sup>366</sup> Tegningene kan leses på flere måter, som uavhengige enkeltstående bilder slik de står her i avhandlingen, eller i sin kontekstuelle presentasjon i avisen sammen med den verbale tema-beskrivelsen. De kan leses på direkte og indirekte innhold.



145. Graff, "Av fulle folk...". 21.10.95.

Tegningene kan vise at der skjer en forandring i balanse mellom de opposisjonelle kreftene. Denne balansen kan endres, istedet for at en sterkere enhet kommer eller forlater

situasjonen, kan en enhet som allerede er involvert bli sterkere eller svakere. Når en tegner skal vise slik forandring, kommer korker og denslags godt med. På denne tegningen har vi en stabil situasjon hvor vodkaen er sterkere enn Jeltsins mulighet til å kjøre Russland fremover. Tegneren kan skape en endringssituasjon ved å fjerne korken og vise væsken som renner ut. Med korken i fallposisjon og vannet i begynnende strøm, vil vi kunne lese et utløsende skift i kraftbalanse.

#### 4.4.8 Årsaksrekker med sakser og avklipte halefjær

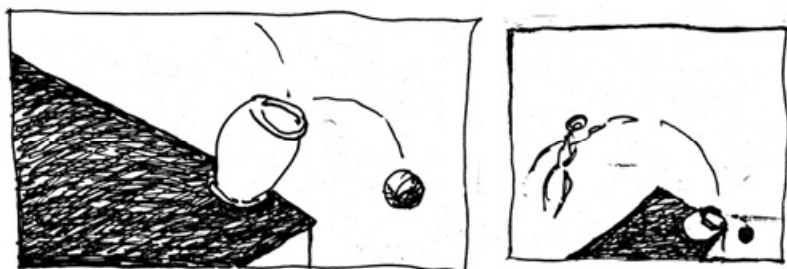
Tegninger kan ha mer eller mindre komplekse årsaksrekker, dvs. involvere flere ledd i en årsaksrelasjon. Hvordan kan vi angi årsaksrekker i tegninger?

Når vi snakker om årsak i innholdet i en visuell fortelling, som i tegningen av Jeltsin i flasken, kommer vi til to problemer analytisk sett. Det ene er at vi må velge hvilke ord vi vil bruke: "Vodka er årsaken til at Jeltsin ikke kan styre Russland fremover." "Korken som holder Jeltsin i vodkaen lar ikke Jeltsin fortsette." Bildet gir mulighetsbetingelser for begge disse to formuleringene i tillegg til mange andre. Det andre problemet er at vi må velge hva vi vil peke på som det tema vi er interessert i, og dermed søke årsaken til innholdet i tema. Da vil vi ofte, som her, finne flere ledd som står i relasjon til hverandre. Er tema Jeltsins drikkfeldighet eller er det Russlands fremtid? I avisoppslaget var tema president Jeltsins alkoholpåvirkede oppførsel i 1995. I tegningen ser vi at båten/Russland har sunket og står på bunnen, og med den bakgrunnsviden vi har om Jeltsins drukkenskap, abuserer vi at dette har skjedd som følge av Jeltsins alkoholbruk. Denne abuserte rekkefølgen av to tilstander: a) Jeltsin har drukket for mye og så b) båten sank er en vitensenheter. Så har vi en annen situasjon hvor vi kan tilskrive en årsak. Jeltsin peker fremover, altså: Han vil fremover. Han hindres i å komme fremover av to årsaker, vist i bildet ved korken som stenger og båten som står fast.

Denne tegningen har altså flere ledd med informasjon om følger og årsaker. Noe viten ligger i leserens samfunnsviden og denne kobles uvilkårlig med bildets konkrete informasjon. Jeg har funnet det vanskelig å angi årsak, når det i noen tegninger innveves flere ledd i hverandre som her. En hjelp til å sortere ut finner jeg i Talmys forklaring på sekvenser når vi formulerer oss om årsak. Forholder vi oss til "vasen som velter fordi ballen treffer den", kan vi mentalt gå et ledd tilbake. Tilbake til en agent som har kastet ballen. Språklig vil vi ofte beskrive denne hendelsesrekken som "Jeg knuste vassen". Talmy sier (1985: 303) at til tross for at denne setningen har en enklere syntaktisk form (uten ballen nevnt), så involverer den et semantisk tilleggskompleks:

En agent som har til hensikt å få en spesiell fysisk hendelse til å foregå, la oss si en vase som knuses, er nødvendigvis involvert i å initiere en kausal sekvens som fører til denne hendelsen. Denne sekvensen må begynne med en viljesakt hos agenten til å bevege hele kroppen eller visse kroppsdeler, og dette leder i sin tur til den intenderte hendelsen eller til en videre hendelsesrekke, av hvilken som helst lengde.

Talmy betrakter nonagentive former som mer grunnleggende enn agentive former. Jeg kan lett føre denne betraktningssmåten over på tegning. Når jeg gjør det, vil det si å legge til mer informasjon ved å vise flere elementer som kan stå for flere ledd i en eller flere sekvenser.



146. a) Nært utsnitt: vase, ball. b) Videre utsnitt: agent, vase, ball

Talmy finner forskjellige kategorier ut fra den semantiske informasjon som involveres. Han skiller først mellom autonom og agentiv årsak. Når jeg overfører dette skillet til de to forskjellige utsnittene av samme hendelse ovenfor, har vi autonom årsak i det første bildet: ballen som treffer den, får vassen til å velte. Jeg forstår Talmy slik at det autonome ligger i nonagentivitet. Og agentivitet involverer en intendert viljesakt. I det andre utsnittet får personen vassen til å velte ved å treffe den med ballen.

Altså er årsaken agentiv. Det er nok ikke like lett å skille visuelt i bilder mellom de typene årsak Talmy trekker frem, men de kan gi noen nøkler. Talmy nevner: Resulterende hendelses-forårsaking, forårsakende hendelses-forårsaking, instrument-forårsaking, opphavsmann-forårsaking, agent-forårsaking, selv-agentivitet og indusert forårsaking (forårsaket agentivitet). Jeg vil forsøke å anvende disse kategoriene på tegning for å få et bedre grep om piktoral hendelsesårsak.<sup>367</sup>

Ingen årsak<sup>368</sup> til spørsmålet om hvorfor påfuglen har tapt hale-fjærene vises i dette bildet hvor jeg har tatt et utsnitt av Steinbergs påfuglbilde. Av uttrykket i fuglen og igjensittende rester etter fjær vil vi tolke at de ikke har falt av seg selv.



147. Utsnitt fra Steinberg: Fugl med fjær på bakken.



148. Knust vase.

Den knuste vassen viser heller ikke noen årsak. Når vi forklarer tilstanden med "Vasen knuste", påfører vi temaet knust en autonom årsak.<sup>369</sup> Jeg mener der er en forskjell mellom årsak i de to bildene. Ingen av dem viser et element som forårsaket fjærtap eller knusing. Begge bildene er slik ikke kausative. Men i spørsmålet om autonom forårsakelse, oppfatter jeg den forskjellen at påfuglen viser to mulige tegn på agentiv forårsaking (påfuglens blick og halepiggen). En mulig agent er dog utenfor bildet. Jeg abuserer at ikke påfuglen er årsak til fjærtapet, og da er det i min forståelse ikke autonom forårsaking. Men på den annen side er ikke agenten til stede i bildet, og med Talmys avgrensning av autonom forårsaking til non-agentiv må vi antagelig akseptere autonom forårsaking også i påfugltegningen. Det må da være slik at sett som tilstedeværelse av de synlige bildeelementer, er ingen agent tilstede. Dette er bildets syntaktiske logikk eller kombinatoriske regelverk. Men sett

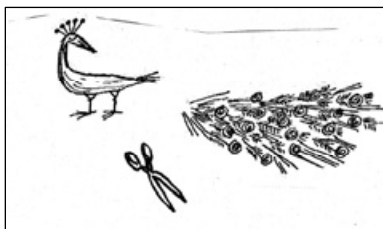
<sup>367</sup> Jeg velger å bare presentere de ulike årsakene så enkelt som ved disse betegnelsene fra Talmy, uten hans mer plasskrevende beskrivelse av hver kategori.

<sup>368</sup> Denne kategoriseringen tar jeg fra Talmy (2000 Volume 1: 69-70). Han stiller opp en liste med eksempler forbundet til leksikalisering av verb. Talmy har ikke noen non-kausativ kategori for seg. Han begynner med *Autonom hendelse* og sier i en parentes at den ikke er kausativ. Hva han behandler er lingvistiske mønstre, og med det samme møter vi igjen problemet med hvor oppmerksomheten festes når vi omsetter til tegning.

<sup>369</sup> Mark Turner (1996: 148) er også inne på årsaksproblematikken kognitivt lingvistisk. I tilfeller som "Vasen knuste" vil han se vassen som patiens i en liten romlig fortelling. Og vassen synes da aktiv i en aktivitet tilskyndet av en agens. Vasen kan da sees som det "aktive" objekt eller patiens. Og på bildet kunne det være mulig å projisere inn en slik tolkning av vassen selv som årsak til at den er knust, altså forårsaking ved det aktive objektet selv. Med Talmys kraftdynamiske opposisjoner i bakhodet ville vi da vente å se tegn på vasens egen kraft. Jeg vil for egen del prøve å holde fast ved at vi ikke har noen årsak i bildet, fordi der ikke vises noen tegn til en slik kraft.

abduktivt tolkende har saken også en annen side. Blikket og halepiggene er tilstedeværende synlige tegn i bildet, de kan antyde, henviser indeksikalt til en mulig agent utenfor bildet. Blikket og halepiggene er altså indekser. De er piktorale bildeelementer som også inngår i den syntaktiske logikk, eller som jeg vil foretrekke å benevne det: i bildets kombinatorikk av piktorale elementer.

Autonom forårsaking vil jeg mene tilhører de rene tilfeller hvor vi ser et objekt som noe har skjedd med (skjer, eller kommer til å skje med) og hvor agentiv handling ikke vises eller antydes som årsak. Det er hendelser som inngår i små romlige fortellinger, og hvor vi oppfatter objektet som en patiensrolle. Dette er ill. 148 (vasen knuste) eksempel på. Men der er også en type andre tilfeller. Den andre typen nonagentiv autonom forårsaking blir da instrumentell forårsaking. Det vil si at vi ser et instrument, et objekt som kommer (har kommet eller skal komme) i kontakt med patiens og derved danner en effekt, en følge. Jeg vil fristille instrument-forårsaking fra autonom forårsaking. Og la autonom forårsaking bare tilhøre de tilfeller hvor ingen årsak vises i bildet. De årsakene som kunne være, finnes utenfor bildet.



149. Steinbergutsnitt med saks.

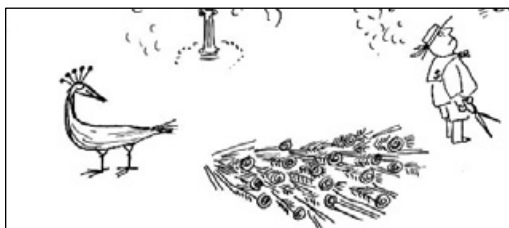
Instrumentell forårsaking har vi i dette bildet, ill. 149. Selv om saksen (instrumentet) ikke er i direkte kontakt med fuglen eller fjærene, gir den en klar referanse til årsaken til at fuglen ikke har halefjær. Instrumentet er i bildet lignende med at ballen er i bildet som årsak til at vasen velter ill. 146a. I tegningen av paven (ill. 28) er årsaken

til at han ikke kan se, instrumentell. Kondomet over øynene hindrer ham i å se. Kondomet er instrumentet. Kondomet er et av to opposisjonelle kraft-dynamiske bildeelementer. Paven (med øynene som den aktive sonen) er den andre og svakere enheten.

Talmy beskriver tre typer til i årsaksrekken. Men disse finner jeg det uaktuelt å bruke innen tegning, da de er verbal-avhengige.<sup>370</sup> Jeg benytter anledningen til å anmerke to momenter i denne sekvensen om årsaksrekker. I tegninger vil vi uopphørlig finne opposisjonelle kraftdynamiske enheter.

<sup>370</sup> De tre typene følger her. Resulterende hendelses-forårsaking eksemplifiseres ved "The vase broke from a ball's rolling into it". Årsaks-hendelses-forårsaking eksemplifiseres ved "A ball's rolling into it broke the vase". Instrument-forårsaking eksemplifiseres ved "A ball broke the vase" (in rolling into it). Alle disse tre er verbalavhengige, og de inkluderer ballen som instrumentell påvirker. De to første typene her, er hendelser som inngår i et årsaksforhold med hoved-hendelsen (vasen knuste).

I analysene her ser jeg bare på konkret referensielle tilstedeværende piktorale enheter.



150. Steinbergutsnitt med klipperen.

Agent-forårsaking er det når vi ser en agens som har utført (utfører eller kommer til å utføre) en handling med en synlig følge, som her hvor gutten (agens) har klippet av fjærene. Hva som er følge, kommer an på hva vi stiller

oppmerksomheten på. Her kan vi velge i en påfølgende ordensrekke av hendelser. Først klipper gutten med den følge at fjærene faller. Som følge av at fjærene er avklippet ser påfuglen på det førstnevnte resultat av klippingen (fjærfallet/tapet). Fuglen som både patiens (fjærtap) og eksperiens (synet av og opplevelse av fjærtap), ser litt beskjemmet ut. Jeg leser dens opplevelse som en påfølgende effekt, altså følge nr. to i en rekkefølge. Det må nevnes at når vi tenker årsaker og følger, kan vi enten gjøre som Talmy og se på den finale hendelse (vasen knust) først, og så "se" kronologisk bakover via den nest siste hendelsen, eller dens (såkalte) instrument<sup>371</sup> som i Jeg knuste vasen (ved å treffe den) med en ball. Og så videre bakover i agensledd. Eller vi kan mentalt gå den motsatte veien, veien med fallende energi (fra energikilde til

energisykk) som Ronald Langacker (2000: 37)<sup>372</sup> betegner den, fra agenspåvirkning til den finale hendelse (ev. med flere følgeledd).



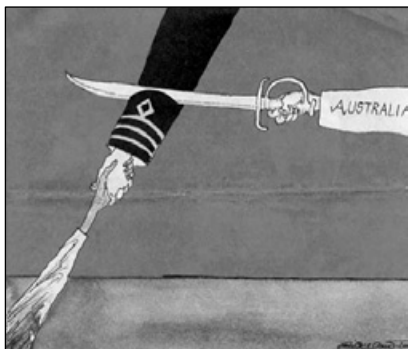
151. Graff, *Kirkens enhet*. 9.11.97.

Et eksempel på agentiv forårsaking finner vi i denne tegningen hvor prestene (agens) via hver sin hammer (instrument) viser at de er årsak til oppspikring-en (handling) av kvinnene (patiens). Vi har i tegning to hoved-fremstillings-måter eller kombinatoriske former for agentiv forårsaking, med eller uten instrument. I denne og forrige tegning ser vi agent og instrument. I andre tegninger ser vi kombinatorikk uten instrument, med bare agent som

<sup>371</sup> Talmy (1985: 303).

<sup>372</sup> Langacker behandler også denne problematikken med flere sekvenser av hendelser og flere lag av mer komplekse årsaker.

utfører en handling med bare hendene eller andre kroppsdelene, f.eks. sparker en pasient. Vi har også en slags under- eller mellomform hvor agenten bare er representert med en mindre del av seg, som i Det kyniske land.



152. Eikeland, *Det kyniske land..* Stavanger Aftenblad 30.8.01.

Her sees en agent representert ved en hånd og arm i kapteinsuniform. Denne metonymiske representasjonen av en kaptein utfører handlingen å trekke en annen hånd som likeledes metonymisk bare viser en del av pasient (et menneske som trekkes opp fra vannet). Før jeg sier noe mer om den tredje hånden, skal bare nevnes at vi her har eksempler på *agens med instrument* (hånden med sabelen) og *agens uten instrument* (kapteinshånden).

*Opphavsmann-forårsaking* og *selv-agentiv forårsaking* er to typer i Talmys liste (2000: 70).<sup>373</sup> Opphavsmann-forårsaking skiller seg fra agentiv forårsaking ved at resultatet ikke er intendert. Uten å vise noe eksempel her, kan Chaplin når han snur seg med lange planker på skulderen og blir opphavsmann til at en forbipasserende blir truffet, være et slikt kasus. *Selv-agentiv forårsaking* er slike situasjoner som at en person går eller vinker.

Tegningen ”Det kyniske land” ill. 152 er et kroneksempel på hvordan utsnitt kan brukes til å vise det viktigste i en situasjon. De konkrete bilde-enheter refererer til situasjonen da forliste båtflyktninger ble tatt opp fra havet på ordre fra den norske kapteinen på lasteskipet Tampa, og australske myndigheter nektet dem å komme i land. Tegneren viser aktiv sone i to hendelser. Her er to agentive handlinger, en med og en uten instrument. Vi kunne utvidet utsnittet og sett tre personer, utvidet ennå mer og sett hele skipet. Når vi omtaler innholdet i tegningen vil vi typisk snakke om Australia og kapteinen, om agentene som hele vesener og ikke som kroppsdelene. Aktiv sone i dette bildet kommer nær til hvordan Talmys kjerne i typene av årsaker utvides med stadig mer informasjon. Det er svært lett å forestille seg hvordan mer informasjon ville komme inn i bildet med et utvidet utsnitt. Men selve kjernen, autonom årsak er ikke her. Denne kjernen finner vi til stede i ill. 146b, hvor både (pasient) instrumentet for veltingen, ballen, og agenten som kastet ballen med veltingen til følge er synlige. Vi kunne som jeg har gjort i

<sup>373</sup> I tillegg har han også en type som han kaller *undergoer situation*. Denne typen er ikke kausativ, og eksemplifiseres i ”Jeg brakk armen da jeg falt”.

ill. 146a, fjernet informasjonen om agenten ved å lage et mindre utsnitt. Det er ekvivalent i det visuelle ”språket” til slik Talmy ser mindre semantisk innhold i ”Ballen veltet vasen”-verbalutsagnet. Vi lager et tettere utsnitt sier vi. Det antyder at vi går nærmere vasen, både som vi kan gjøre kroppslig i en reell livsverden, og ikke minst tettere mentalt med den bredde vi lar oppmerksomheten opppta.<sup>374</sup> Når vi innsnevrer eller utvider utsnitt, opererer vi med visuelle bildeelementer og velger hvilke elementer som skal med og hvordan de skal sammenstilles. Det er tegningenes kombinatoriske, syntaktiske regelverk som gir seg til kjenne og stiller sine krav.

Men det er ikke bare så enkelt i praksis. Ikke minst kravene som dannes av sekvensbegrensingen i monobilder – man må velge en perle – gjør at man ikke bare kan utvide eller innsnevre utsnitt og derved bygge på med den relevante informasjon. Oftest vil det kreve en litt annen kombinasjon av bildeelementene, eller en endring i hendelsesfase. For vasens vedkommende vil en kronologisk rekkefølge kreve en troverdig beskrivelse av hva som kan foregå samtidig. Hvis vi skal vise kasteposisjon i agenten, en posisjon som stemmer med at han kastet, fordi ballen allerede har landet, må for det første armen være slik at vi umiddelbart leser at kastet er utført. Man må som tegner få frem effekten av kastet (fartslinjer tydeliggjør), så må man velge hvilken fase av velting vasen skal være i og ballens posisjon må tidsmessig og romlig stemme med vasens posisjon. Jeg ville i utgangspunktet tegne at vasen knuste fordi gutten traff den med ballen. Men det viste seg vanskelig. Det ville kreve at ballen var på vei vekk (trillende, sprettende) fra knust vase, og tidsforløpet fra kastet ville være så langt at en korresponderende armposisjon ikke lenger ville representere kast. En lignende innsnevring av utsnitt bærer også med seg komplikasjoner når det gjelder påfuglen ill. 40. og ill. 150. Den informasjonen som skiller mellom disse to bildene ligger først og fremst i hånden som holder saksen. Det er mulig å legge til et instrument til den finale hendelse *tapte halefjær* som det er gjort ved utvidet utsnitt av ill. 147 til ill. 149. Men å komme videre med utvidet utsnitt til agentiv forårsaking krever at instrumentet, saksen må flyttes, altså innsettes i en endret kombinasjon relatert til både hånden, fuglen og fjærene.

Jeg mener vi prinsipielt har en hovedmåte å legge til mer informasjon fra en final hendelse til en sekvens av årsakstyper av større semantisk fylde. Det er prinsippet ved utvidelse av utsnitt. Først og fremst fungerer det kanskje best som en mental organiseringsorden. I tegning vil det noen ganger fungere rent, ved at en patiensenheter får tilordnet flere bildeelementer mer eller mindre

<sup>374</sup>Jeg minner om Langackers modell som er gjengitt i kap 1.5.3 hvor han sammenligner visuell persepsjon med konseptualisering. Betrakter (eller personlig subjekt), maksimalt synsfelt, ”on stage” region og fokus sammenlignes med konsepsjons-subjektet, maksimal rekkevidde, meglende rekkevidde (mediate scope) og profil (objektet som konsiperes).



suksessivt ved utvidelse av utsnitt. Som rent prinsipp vil det si uten justeringer mellom fortellingens deltagere. Andre ganger vil det være i moderert form, når den relasjonelle orden medfører endring innen relasjoner.

Vi kan legge til flere hendelsessekvenser både i forkant og i slutten av en årsaksrekke. Fra det forrige utsnittet legges det til en effekt som følge av haleklippingen: Damen refser gutten. La oss bare kalle dette for en påfølgende følge.<sup>375</sup> Dersom der hadde vært en person til på bildet som vi ville tolket til å ha tilskyndet gutten til å klippe fuglens halefjær, ville det vært et tilfelle av *indusert (tilskyndet) agentivitet*.



153. Graff, *Til rors uten skute*. 21.11.91.

Der kan legges til flere sekvensielle ledd.<sup>376</sup> ”Til rors uten skute” viser en klar toleddet prosess. Jeltsin rekker opp Gorbatsjov så hans kraft reduseres (agentforårsaking). Så kommer Sjevardnadse og reduserer Jeltsins kraft (agentivitet i annet ledd). Tegneren kunne fortsatt og vist tilskyndet agentivitet i en person som påvirket Sjevardnadse osv. Tegning gir mulighet til uavsluttet generering av flere kraft-dynamiske ledd i begge ender.

I ”Motild mot Hagen” er tema den kommende brannslukkingen. Her er rekkefølgen av hendelser og handlinger: Daværende stats-minister Syse skal skru (skrur, eller prøver å skru) opp for vannet i slangen (agentiv



154. Graff, *Motild mot Hagen*. 14.3.90.

forårsaking). Når vannet kommer, vil slangen bli tykk (instrument), Syse vil falle ned i hullet (final hendelse).

<sup>375</sup> Jeg har ikke sett at hverken Talmy eller Langacker gir dette leddet noen betegnelse.

<sup>376</sup> Talmy (1985: 314) formulerer for språk: "...the force dynamic system in language has the property of open-ended generativity." Det eksemplifiserer Langacker (2000: 37.) med flere på hverandre følgende ledd i indusiv agent-forårsaking.

I forkant av denne sekvensen sitter Hagen som utløser ilden (agentiv årsak) med Fremskrittspartilogoen/lighteren (instrument).<sup>377</sup> Denne tegningen er et godt eksempel på prinsippet om utsnittsinnsnevring som endrer type av forårsaking. Når agenten Hagen er plassert til siden for de andre bildeelementene, ikke foran eller bak dem med overlapping, er det enkelt å beskjære utsnittet på venstre slik at Hagen fjernes, bare armen og lighteren vises. Da har vi nesten instrumentell forårsaking. Men med armen/hånden som holder lighteren er agenten fortsatt (metonymisk) med. Ved å fjerne lemedelen ville vi ha instrumentell forårsaking. Prinsippet virker her i den moderate formen, fordi vi må justere litt (med viskelær eller hvitlakk) på deler av en kraft-dynamisk enhet.

Jeg har nå vist hvordan årsaksrekker kan organiseres piktoralt. Denne organiseringen foregår ved kognitive mønstre av dynamiske kraft-enheter realisert i bildeelementer som kan redigeres etter et prinsipp for utvidelse (eller innsnevring) av bildeutsnitt. I utvidelsen av utsnitt legges mer informasjon til i flere bildeelementer. Ofte vil det da være slik at i agentiv kausalitet vil også instrument være med, slik at agentiv forårsaking inkluderer en synlig instrumentell forårsaking. Tegning trenger ofte instrumentet for å kunne vise hvilken handling som skjer eller skal skje, og instrumentet koblet sammen med agenten. At en handling har skjedd, kan vises med agentiv årsak uten instrument, ved følge (eks. blod som renner fra en gjerningsmann som står med ryggen til oss og med en drept/skadet person liggende foran ham). Kroppsspråk, klær osv. er tegn som støtter de kraft-dynamiske hovedelementene for kausalitet.

#### **4.4.9 Psyko- og sosiodynamikk – med folk som støtter og hjelper hverandre og skarpe tenner som truer**

I sekvensen om årsaksrekker har jeg bare fokusert på innholdet i tegningene på det fysiske, konkrete nivået. Den intenderte betydning og det innhold vi avleser som tematisert i bildene, er jo den overførte, abstraherte betydning. Flesteparten av tegningene har innhold av sosial, politisk karakter. Men, som sagt, dette innholdet kan bare formidles overført via bildeelementer med referent innen det fysiske, konkrete nivået. Når Talmy behandler kraft-dynamikk, trekker han frem de ordene med opprinnelse i det fysiske

---

<sup>377</sup> Å si at Hagen utløser ilden, er bare et av flere mulige faktive utsagn. For det første har han (fortid) utløst ilden, det slutter vi fra hendelsesrekken. Men han tenner (presens) fortsatt ilden i bildet. Dette er bildets uspesifikke tidsbeskrivelse som setter inn. For det andre vil både utløsende og pågående årsak i tenningen være tilstede i bildet. Utløsende, igjen fordi vi slutter at ildtenningen ligger som den første årsak til slukkingen. Men hvorvidt det er en prosess som varer, at Hagen holder ilden vedlike, kan vi heller ikke utelukke. Tegningen har også muligheten i seg som fortelling, til å la betrakteren spekulere i hvor lenge Syse vil kunne opprettholde status quo. Syse står på ledningen, hindrer kommende hendelsessekvens, vannets flømming med videre følger. Disse videre følgende inkluderer også muligheten at Syse faktisk kan flytte seg fra slangen og dermed kunne slukke brannen. Men det mest opplagte resultat vil bli fall. Tegneren har lagt opp til det med fotstillingen, som er på tå og dermed nær ubalanse, med liten kontroll eller motstand overfor vannets trykk når det kommer.

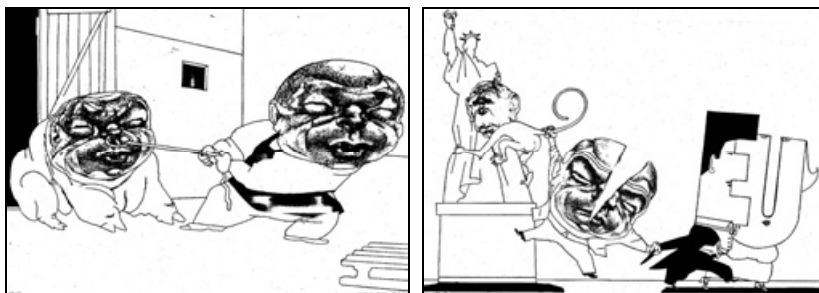
referensielle rom som ”gjen”-brukes når abstrakte betydninger formidles. Slik kommer han frem til noen begreper som uopphørlig går igjen når vi tenker og snakker. Disse ordene/begrepene inngår som sterke elementer i vår kognitive struktur, og involveres tilsvarende sterkt når abstrakt innhold skal manifesteres i tegning. Vi har blitt oppmerksomme på kraftdynamisk påvirkning, hindringer og fjerning av (eller mangel på) hindringer. Vi har sett at fysiske stengsler i form av gjerder og murer er slike hindringer, de er kraftdynamiske bildeelementer. Talmy trekker også frem begrepene *holde, hjelpe, støtte, være, forbli, presse, skyve, trekke*. Alle disse vil brukes ved abstrakte fenomener, også i tegning. Hjelpe og støtte innebærer forsterking til en kraft. Vi kan se hjelp i ”Det kyniske land” (ill. 152) og vi vil ofte i partipolitiske konstallasjoner se noen som støtter eller holder andre (selv om det i politiske satiretegninger mye oftere vil være det motsatte, hindringer og agentiv indusert kraft-reduksjon).

Trekking foregår i ”Det kyniske land” (ill. 152). Å trekke til seg noe foregår ellers ofte i sosiale relasjoner. Man trekker fiktivt til seg oppmerksomhet (abstrakt), andres blikk, nysgjerrighet osv. Noe eller noen kan være tiltrekkende, og for å formulere det visuelt, kan en tegner vise fristende objekter eller kropp, eller han kan legge inn instrumenter med trekraft (magnet, fiskekrok, ...). Press kan man nok si karakteriserer den abstrakte, politiske situasjonen i ”Dette er krig” (ill. 143).

Hvordan vi kognitivt strukturerer vår hverdag-slige oppfatning av det psykiske fenomenet *selv*, kan vi se på. Både Talmy og Lakoff og Johnson<sup>378</sup> viser at vi opererer med flere deler eller opposisjonelle agentive roller i den måten vi konsiperer vårt selv. Vi tillegger oss rasjonelt å bevisst å ha, eller være en internert hel psykisk ”person” i en fysisk kropp, men når vi snakker kommer *det delte selv* frem i språket. ”Jeg avholdt meg fra å svare” og ”Jeg lot meg lure” er formuleringer som vi her raskt vil kunne sette i forbindelse med opposisjonelle kraft-dynamiske enheter. Innholdet i setningene er at der er en del av selvet som ville utføre en handling, og en annen del som ikke ville det.

---

<sup>378</sup> Talmy (1985: 310-12) snakker om det delte selv. Han (1985: 314) ser at vi - med språket - oppfatter kroppen som noe som blir animert av psyken. Lakoff og Johnson (1999: 267-89) gir en fyldig behandling av selvet, som ”concerns the structure of our inner lives, who we really are, and how these questions arise every day in important ways.” De forbinder vår oppfatning av selvet til minst fire slags erfaringer. En av disse erfaringene omhandler tilfeller hvor våre bevisste verdier kommer i konflikt med de implisitte verdiene i vår oppførsel. Dette aspektet kommer frem i de to følgende tegningene av Bondevik.



155. Graff, *Et etisk forbilde?* 10.11.98.

156. Graff, *Bondeviks problem.* 31.10.04.

I begge disse tegningene ser vi daværende statsminister Bondevik i strid med seg selv. Tegneren har vist ham fysisk delt i valget mellom tilknytning til EU eller USA. I den andre tegningen ser vi to opposisjonelle kraft-dynamiske enheter som hver representerer et av Bondeviks to uforenlige ønsker eller valg.



157. Graff, *Politikk i skreppa.* 25.4.97.

Dette bildet viser en mann som har stor tro på *seg selv*. Såvel som den reflekseive formen (seg) vi i norsk bruker når vi snakker om oss selv, fungerer slike visuelle beskrivelser som å bære sitt eget hode, til å referere til en psykisk form av samme person som fysisk bærer den psykiske. Vi (voksne) ville ikke tolke dette som en fysisk dobbeltgjenger i ryggsekken. (Et poeng i bildet fremkommer med VANSKELIGHETER ER BØRER. Nettopp selvhevdelse har vært påpekt som et negativt trekk ved denne politikereren.) Tegnere må ty til utspekulerte grep for å formidle slike psykiske situasjoner som etiske eller andre overveielser i en person. Slike grep omfatter speil, byster og faner. Steinberg bruker byster og faner. Ved å opprette en skygge av personen og la denne skyggen anta formen av hva som er i personens tanker, kan en få sagt noe av det en har på hjertet.<sup>379</sup>

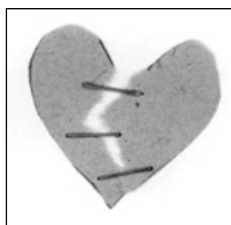
lerte grep for å formidle slike psykiske situasjoner som etiske eller andre overveielser i en person. Slike grep omfatter speil, byster og faner. Steinberg bruker byster og faner. Ved å opprette en skygge av personen og la denne skyggen anta formen av hva som er i personens tanker, kan en få sagt noe av det en har på hjertet.<sup>379</sup>

<sup>379</sup> Dette er et utfordrende problemfelt for metafor-tegnere. Lakoff og Johnson har sine analyser av metaforisk konsipering av selvet. Selv-problematikk handler mye om selvkontroll, og der bruker vi bl.a. en primær metafor: SELVKONTROLL ER OBJEKTkontroll. Ellers konsiperer vi selvet som en beholder, som en annen person eller flere deler. Selvet som metaforisk måldomene i tegning er verdt et kapittel for seg, men plassen her tillater ikke en slik utfoldelse.

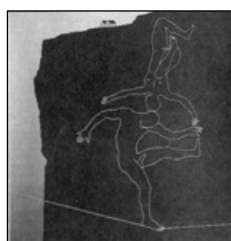
Før jeg slutter behandlingen av kraft-dynamikk her, må jeg bare peke på noe som stadig går igjen i tegninger. Det er slike ting som dyr med skarpe tenner, kniver som kan stikke og paraplyer, skall som kan beskytte. Skarpe tenner og kniver kan være i dramatisk aksjon eller bare tilstede som truende farer. Som trusler kommer de ofte til stede, fordi fremtidige tilstander er noe vi befatter oss med kontinuerlig. Komplementært til trusler kommer beskyttelse mot disse. Tegnere må alltid konkretisere forskjellige former for beskyttelse, og til det bruker de objekter med henvisning til beskyttelse. Da er paraplyer og andre skjermende ting som kan avvise eller hindre truende krefter, gode å ha.

#### 4.4.10 Vanlige kildedomener i metaforbasert tegning

Et kildedomene er som vi vil huske, et begrep som overfører betydning til et måldomene i en metafor. Noen kildedomener går igjen i tegninger som særlig vanlige. Jeg vil vise noen av disse.



158. *Revnet hjerte*. B. I.



159. Per Kleiva,  
*Balansekunst I*. 1997.

Der er noen figurative elementer som går igjen oftere enn andre i metaforbasert tegning. Det gjelder kniver og tenner og andre spisse farlige ting. Det gjelder også gjerder, bånd og ting som kan holde noe sammen eller skille noe(n) fra hverandre. Disse tingene må altså ha en evne til å representere noe alment som vi stadig er i befatning med. Trusler om fare er et slikt alment fenomen, og kniv eller tann representerer metonymisk fare. Andre spisse og farlige instrumenter er også egnet til å skade mennesker, og vil ofte være tilstede. Ett tema som vi stadig er i befatning med, er nemlig at noen eller noe går i stykker, blir ødelagt eller tilintetgjort. Vi forholder oss til alle slags abstrakte saker, tilstander, sosiale relasjoner (vennskapsforhold), samfunnsorganisasjoner osv, og ofte er spørsmålet om den eksistensielle tilstanden i fokus. I tegning settes det abstrakte frem konkret, som når hjertet som står for kjærlighet, knuses. Å knuse, gå i stykker, tilintetgjøres, er en fysisk eksistensiell hendelsestilstand med metaforisk projeksjon til en mengde måldomener. Jeg tror denne metaforiske projeksjonen er noe av det som forekommer oftest i tegning.<sup>380</sup>

<sup>380</sup> Det har forundret meg at jeg ikke har funnet denne projeksjonen i noen av bøkene om kognitiv metafor. Den er ontologisk og kan gå inn i tilstanden for objekter. Den kommer inn i bygningsmetaforen, hvor den inngår som en av flere tilstander, og vil der kunne sees som en motsetning til bygge/vokse og vil også ha et tilhold i plantemetaforen. SINNET ER ET SKJØRT OBJEKT-metforen inkorporerer knusing, og flere måldomener enn sinn vil ta dette kildeområdet.

Trussel om ødeleggelse og tilintetgjørelse for mennesker fremkommer særlig i potensielle fallsituasjoner. Mennesker som balanserer på line eller beveger seg på kanten av stup har høy frekvens i satiriske avistegninger og også i andre typer symbolistiske bilder. Kanten og linen representerer (igjen metonymisk) eksistensiell fare som anvendes i psykologiske, livs-filosofiske så vel som i politiske og andre samfunnsrelaterede problemstillinger. Det grafiske trykket av den norske kunstneren Per Kleiva, ill. 151, er et bilde på samliv. SAMLIV ER BALANSERING og UTRYGT ER Å VÆRE PÅ KANTEN.<sup>381</sup> Faren for å falle ned fra linen impliserer både parets og samlivets tilintetgjørelse. Huset står tilstrekkelig fjernt fra kanten til ennå å stå som en viss trygghet. Det er samlivets bolig (TILSTANDER ER BEHOLDERE). At grunnen det står på skrår ned mot stupet, øker utryggheten. Det samme gjør det svarte i fjellet og det mørke nede i dypet.

I tillegg til generelle kildedomener som bildeskjemaer (beholder-, baneskjemaet og lignende) som spesifiseres i allehånde versjoner og orienteringsmetaforer (som GODTER OPP) som er i jevnlig omløp i tegning, er der noen kildedomener som er veldig vanlige. De anvendes på mange måldomener, sakstemaer. Kövecses har funnet frem 13 vanlige kildedomener for konseptuelle metaforer i lingvistisk form.<sup>382</sup> Disse er: Menneskekroppen, helse og sykdom, dyr, planter, bygninger og konstruksjon, maskiner og verktøy, spill og sport, penger og økonomiske forretninger, mat og matlaging, varme og kulde, lys og mørke, krefter, bevegelse og retning. I tegning vil noen av disse være mer aktuelle enn andre.

Menneskekroppen<sup>383</sup> er en ideell kilde fordi den er klart avgrenset og med deler som (oftest metonymisk) forbindes til handlinger og tilstander (jamfør FORSTÅELSE og KUNNSKAP ER Å SE, altså visualisert ved øyne). Nesten hva som helst kan personifiseres og sees som kropp eller kroppsdel. Hva som kan skje med en kropp, en arm eller et hjerte, vil så overføres til måldomenet og beskrive dettes tilstand. Slik er helse og sykdom gode kilder, og vil komme til anvendelse visuelt med krykker, bandasjer, sengeleie o.l. Dyr er som vi vet et særdeles produktivt kildedomene. Mennesker forstås gjennom de

<sup>381</sup> Begge disse korrespondansene oppretter jeg uten å ha sett dem omtalt hos autoritetene mine, men på grunn av empirisk bildefering.

<sup>382</sup> Kövecses (2002: 15-20) finner disse domenene og hvor mye de brukes på to måter. Han (og medarbeidere) går gjennom metafor-ordbøker og lister av konseptuelle metaforer. Det er mulig å telle hvilke kilde- og måldomener som har størst frekvens i bruk. Den andre måten er å undersøke arbeidene til de forskere som holder på innen den kognitive lingvistiske tradisjonen. Funnene fra disse to typer materiale synes å være ganske konsistente. I gjennomgangen av disse 13 gjentar jeg fra Kövecses' korte forklaringer og stiller hans ord sammen med mine erfaringer fra tegninger.

<sup>383</sup> Menneskekroppen inngikk med 2000 forekomster innen en samling av 12000 amerikanske metaforiske idiom. Disse tallene kom frem i en studie gjort av Réka Hajdú over George Nagy, *Figurative Idioms*. (Kövecses 2002: 16).

egenskapene vi tillegger forskjellige dyr. Det blir mange rotter og noen strutser i politisk satire.

Planter, bygninger og konstruksjon, maskiner og redskaper er anvendbare virkemidler for tegnere. Planter dyrkes med mange hensikter, til å spise, til fornøyer og til å lage ting av. Vi utfører ritualer og handlinger med planter/blomster, og planter har stor symbolverdi ved de stadiene av vekst de gjennomgår. Bygninger og andre konstruksjoner blir laget for å være vern, de brukes til arbeid, lager osv. Både hus som statisk objekt og dets deler samt handlingen å bygge det, tjener til vanlige kildedomener. Maskiner og redskaper står for handlinger, handlinger som både innbefatter arbeid, lek, kamp og fornøyer. Disse sidene vil trekkes frem i mange måldomener i tegning.

Spill og sport preges av at der finnes regler og ikke minst tapere og vinnere. Disse egenskapene korresponderer med aspekter i diverse måldomener som forskjellige sosiale relasjoner, diskusjoner, maktforhold. Denne kilden brukes oftere, i min intuitive formening, enn penger og forretninger og mat og matlagning i mitt tegningsmateriale.

Varme og kulde er basale erfaringer med høy frekvens spesielt i tegneserier. Det er først og fremst for å vise emosjonell innstilling til folk og ting. Istapper og flammer og andre tegn innen værforhold bærer emosjonelt innhold over til sinnstilstander som glede, sinne, hat osv. Ild-omenet er knyttet til varme-omenet, og brukes ikke minst til å vise følelses-intensitet. Ild kan brukes til å koke mat, og den kan ødelegge ting. Den kan vise faser i et forløp, i likhet med planter i stadier av utvikling.

Krefter vet vi er produktivt kildemateriale, ikke minst i maktrelasjoner. Tyngdekraften er uomgjengelig i tegning, ting og mennesker faller med destruksjon til følge. Mekanisk kraft fra maskiner er hyppig, mindre hyppig: magnetisk og elektrisk. Magnetisk er ikke så enkel å tegne uten at det blir litt kunstig. Naturkrefter som bølger, vind forekommer, mens agenter som dytter, trekker og sender florerer.

Lys og mørke er særlige tegneriske virkemidler. Lys og mørke følger hvitt og svart som er tegningens visuelle substans, disse to domenene danner nok de viktigste plastiske projeksjonene som forekommer i bilder. Lys og mørke har sterk symbolsk kraft, først og fremst som evaluerende kildedomener for godt og dårlig. Lyst og mørkt kan brukes på mange abstrakte målområder hvor evaluering trengs, på moral, sinn, følelser. Bevegelse og retning har også noe av samme potensial. Piktoral bevegelse er knyttet til levende vesener og

ting vi forbinder med denne egenskapen, og de angir bevegelsesretning. Retning ligger også plastisk i bildet, som opp eller nede i bildeflaten. Her er vi ved det uavlatelig gjenkommende kildedomene-par opp/ned som påfører sine måldomener bedømmelser om godt eller dårlig. Vi vet at status, alder, kjønn kan vises med dette virkemiddelet. Det kan brukes bare plastisk, eller markert med orienteringsobjekter som trapper og stiger.



160. Kjersti Wexelsen Goksøy, *Fire verdensreligioner*. 2004.

I tillegg til de av Kövecses' nevnte 13 kildedomener, og generelle bildeskjemaer med beholdere, fysiske objekter og substanser, kommer de kildeområdene som er egenskaper i ting og substanser. Kövecses nevner egenskaper som fasong, farge, størrelse, tyngde, hardhet, transparens, skarphet og mange flere. For dagens bildekunstnere er disse egenskapene sentrale i deres fremstillinger av en tematikk som ofte vil være bare antydning, eller så formal eller abstrakt at den er åpen for mange metaforiske lesninger. Fasong, farger og størrelse har symbolske betydninger i seg, avhengig av kontekst. Dertil har de den sanserelaterte opplevelseskraften i seg som mulighet til patos-vekkelse hos betraktere. Disse egenskapene tilhører bildets plastiske skikt. Transparens og skarphet vil kunne være kildedomener for måldomener som skal medføre egenskaper som klarhet, fasthet, og vil kunne oppfattes som truende eller tillitvekkende. Transparens og skarphet kan tegnes mer eller mindre sanselig avhengig av utøverens faglige dyktighet. Tyngde og hardhet følger til en viss grad med ting vi kjenner som tunge eller harde. Tegnerisk vil illusjonen av disse trekkene oppnås med mørkhet. Jeg vil vise et eksempel i skulptur som har religionenes intoleranse som tema. Det er Kjersti Wexelsen Goksøy<sup>384</sup>, ill. 169, som har laget fire steiner som representerer verdensreligioner. Kildedomener her er den tunge stødige massive formen, og pigger som omkranser et svakt konvekst innfeldt rundt glassfelt. I den konteksten gitt ved at hver stein har en tekst om "sin" lære, projiseres egenskapene tung, kantet, pigget/avvisende til religionene. Vi vil oppfatte dem som strenge og egenmektige (også i og med plasseringen dem imellom).

<sup>384</sup> Utsnitt (mitt) fra foto (Bjørn Aslaksen) VG 1.2.2004. Jeg kjenner ikke verkets navn. Utstilling på Vigelandsmuseet i Oslo våren 2004.



#### 4.4.11 Vanlige måldomener

Alle de nevnte vanligste kildedomenene virker på noen gjenganger-temaer eller abstrakte måldomener. I lingvistiske undersøkelser er der noen abstrakte begreper som forekommer oftest. Kövecses har en liste over 13 av disse også. Å omsette denne listen slik jeg tentativt gjorde med forrige, byr på større vansker. Å fastsette hva et målområde i et tegnet metaforisk uttrykk er, er i svært mange tilfelle en uryddig jobb. Et visuelt måldomene fastsettes, det vil si oversettes til ord, med omtrentlighet. Jeg vil foretrekke å snakke om en tematikk i mange tilfelle. Når vi støtter oss til en medfølgende tekst, vil vi kunne finne det best egnete ekvivalente begrepet der, men så spør det på kategorinivå. Vi er på tryggest grunn når vi for eksempel oversetter med begreper fra den høyere kategorien komplekse systemer og sosiale relasjoner fremfor henholdsvis teori eller tanker og vennskap eller kjærlighet som kan være vanskelig å skille fra hverandre i visuell semantikk. Så i møte med Kövecses' vanligste måldomener, kan det være greit å forholde seg til de overordnede kategoriene.

Det som blir innlysende etterhvert for den som arbeider med kognitiv metaforikk, er at et vanlig kildedomene kan forbindes til mange av de vanlige måldomene. Og et vanlig måldomene kan forbindes til mange av de vanlige kildene. Hvorfor er det slik? Fordi ethvert begrep, visuell figur og tema, både de konkrete og de abstrakte, har flere aspekter. Når metaforisk projeksjon finner sted, er det ikke hele kildeområdet som overføres, men aspekter ved det. Og da selvfølgelig de aspektene som korresponderer med de aktuelle aspekter i måldomene. Dette er metaforens delvise natur, som vi har møtt den (4.3.4) ved alle de sidene vi trenger å forstå ved død. Det er spørsmålet om hvilke kildedomener som gjelder et spesielt mål. Så har vi spørsmålet om en metafors rekkevidde: hvilke måldomener gjelder for en spesiell kilde?

Jeg skal nærme meg noen av de vanligste måldomene ved å vise ét kildedomene, bygning, i korrespondanse med flere mål. Altså gjennom å vise bygningsmetaforens rekkevidde. Men for å kunne gjøre det, må jeg først gi en redegjørelse for hvordan bare noen aspekter fremheves, mens andre forblir skjult. Det skal jeg eksemplifisere med en serie tegninger med forskjellige kildedomener til samme overordnede mål. Her utdypes den delvise naturen til metaforiske korrespondanser.

#### 4.4.12 Flere kilder til samme mål

Når noe abstrakt trenger konkret hjelp for å bli forstått, skjer det via ett eller noen få aspekter som projiseres til måldomene. Ethvert begrep rommer alltid mye innhold, og når begrepet aktiveres, er det alltid i en kontekst hvor bare

noe av dette innholdet er relevant. Abstrakte begreper karakteriseres av å være mer diffuse og vanskelige å avgrense i forhold til begreper av konkret karakter. De konkrete er velkjente og tydeligere for oss. Innholdet i de konkrete har aspekter som er velkjente for alle. Noen av de vanlige kildeområdene er nettopp så vanlige fordi de stiller til rådighet de nødvendige aspekter det enkelte måldomene trenger der og da. Kövecses (2002) påpeker at der finnes et *hovedbetydnings-fokus* i de konseptuelle metaforene. I metaforen KOMPLEKSE SYSTEMER ER BYGNINGER er dette fokuset på hovedbetydningen: det å lage stabile strukturer for et komplekst system.<sup>385</sup> Av alt det vi vet om bygninger, er bare noe vesentlig i denne metaforen. At bygningen har et sterkt fundament, rammeverk med vegger og tak og at der er en eller flere som planlegger og utfører byggingen. Aspekter som ikke brukes i denne metaforen, er at bygninger har piper og vinduer, korridorer og trapper, at folk bor i dem osv. Kövecses utleder (fra noen lingvistiske uttrykk) følgende korrespondanser:

#### KOMPLEKSE SYSTEMER ER BYGNINGER

grunnlag => basis som understøtter hele systemet

rammeverk => helhetlig struktur av elementene som danner systemet

tilleggs-elementer for å støtte rammeverket => tilleggs-elementer for å støtte strukturen i systemet

design => logisk struktur i systemet

arkitekt => den som lager/bygger systemet

byggeprosess => prosessen med å konstruere systemet

styrke => varighet/stabilitet for systemet

kollaps => forfeiling av systemet

Disse korrespondansene reduserer han til tre uten at noe informasjon går tapt fra hovedbetydnings-fokuset, og fremstiller innholdet i tre enkle metaforer:

SKAPING/KONSTRUKSJON AV ET ABSTRAKT SYSTEM ER (PROSESSEN MED Å)

BYGGE, og ABSTRAKT STRUKTUR I ET KOMPLEKST SYSTEM ER FYSISK

STRUKTUR og ABSTRAKT STABILITET/VARIGHET ER FYSISK STYRKE (I

STRUKTUREN TIL Å STÅ). Så generaliserer han disse tre enkle metaforene og

får: KONSTRUKSJON ER Å BYGGE/BYGNING og ABSTRAKT STRUKTUR ER FYSISK

STRUKTUR og STABILITET /VARIGHET ER STYRKE (I STRUKTUREN TIL Å STÅ).

<sup>385</sup> Kövecses gjør noen analyser hvor han snur og vender på subkorrespondanser i noen komplekse metaforer, og flytter blikket mellom disse og hovedbetydningsfokus. Så finner han frem til det han kaller de sentrale korrespondansene i for eksempel komplekse systemer som bygning-metaforen. Det var påtagelig for meg, da jeg leste disse analysene første gang, hvor gjenkjennelig innholdet i hovedbetydningsfokus var med de opprinnelige sammenhengene mellom kilde og mål i en metafor som jeg hadde festet meg ved før innvielsen i den kognitive systematikken.

Disse tre er de sentrale korrespondansene i komplekse systemer som bygning-metforen.<sup>386</sup>

Med denne utredningen av hva som er det aktuelle innholdet i et kildedomene som overføres til målet, kan vi fortsette. Jeg skal vise hvordan temaet/begrepet *komplekse systemer* er et måldomene som trenger flere kilder til sine diverse aspekter. Her kommer en kompliserende faktor inn, ved at komplekse systemer er et overordnet begrep som inneholder flere vidt forskjellige andre temaer/begreper. Disse er i sin tur noen av de 13 vanligste måldomene.<sup>387</sup>



161. Graff, *Nesten som fremmede*. 28.11.89.

Begreper som er komplekse systemer, er teori, samfunn, økonomiske systemer osv. Jeg viser (forskjellige) komplekse systemer som det felles måldomene, og antyder også hva det særlige underordnete tema kan være.

Det er det fremtidige post-Sovjetiske samfunn, et nytt politisk system, som er tema. Det aspektet som behandles her, er oppbyggingen av det som skal komme. Og det er planleggingen, grunnleggingen som fokuseres. KOMPLEKSE SYSTEMER ER BYGNINGER-metforen tilveiebringer det nødvendige forståelses-materiale.



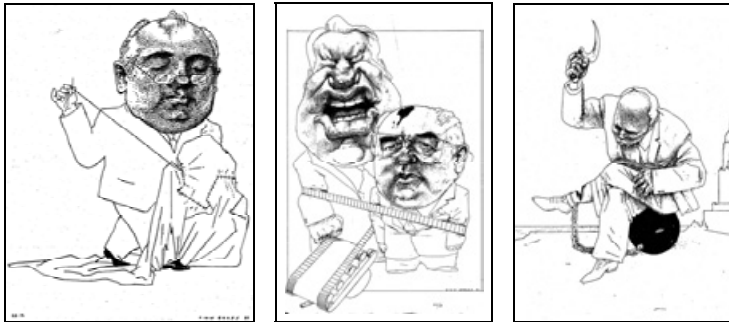
162. Graff, *Det dages i øst*. 28.12.89.

KOMPLEKSE ABSTRAKTE SYSTEMER ER PLANTER. Fra aviskonteksten vet lesere at måldomene er det politiske systemet i de post-sovjetiske republikkene. Dette systemet forstås her som plante. Metforen er basert på noen få konstituerende korrespondanser: Planten er det komplekse systemet. Deler av planten er deler av systemet. Den biologiske veksten av planten er utviklingen av det abstrakte ikke-biologiske systemet. Implikasjon: En plante kan være på alle stadier i utvikling.

<sup>386</sup> For meg blir dette komplisert mental akrobatikk, både å forstå og å forklare. Vi er i den kognitive metaforsystemets tekniske operasjonshall. Begrepet sentrale korrespondanser er viktig ikke minst for hva som bestemmes til å være en metafors implikasjoner.

<sup>387</sup> Dette problemet ville jeg kunnet unngå med et større utvalg av tegninger til å eksemplifisere samme målområde på det underordnede nivået, for eksempel begrepet/temaet *teori*. Men jeg velger å eksemplifisere utfra et utvalg av tegninger med noen av de samme aktørene tilknyttet omstrukturingsperioden ved USSR-oppløsningen. Det valget tar jeg for å få inn litt tematisk sammenheng i presentasjon av tegninger, lage litt ro for leseren.

Her ser vi en særdeles sårbar lite utviklet begynnelse. Tegneren har utvidet hovedbetydningen og viser også gartneren og blomsterpotten. Vi ser en beholder (ontologisk metafor) som revner. Det er det gamle imperiet, det gamle systemet som revner.



163. Graff, *Imperiet rakner*. 16.1.90.

164. Graff, *Fortida er over*. 22.8.91.

165. Graff, *Dyrt kjøpt frihet*. 13.3.90.

En mindre konvensjonalisert konseptuell metafor for komplekse systemer er sytøy som kilde. Tema inneholder pluralistisk demokrati og relasjoner mellom den tidligere enheten av USSR-republikker.

ABSTRAKTE KOMPLEKSE SYSTEMER ER MASKINER har forklaringspotensial for aspektet funksjonen, eller operasjonen av et komplekst system. Hovedtema i metaforen er altså funksjon eller det å få systemet til å fungere. På bildet ser vi en maskin, en stridsvogn (som bevegelsesobjekt representerer den fremgang). Denne maskinen er satt ut av funksjon, og har også satt de to operatørene ut av funksjon. En av implikasjonene i metaforen er INEFFEKTIV ELLER MINDRE ENN FULL OPERASJON, ER DEN INEFFEKTIVE ELLER SAKTE OPERASJONEN AV EN MASKIN.<sup>388</sup>

ET ABSTRAKT KOMPLEKST SYSTEM ER EN PERSON mener jeg instansieres i denne tegningen. Det er Litauen som samfunn som vil fri seg fra det sovjetiske velde. Kövecses (2002: 128) hevder at hoved-temaet (hovedbetydningens fokus) i den underordnede metaforen ET SAMFUNN ER EN PERSON er kondisjon, tilstand. I dette tilfelle er ufriheten så belastende for det litauiske samfunnet, at det velger en smertefull løsning for å endre sin kondisjon.

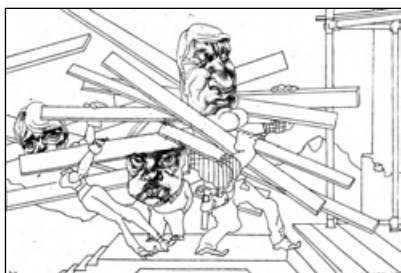
<sup>388</sup> Kövecses (2002: 132).

Kövecses sier at fire kildedomener dekker de vanligste aspektene eller dimensjonene i abstrakte komplekse systemer. Det er menneskekroppen (person), bygninger, maskiner og planter, og der vil være overlappinger mellom noen av disse. Med dette grunnlaget i den delvise naturen til metaforer, hvor divergensen vises som en vifte av spredt kildemateriale til en konvergens i ett og samme måldomene, kan vi gå videre til én kildes materiale som rekker over mange måldomener.

#### 4.4.13 Vanlige måldomener og én kildes rekkevidde

Nå vil jeg vise hvordan forståelsesmaterialet i et kildedomene har anvendelse i mange måldomener. Vi skal se det potensialet som ligger i *bygning*.<sup>389</sup>

Vi har sett Gorbatsjov og Bush senior ("Nesten som fremmede" i ill. 161) i tenke- og planleggingfasen for et fremtidig samfunn. I ill. 166 er det ennå ikke noen bygning, bare materialer, redskaper til en grunnmur og en eventuell designidé. Prosessen er i stillstand, ved at arkitektene står fast i mørtelen. Målområdet her innkorporer både politikk, samfunn, planleggingsprosess og stadium i prosessen. Daværende statsminister Jagland lanserte metaforen "det norske hus" for samfunnsutviklingen.



166. Graff, *Makt og samarbeid*. 3.8.97.

Måldomenet er som bildeteksten sier, (politisk) makt og samarbeid. To ledere fra andre partier prøver å være med i byggingen som ledes av arbeiderparti-formannen. Det er han som bærer, altså har den utøvende makten. Kilden gir her informasjon om deltageres arbeidsaktivitet, deres ønsker om deltagelse, og hvilken innsats de får gjøre. Kilden gir oss noe om byggeprosessen både om de som bygger og stadium i byggingen. Bygget er kommet oppover, vi ser ikke grunnmuren, men den må være nedenfor, siden et profesjonelt stillas finnes, ved toppen av en trapp. Trappen er toppen av arbeiderpartiets gamle logo, og er et tegn som samspiller med lederskikkelsen. Han går fremover, det er han som bærer redskapene. Det er greit å se hva som projiseres (deltageres posisjoner og kondisjoner,

<sup>389</sup> Når Kövecses lister opp de 13 vanligste målområdene, faller disse igjen innunder høyere grupper som psykologiske og mentale tilstander og hendelser, sosiale grupper og prosesser samt personlige erfaringer. De 13 er følelse (*emotion*), begjær, moral, tanke, samfunn, religion, politikk, økonomi, menneskelige relasjoner, kommunikasjon, hendelser og handlinger, tid samt liv og død. Som jeg har vært inne på, er det ofte problematisk å ringe inn et måldomene i tegning. Derfor gjør jeg ikke noe forsøk på å si noe om frekvensen av disse 13 i tegning. Det har heller ikke interesse siden mitt undersøkelsesmateriale er i politisk satire-sjangeren, og jeg ønsker et utsyn utover bare denne sjangeren.

prosessens stadium og videre fremgang, bygningens kvalitet og størrelsesdimensjon vises også i stillasets type og utsnitt). Men å vedta hva som er måldomene, vil kunne involvere flere begreper enn bare makt og samarbeid.



Her sees pengerikdom som bygninger. Kassaapprater er beholder med penger i, og disse beholderne er gjort til hus i en urban tidsmessig stil som konnoterer økonomisk høyt forbruk. Tegneren har utvidet bygningsmetaforen utover kildens hovedbetydningsfokus, ved å vise beboerne eller brukerne. Her er det bygningenes funksjon som projiseres til målet som er uetisk rikdom.

167. Graff, *Herrer på jakt*. 1.10.00



Måldomenet i ill. 168 er forskjellige land eller folkementaltitet. Kildedomenet bygninger viser forskjellen i norsk låve mot søyler og spir. Det er typen bygning med de kvaliteter som ligger i funksjonen for typene som er projeksjonsmaterialet her. Låven med bønder i er kulturelt underlegen den avanserte kulturen som representeres i bygninger med søyler og spir.

168. Graff, *Norge og Europa*. Graff et al. (1998).



Måldomenet her er den nye regjeringens gehalt, kondisjon. Bygningens stand er luftig, uten vegger og det meste. Den har en grunnmur, og den er laget av arbeiderpartiet som forlater det uferdige bygget.

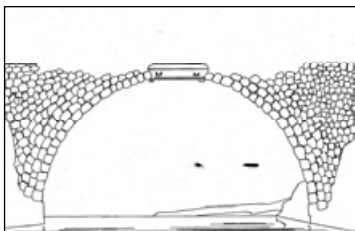
169. Graff, *Og så til stortinget*. 15.10.97.



I kraft av Disney-allusjonen om de tre små griser og den store slemme ulven som blåste huset ned, kan måldomenet være lykke.<sup>390</sup> Vi forstår at lykken blir kort, fordi bygningen, deres vern mot fare, er svak. ABSTRAKT STABILITET ER FYSISK STYRKE (TIL AT STRUKTUREN STÅR).

170. Graff, *Den lille forskjellen*. 26.10.89

Det er den drepte Yitzhak Rabins kiste som er det siste leddet som ennå holder dette byggerket sammen.



Rundbuehvelvet er samforståelse, menneskegrupperes fellesskap. Dette måldomenet vises gjennom kildens hovedbetydningsfokus: (mangel på) varighet og styrke.

171. Graff, *Sjelegransking*. 7.11.95

For å vise bygningsmetaforen som den svært ofte anvendes, nemlig med feil og forfeiling som hovedtema, kommer dette bilde med den sentrale korrespondansen: kollaps. Måldomenet er et abstrakt komplekst system.



172. Graff, *Prisvinner med tvisyn*. 6.10.90.

Denne tegningen<sup>391</sup> leser jeg som et bilde på sinn eller menneskelig erfaring. Som savn etter noe som har vært, men er forgangent. Det kan være ett vennskap eller menneskelig nærhet generelt. Det kan være livet og døden. Hva måldomenet er, er diffust og åpent for flere tolkninger. Men bygningen som kilde formidler viten om et rammeverk som står, det relevante aspektet i hovedmeningens fokus er varighet/styrke. ABSTRAKT VARIGHET ER FYSISK STYRKE. Tegneren bearbejder denne enkle metaforen, ved å vise forfall i bordkledningen på bygningen i forgrunnen. Han kombinerer den også med bane-skjemmet i den liggende gangbroen over mot en siste rest av en annen bygning dimt i bakgrunnen.



173. *Ingensteds- allesteder*. Terje Wahl.

<sup>390</sup> Eller følelse, fra Kövecses 13 vanlige måldomener.

<sup>391</sup> Kopien av tegningen har jeg på et kort. Årstall er ikke angitt.

#### 4.4.14 Konklusjoner og refleksjoner om kilde- og måldomener

I disse eksemplene har jeg vist problemet med å bestemme måldomenet som ett begrep. Jeg merker også at kilden kan brukes litt på siden av sitt hovedbetydnings-fokus. Det kan være som i ”Herrer på jakt” ill. 167 hvor bygningenes funksjon ble funnet til å være det som blir projisert. Jeg antar at dette vil forklares som tegnerens utvidelse eller bearbeiding. Jeg lurer på om der ville kunne foregå en endring eller utvidelse av fokus for hovedbetydningen, dersom de kognitive semantikerne også hadde undersøkt metaforbaserte avistegninger. Jeg stusser litt ved at prosessen og strukturen dominerer. Jeg vil tro at funksjon også ville kunne ha en mer dominerende rolle som aspekt. Bygning som statisk objekt inngår så vel som prosessen i metaforen ABSTRAKTE KOMPLEKSE SYSTEMER ER BYGNINGER. Jeg vil mene at hus er de bygninger vi har sterkest tilknytning til, og at hus dermed som underkategori vil måtte representeres ved funksjonsaspektet. ”I min fars hus er der mange rom” har mange beslektede uttrykk som involverer hjem og menneskers livsbetingelser. Hus er så sterke momenter i et menneskeliv, at det er noe av det første barn tegner. Hus opptrer ofte på tegneark. Man kan si at de er beholdere, og den kategorien er deres hjem, men ikke bare. Som Kövecses sier, finnes der mange overlappinger mellom kildedomener. Jeg mener at her er en slik overlapping, hvor det ene kildeaspektet i bygning er neglisjert.

I denne gjennomgangen av vanlige kilde- og måldomener for konseptuelle metaforer i tegning, kan jeg ikke la være å gi uttrykk for to særlige typer av kilder. Det er for det første den viktige rollen som bildeskjemaene spiller. Først og fremst de svært generelle bane- og beholder skjemaene og orienteringsskjemaene. Men også de snevrere som del/helhet, sentralt/perifert og bånd-skjemaet. For det andre alle de spesifikke handlings-beskrivende elementer, kroppshandlinger (svømme, sparke) og instrumenter som tydeliggjør spesielle handlinger og prosesser. I tentative opptellinger av instrumenter i Grafftegningene mine, finner jeg et veldig stort antall forskjellige redskaper og remedier.<sup>392</sup> Disse gir indikasjoner på bredden i spesifikke handlinger hentet fra arbeids-, fornøynelses- og annet mangslungent levevis.

#### 4.4.15 Synsmetaforer i interaksjon med konseptuelle metaforer

Piktoral metaforikk særpreges av det tette samspillet mellom synsmetaforer og konseptuelle metaforer.

---

<sup>392</sup> Jeg holder kjøretøy vekke, og forholder meg til håndverktøy og redskaper som brukes til å manipulere objekter og levende vesener med.



Nå skal jeg vise hvordan synsmetamor og konseptuell metamor interagerer. Vi skal se hvordan én form, den gamle logoen til Det Norske Arbeiderpartiet (AP), kan endres for å inngå i svært forskjellige betydnings-konstellasjoner gitt ved konseptuelle metamorfer. Logoer representerer partiet, la oss si at den er Arbeiderpartiet når den opptrer i en tegning. Logoer har form som en geometrisk gestalt (en stilisert A). Den er asymmetrisk og har en enkel kompleksitet som gir næring for en visuell fabulering, og den er så enkel at den kan falle sammen med stiliseringer/idealiseringer av mange piktorale representasjoner.<sup>393</sup> Strategien i de følgende eksemplene ligger i å skape felles ytre form, kontur. Det er de synlige fabuleringene tegnerne kan oppøve seg i å utvikle. Så sørger de kognitive underliggende strategiene som tegnerne ikke er så bevisst oppmerksomme på, for at det konseptuelle innholdet følger i sine mønstre.

Vi har sett i ill. 16 ”Ørnen flakser” at logoen er gjort tredimensjonal, som den er i de fleste følgende eksemplene. Bygningsmetamoren er i den tegningen instansiert ved kollaps => forfeiling i systemet.



174. Graff, *Glansen av Jens*. 21.7.00.

Her er også bygningsmetamoren til stede, i en versjon som viser det midlertidige bo-aspektet. Lest som en autonom tegning, vil det lille overfylte beholder-formatet med sine spinkle, lette materialer dominere som kildemateriale. Men her kommer flere hensyn inn for tegneren. I sammenheng med den verbale kommentaren, er teltet en referent for AP's

ungdoms-organisasjon og deres idelogiske sommerleir. Teltet er her metonym for det situasjonelle innholdet. Slik det er fylt med AP-koryféeer er beholder-skjemaet aktivert, og måldomenet innbefatter i høy grad partipolitisk ideologi. Jeg vil påpeke at den metonymiske referansen svært ofte er utslagsgivende for hvilken synsmetamor som velges. Kildedomenet må indikere den situasjonelle sfæren i tillegg til å formidle det kommenterende innholdet.

<sup>393</sup> Arbeiderpartiet har for flere år siden skiftet denne logoen med en rose. For tegnerne er ikke det noen god utskifting. Rosen bærer sterke holdningskonnotasjoner, og den organiske formen som vanskelig lar seg omforme til annet enn blomst, har et magert piktoralt endringspotensial.



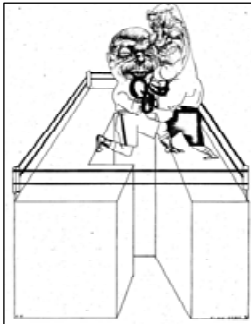
Logoen er også her gjort tredimensjonal, men i en tynn variant: som vegger i et rom. Vi har det generelle beholder-skjemaet instansiert i et rom.<sup>394</sup> Her kombineres rommet med slagsmål, kamp => maktkontroll.

175. Graff, *Nestleder til bry*. 9.9.90



176. Graff, *Hvor er venstresida?* 26.5.02.

Som i forrige variant, er også her logoen lagt ned. I tillegg er den dreid 90 grader. Synsmetaforen her er overlappingen av logoen med bardiskens toppplate. Man kan som tegner legge til, trekke fra, legge ned, snu og vende på den enkle formen som her er brukt i et lite konvensjonalisert metaforisk uttrykk, med møbel som kildedomene. Her som i telt-bildet ovenfor, er AP en relasjonell faktor til hovedsaken, hovedpersonen inni. Det er spørsmål om posisjon i partiet. Jagland har på dette bildet en selvsikker posisjon inne i beholderen/logoen, mens Stoltenberg i ill. 174 ikke helt får plass innenfor den åpningen han holder fast.



DISKUSJON / KONTROLL ER KAMP.

Kamparenaen/logoen inngår i denne metaforen. Bokseringen er gjort høy, med tillegg av den visuelle kanten=> eksistensiell fare. Jeg foreslår denne metaforen fordi den ofte vises i bilder, og har høy ontologisk forståelsesverdi.

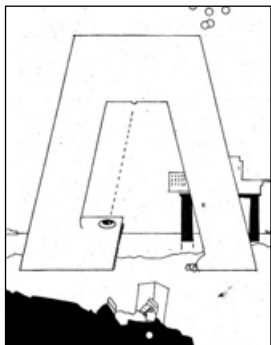
177. Graff, *Forsinket pinseunder*. 6.6.98.



Synsmetaforen er her opprettet mellom en kiste som er en beholder, og logoen. Kisten er metonym for død. Men her er død kilde og ikke måldomene som tidligere beskrevet. TILSTANDER ER BEHOLDERE instansieres her. Avbekreftelse av død gjør den vitale Jagland ved metaforisk å sparke lokket vekk.

178. Graff, *Fest i Folkets Hus?*. 20.11.98.

<sup>394</sup> De kognitive metaforforskerne behandler i mindre grad rom, værelse, som kildedomene. Jeg mener dette begrepet svært ofte brukes metaforisk, og savner en analyse av dette kildedomenet utover hva det gir til tid som måldomene.



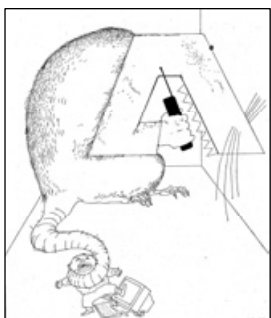
EN ORGANISASJON ER EN PERSON. Alt kan gjøres til en person bare ved å tilsette noen få små tegn, først og fremst øyne og en liten strek nedenfor til munn.

179. Graff, *Vår egen hage*. 12.9.97.



Personifikasjon igjen, denne gang med sykdom som kildeområde.

180. Graff, *I Jaglands hender* 17.8.00.



181. Graff, *Politisk konsekvens*. 22.2.97.180.

Tema for tegningen 181 er at AP-representanter vil sende skatteetaten inn i private hjem for å sjekke hvem som bruker PC'en. Logoen representerer beslutningen om og ansvaret for dette. Den er gitt felles form med et hode og en abduert menneskearm hvor en hånd er påført. EN ORGANISASJON ER EN PERSON instansieres først. Så følger MENNESKER ER DYR. Her igjen kommer den tofoldige attributeringen av egenskaper som vi kjenner fra NATURENS RANGSTIGE. UØNSKET OPPFØRSEL ER DYREOPPFØRSEL er en omskriving som fokuserer det viktigste aspektet. Så finnes der også en rangordning for dyreslag, etter de negative og positive kvalitetene vi tillegger dem. Her står rotte lavt som evalueringstegn. I tegningen her har logoen fått tilført to slike tegn: værår og skarpe tenner. Værhårene refererer til snusing som en negativ handling. Tennene står for å snakke, rapportere og for trussel.



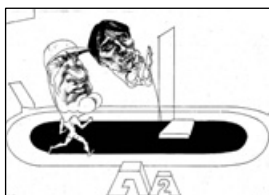
Stedsversjonen av hendelses-struktur-metaforen initieres i denne tegningen. Vi ser ikke noe bestemmelsessted, men abdukerer at der finnes et utenfor bildet. HENSIKTER ER BESTEMMELSES-STEDER ligger som et premiss for kjøringen. VANSKELIGHETER ER HINDRINGER FOR BEVEGELSE gir seg til kjenne i hjulet som er gått av akslingen.

182. Graff, *100 års selvgodhet*. 21.9.01



IDÉER ER MAT<sup>395</sup> og GRÅDIGHET ER MAT er kildemateriale her.

183. Graff, *Parti i villrede*. 3.8.00.



Sport som kildedomene gir innskjæringen av totaltet her. Seierspaller i sports-konkurranser er konkretiseringer av orienteringsmetaforen GODT/VINNER ER OPP. Måldomenet er politisk lederposisjon.

184. Graff, *Et partimareritt*. 25.10.98.

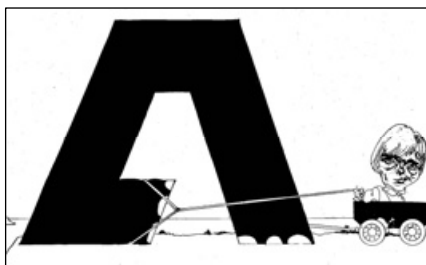
*En akrobatisk konklusjon for interaksjon mellom konseptuelle og syns-metaforer*

Hva denne gjennomgangen av synsmetaforer i interaksjon med konseptuelle metaforer bringer tydelig frem, er det store potensial for piktoral likhet som finnes, at tegneren har et svært register av muligheter til å påføre likhet. I den stadig levende diskusjonen om likhet, enten det dreier seg om mimesis, visuell ikonisitet eller likhet mellom elementer i et metaforisk uttrykks kilde- og måldomene, så er det mulighetene for å påføre eller opprette en likhet som slår meg som påfallende. At den menneskelige fantasi er så smidig akrobatisk, at vi som lesere umiddelbart ser og godtar de visuelle påstandene om et geometrisk enkelt formkompleks som et menneske som beskuer sin egen navle.

<sup>395</sup> Lakoff og Johnson (1980: 46).

#### 4.4.16 Plastisk metafor og konseptuell metafor i interaksjon

Konseptuelle metaforer kan også ha plastisk kildedomene. I denne tegningen finner vi minst to konseptuelle konvensjonelle metaforer: DÅRLIG ER SVART (MØRKT) og VANSKELIGHETER ER TYNGDE (BØRER).<sup>396</sup> Svart tilhører det absolutte plastiske sjiktet i bilder. Svart – hvit- eller mørk – lys-kontrasten er den grunnleggende visuelle diskrepansen for at noe kan fremstå i todimensjonale bilder. Her er AP-logoen fremstilt svart med den fenomenologiske fornemmelsen av korrespondanse mellom mørke og ubehag, noe som er dårlig. Ubegrepet, det dårlige, er knyttet til agentens avmektige forsøk på å dra AP-dyret med elefantføtter i hennes retning. VANSKELIGHETER ER TYNGDE formidles også i det svarte. Den kinestetiske kvaliteten må omsettes i visuelle kvaliteter, og det er mørkhet og fasong. Logoen med sin skrånende form som gir en stor ståflate og med bredde i formens linjer som gir (fornemmelse av)



185. Graff, *Bundet i fire år*. 9.8.96.

massivitet og balanse, får ved fasongen metaforisk tyngde, stabilitet. Fornemmelsen av tyngden opprettes også ved størrelsen på objektet. Den plastiske metaforen TUNGER ER STOR understøttes av den piktorale elefantmetaforen. På denne måten interagerer plastiske metaforer med konseptuelle metaforer.

Analysen kunne bli tatt videre, og flere plastiske metaforer kunne pekes ut. Størrelse og retning er andre relevante plastiske elementer her. STOR ER VIKTIG virker i relasjonen mellom AP og personen i vognen. Når formale elementer som linjen i tauet anskues, kan man snakke om retning som plastisk faktor. Men retning her, domineres av piktoral retning hvor orienterings-paret fremover/bakover projiseres på godt/dårlig.

<sup>396</sup> Metaforen som den fremstilles i bøkene navngis som VANSKELIGHETER ER BØRER. Her er mitt dilemma igjen, som eksternt enslig tolker av den kognitive metaforikken, å vurdere om jeg skal forholde meg til *bører* eller om jeg kan utvide kildedomenet til *tyngde* eller *tunge objekter*. Dersom jeg holder fast ved *bører*, vil ting som ikke blir båret, men dratt, måtte komme under utvidelse av metaforen. Tyngde er muligens for abstrakt som begrep, tunge objekter vil vel være en bedre navngiving på en utvidet metafor. Jeg velger å holde meg til *tyngde* her, ikke minst for å markere denne problematikken som eksterne brukere vil måtte komme i nærkontakt med. Jeg bruker min egen fenomenologiske fornemmelse, og proklamerer *tyngde* som tre plastiske metaforer med kildedomener svart, bred fasong og størrelse. De tre vil nok ofte opptre sammen, som i det her omtalte visuelle uttrykket.

Det viktigste plastiske kildedomenet som interagerer med konseptuelle metaforer er lys – mørke-paret. Så kommer formal ytre form, som kan være kantet, spiss, buet osv. Slike faktorer virker i FARLIG ER SPISS, KANTET ER HARD, RUND ER MYK.<sup>397</sup> De to siste korrespondansene vil for tegnings vedkommende kilde- og måldomene måtte bytte rekkefølge. De estetiske grunnelementene tekstur, valør og farge inngår også som kildeområder, når de ikke sees som gress, murstein-tekstur. Størrelsesproporsjoner, formale retninger, balanse osv. kan også være virksomme. Posisjon på arket kan i tillegg til piktoral markering etablere evaluering i orienterings-metaforene (DÅRLIG ER NEDE, VIKTIG ER FORAN).

#### 4.4.17 Metonymi og forholdet til metafor

Metonymi er en grunnleggende kognitiv mekanisme på lik linje med metafor og fortelling. En kort presentasjon av denne mekanismen: Metonymi er konseptuell av natur. Hovedfunksjonen er å oppnå tilgang gjennom en konseptuell enhet til en annen. Disse to enhetene står i en tilknytning til hverandre. I motsetning til metafor hvor to begreper i to forskjellige domener føres sammen, skjer en metonymisk utskiftning mellom en middel-enhet og en målenhet innen samme konseptuelle domene, eller idealiserte konseptuelle modell ("idealized cognitive model", ICM). En ICM er en strukturert konseptuell representasjon av et domene ved elementer i dette domenet. Metonymiske relasjoner forekommer i to hovedtyper, det er mellom del og helhet samt mellom enheter som har en nærhet til hverandre. Kontiguitet, eller nærhet, karakteriserer metonymi, mens likhet karakteriserer metafor. Metonymer brukes til å dirigere oppmerksomhet til noe, skape referanse, mens metafor har sin hovedfunksjon i å forstå en ting gjennom en annen. Svært ofte vever disse to tropene seg inn i hverandre, både i lingvistiske uttrykk og ikke minst i visuelle.

Vanlige metonymiske relasjoner er:<sup>398</sup>

PRODUSENT FOR PRODUKT: "Hun leser *Ibsen*." "Han liker *Picasso*."

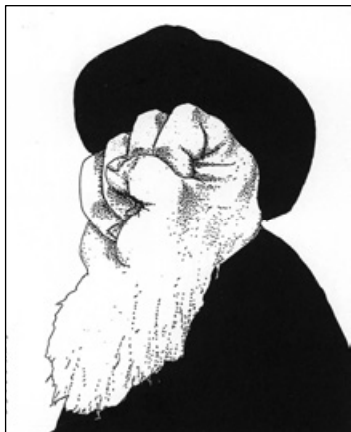
STED FOR HENDELSE: "*Watergate* forandret vår politikk."

STED FOR INSTITUSJON: "*Hollywood* sender ut elendige filmer."

OBJEKT SOM ER BRUKT FOR BRUKEREN AV OBJEKTET: "*Saxen* har influensa i dag."

<sup>397</sup> Det er konseptuelle metaforer referert fra metafor-teoretikerne i disse eksemplene. Men vi ser at i tegning trenger vi måldomenene *hardhet* og *mykhet*, og disse kan fremstilles med kildedomenene *kantethet* og *rundhet*.

<sup>398</sup> Disse eksemplene er noen fra Kövecses (2002: 144) i tilempet form.



186. Graff, *Fatwa*. Graff et al. (1998).

#### *Metonymi og metafor i samspill*

Denne tegningen er et eksempel på interaksjon mellom metonymer og metaforer. Den har fire tydelige piktorale elementer, et hodeplagg, en knyttneve, et skjegg og et overkroppsplagg. Vi gjenkjenner skjegg og klær som står for en iransk mullah. Det er tre metonymiske deler som sammen henviser til en person. DEL AV EN TING FOR HELE TINGEN. Vi må kjenne denne personen igjen, for derigjennom å få tilgang til det han står for i vestlig oppfatning: religiøs fundamentalisme. Det gir nok et ledd i en del-helhet-metonym: MEDLEM AV EN

KATEGORI FOR KATEGORIEN. Så har vi knyttneven. Den er en antydet synsmetafor, med (tilnærmet) felles kontur av neve og hode, eller den er en immutatio, utskiftning, av ansikt. Jeg mener den er et både-og-tilfelle, med hode som viktigere enn ansikt. Inne i dette knyttneve-metaforiske uttrykket ligger så metonymen knyttneve for vold. KROPPSDEL FOR HANDLING-relasjonen<sup>399</sup> er involvert.

Kövecses snakker om to slags blandinger metafor og metonym kan interagere i, det er metonymi innen metafor, som jeg mener vi har et tilfelle av her. Dertil er det metafor fra metonymi. Jeg vil ikke gi meg inn på å utrede forskjellen her, eller å trekke de to måtene over på tegning systematisk. La det være klart at knyttneven er kilde for både metonymi og metafor. Via den metonymiske tilveiebringelsen av vold (metonymisk mål) kan det metaforiske uttrykket virke. Dette virker ved den generelle metaforen SINN ER KROPP og den spesifikke synsmetaforen/immutasjonen som viser oss at mullahens/fundamentalismens sinn er vold. Det kan også være relevant å se hodet som en beholder hvor TILSTANDER ER BEHOLDERE-metaforen initieres i den grad at hele beholderen er fylt opp av vold. Eller man kan se volden som metonymi i innholds-ICMet, som INNHOLD FOR BEHOLDER. Piktorale uttrykk gir større avlesnings-bredde enn de lingvistiske. Dette gir vanskeligheter med å skille ut bare ett metonymisk forhold som konstituent for en betydnings-del i et bilde, eller bare en metafor.

<sup>399</sup> I oversikten Kövecses (2002: 151-6) gir over hvilke relasjoner metonymer inngår i, finner jeg ikke kroppsdel for handling. Der er AGENT/INSTRUMENT/OBJEKT FOR HANDLING, men for tegning trenger også distinksjonen for kroppsdel.

Med den viten vi nå kan ha med for eksempel kausalitet, vil det yte større rettferdighet til de ulike metonymiske domene å se på et eksempel hvor metafor interagerer med metonymi fra forårsakelses-ICM. La oss se på bildet av pave Paul igjen ill. 28.

Her har vi en markant synsmetafor, kondomet som overlapper og utskifter mitraen. Synsmetaforen interagerer med den konseptuelle metaforen Å FORSTÅ ER Å SE, med implikasjonen av sistnevnte som er negasjonen i korrespondansen Å IKKE FORSTÅ ER Å IKKE SE. Det metonymiske kondomet står som kilde for barnebegrensning, hindring for befruktning og står også for sex. Den delvis fraværende mitraen representerer pavelig autoritet. Med betydningen prevensjonsmiddel aktivert, vil det visuelle elementet instansiere ÅRSAK FOR EFFEKT-metonymi, ved at middelet til forhindring som årsak til forhindring står for effekten som er ubefruktning, barnebegrensning. Den metonymien som er lettest å oppdage, er INSTRUMENT BRUKT I EN AKTIVITET STÅR FOR AKTIVITETEN. Her forbindes den presente hodebeskyttelsen med to aktiviteter, både barnebegrensning og sex. Den enkle tegningen med få elementer og poenget samlet i den aktive sonen fra øynene og opp, er et godt eksempel på hvordan syns- og konseptuell metafor forbindes. Det metonymiske representerende materialet gir grobunn for metaforikken.

*Slektskap mellom metonymi og metafor.*

I mange tilfeller kan være vanskelig å skille mellom metafor og et metonymisk forhold. Det skjer i bilde, men også i lingvistiske uttrykk. Kövecses<sup>400</sup> foreslår ganske forsiktig at mange konseptuelle metaforer stammer fra konseptuelle metonymier. Han trekker frem SINNE ER VARME/HETE. I folkemodellen for følelser blir følelser sett som om de resulterer i visse fysiologiske utslag, effekter. Slik kan sinne sies å resultere i økt subjektiv kroppswarme (blant annet). Dette tilfelle av metonymisk forhold mellom sinne og kropp blir benevnt ÅRSAK OG EFFEKT i gjennomgangen av typologien for metonymiske domener (ICMer). Den typen metonymi som dekker dette eksemplet, er EFFEKT FOR ÅRSAK (KROPPSWARME FOR SINNE). Den konseptuelle metaforen SINNE ER VARME kommer fra en generalisering av kroppswarme til varme. Det metonymiske middel (kroppswarme) i dette tilfellet, blir metaforens kildedomene gjennom generaliseringsprosessen.

Dette er en god forklaring på en overlapping mellom metonymisk og metaforisk forståelse av et begrep. Jeg har under lesningen av det systematiserte korpus for konseptuell metafor, flere ganger stuset over presenterte metaforiske korrespondanser, hvor mine fornemmelser tilsa

---

<sup>400</sup> Kövecses (2002: 156). Jeg gjengir direkte noe av hans forklaring her.



metonymi fremfor metafor. Det gjelder generelle metaforer som HENDELSER ER HANDLINGER, FORANDRING ER BEVEGELSE, ÅRSAKER ER KREFTER, HANDLING ER BEVEGELSE og flere. De her nevnte har det til felles at de har kildedomene som er en subkategori av måldomenet. Subkategorisering er et metonymisk forhold, for inni her står subkategorien for kategorien som et hele.

*Praktisk tegning og metonymisk versus metaforisk innfallsvinkel*

I praktisk utøvelse av den kognitive metaforikken, vil man måtte balansere mellom det en vet (inklusive det man ikke husker om systematikken) og sine egne fenomenologiske fornemmelser. I tegneundervisning når tema er å visualisere sinne, vil lærer kunne si i klassen: "Kjenn etter hvordan det kjennes i kroppen når du er sint." Da oppfattes kroppsvarmen som en medfølgende del av sintheten, altså metonymisk. Metonymisk kan en da gjengi med større eller mindre overdrivelser, rødfargen i kinn og kropp. Metaforisk kan en eventuelt så legge til overdrivelser som flammer, glør eller røyk. Det er den metonymiske innfallsvinkelen til å visualisere følelsen sinne, med eller uten påfølgende metaforisk materialisert uttrykk. Vi kan operere med to pedagogiske innfallsvinkler til å visualisere eller analysere en følelse som sinne. Motsetningen til den metonymiske er den metaforiske. Den innfallsvinkelen innbefatter å se på visuell metaforikk (tegneserie-klisjeene), utveksle språklige idiommer samt å diskutere konseptuelle metaforer, det er i inventio-fasen. Så kan man deretter tegne hete-aspektet med eller uten metafor i elocutio-fasen.

#### **4.4.18 Metonymiens allestedsnærværelse**

Hva som har blitt klart for meg, uten at jeg gjør noe forsøk på å dokumentere det her, er den store rollen metonymi spiller i den kognitive produksjonshallen hvor tanker gis form i hver og en av oss. I metaforbasert tegning formidles en overveiende del av den referensielle betydning som skal angi identitet, angi hva eller hvem noe er, gjennom metonymi. Og i språk er metonymiske uttrykk allestedsnærværende. Langacker bruker betegnelsen referanse-punkt for den enheten som står for og refererer til en annen enhet. Han spør hvorfor vi ikke blir forvirret ved skifte i referanser, som i uttrykket: "Den bilen vet ikke hvor han skal hen." (Bilen er her referansepunkt for sjåføren.). Jeg vil oversette et avsnitt fra Langacker (2000: 199) som forklaring på metonymiens hyppige tilstedeværelse:

Hvorfor er vi ikke forvirret ved disse skift i referanse? Hvorfor er metonymi så fremherskende? Hvorfor forekommer den i det hele tatt? Svarene blir synlige så snart vi erkjenner at metonymi i hovedsak er et referansepunkt-

fenomen. Mer presist: enheten som normalt utpekes ved et metonymisk uttrykk, tjener som et referansepunkt som gir mental tilgang til det ønskede målet (i.e. den enheten som det egentlig blir referert til.) Vi blir ikke forvirret ved forandringen i utpekelse nettopp fordi det valgte referansepunktet er bedømt kapabelt til å vekke det målet. Metonymi er fremherskende fordi vår referansepunkt-evne er fundamental og allestedsnærværende, og den forekommer for det første fordi den tjener en nyttig kognitiv og kommunikativ funksjon. Hva er denne funksjonen? Metonymi tillater en effektiv forsoning mellom to faktorer i konflikt: Behovet for å være presis, i.e. å være sikker på at adressatens oppmerksomhet blir ledet til det intenderte målet, og vår naturlige tilbøyelighet til å tenke og snakke eksplisitt om de enhetene som har den største kognitive fremtredelse for oss. I kraft av vår referansepunkt-evne lar et velvalgt metonymisk uttrykk oss nevne en enhet som er fremtredende og lett kodet, og lar det derved vekke – i alt vesentlig automatisk – et mål som er enten av mindre interesse eller vanskeligere å benevne.



187. Graff, *Møte ved sotteseng*. 20.2.05.

Metonymi gir oss altså en mulighet til å referere mer difust til noe, uten at vi derved blir forvirret, men likevel godt forstår hvilken enhet som er i oppmerksomheten. Når det gjelder tegning, er metonymi helt nødvendig. Metonymi blir det symbolet, tegnet, som kan sees direkte. En kroppsdel er synlig. En handling betinger bevegelse utenfor det statiske

tegnemediet. Den synlige kroppsdel som utfører bevegelsen er symbolet, visuelle tegnet, for bevegelsen, handlingen. Her er tre metonymer KROPPSDEL FOR HANDLING: langt ben for langt steg, manglende arm og hånd for manglende evne til kontroll (HÅND STÅR FOR KONTROLL) og tildekkede øyne for manglende evne til å se. (Disse metonymiske enhetene har igjen sine metaforiske korrespondanser HANDLING ER BEVEGELSE, KONTROLL ER Å HOLDE og Å SE ER Å FORSTÅ.) De tre metonymiske enhetene ben, manglende hånd og øyne er de presise referansepunktene, som vekker vår oppfatning av steg, manglende kontroll og manglende evne til å se. Vi vil snakke om og tenke i tankebaner som: "Bush tar et langt steg, men han har ikke kontroll og han forstår ikke".

Den kognitive funksjonen metonymi har, gjør den til en mental mekanisme med anvendelse som kan komme opp mot metaforens. Metonymi og metafor er søsken, de ligner hverandre, men har individuelle særtrekk og funksjoner. De trenger hverandres nærhet gjennom hele livet, og de har ofte tett kontakt. Visuell retorikk er et hus hvor de to fyker rundt med samme energi som lekende barn. De løper fra hverandre og sammen igjen i allverdens møter og dynamiske infiltrasjoner.

#### 4.4.19 Nyskapende metaforer, nye metaforiske uttrykk

Når nye metaforiske uttrykk skapes, skjer det ifølge Lakoff, Turner og Johnson med bruk av mekanismene fra hverdagstenkningen. Poetisk og nyskapende tenkning foregår med konseptuelle metaforer. De grunnleggende konvensjonelle metaforene er materialet, det poetiske og nyskapende avhenger av hvilke måter den som formulerer seg benytter. Lakoff og Turner<sup>401</sup> sier der er tre innstillinger poeter kan ta til disse konseptuelle metaforene. Den første er simpelthen å versifisere dem på selvfølgelige måter, med tamme, platte resultater. Den andre er å bringe dem mesterlig i stilling ved å kombinere dem, utvide og krystallisere dem. Den tredje innstillingen er å prøve å stille seg utenfor de vanlige måtene vi tenker metaforisk. Da kan man enten tilby nye slag av metaforisk tenkning eller man kan gjøre bruken av konvensjonelle metaforer mindre automatisk ved å omsette dem på uvanlige måter. Man kan også destabilisere dem for å avsløre at de er inadekvate som virkelighetsbeskrivelser. Avantgarde-kunstnere har denne innstillingen.

Mitt fokus er det nyskapende fremfor det poetiske som før sagt. Jeg vil kjenne strategiene og grepene man som tegner kan gjøre for å være i stand til å formulere seg om visuelt vanskelig formulerbare saker. Den første innstillingen, å versifisere, er uinteressant. Som visuell retorikk kjenner vi denne igjen både i de illustrasjonene som finnes i avisers ferdigkjøpte visuelle henvisninger til tematikk, og også hos "ubemidlede" metafor-tegnere. Det er nettopp midler til å utvikle nyskapende metaforikk hos disse siste jeg er på jakt etter. Den tredje innstillingen, stille seg utenfor vanlig metaforisk tenkning, er problematisk for meg i denne avhandlingen. Jeg velger å se bort fra denne fordi jeg finner det vanskelig å skille mellom denne og den andre i tegning. Det er spesielt det å destabilisere konseptuelle metaforer jeg ikke vil gi meg inn på å vurdere. Det er den andre innstillingen, den nyskapende, mesterlige behandlingen av metaforikk jeg skal gi et kort overblikk over.

---

<sup>401</sup> Lakoff, George og Mark Turner (1989) *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Dette er den boken som inngående behandler poetisk metafor i litterær poesi. Kövecses (2002) gir utdrag fra denne når han beskriver temaet.

*Strategier for hvordan de konseptuelle metaforene kan utvikles til nyskapende metaforiske visuelle uttrykk, har tre hovedformer*

Strategiene er utvidelse, videreutvikling og komprimering/kombinering.<sup>402</sup>

Kövecses legger også til personifikasjon og image -metaforer. Jeg vil i det følgende eksemplifisere disse grepene.

Aller først viser jeg et eksempel på et konvensjonelt metaforisk visuelt uttrykk i en selvfølgelig omsatt og lite nyskapende formulering.



188. *Lederlønninger*. NN. Laagendalsposten 23.4.99.

GODT ER OPPE aktiveres. Med inskripsjonen på søylen har tegneren formidlet at det å være sjef er å være oppe. Vi har den konvensjonelle metaforen som er en tankeklisjé – et mentalt mønster som gjenbrukes kontinuerlig. Personlige arkiver med de mentale klisjéene våre gjør at vi kan kommunisere med hverandre, fordi vi har de velinnprentede betydningene felles. Vi har også grafiske figurative klisjéer som formidler de mentale klisjéene. En slik

grafisk klisjé er den figurative enheten ”stige” eller ”trapp”. Den tilsvarende ordet ”stige” eller ”trapp” i verbal-språk. Nyskapende bruk av mentale klisjéer kommer til uttrykk i hvordan en stige kan beskrives, hvilke semantiske aspekter som kan vektlegges. Mesterlig variasjon av hva en stige kan vise seg som, er god nysakpende kompetanse.<sup>403</sup> Den anonyme tegneren har formulert seg om en sak med en konseptuell klisjé i en grafisk piktoral klisjé.



189. Graff, *Første spiker*. 30.10.03.

Første skritt mot en nyskapende behandling av stigen kan være å trekke den opp. Det gir betydningen: Ikke adgang til det gode som er oppe. Andre slike grep er å ødelegge trinn, som i ”Det mørke Afrika” ill. 65, la den velte osv. Det er ikke avanserte grep, men kommunikative og en begynnelse til en individuell nyskapende metaforikk.

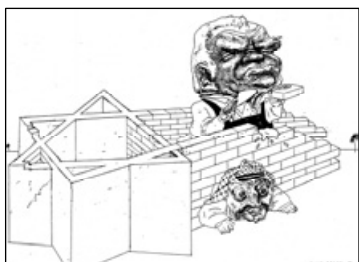
<sup>402</sup> Lakoff og Turner (1989: 69) har også med det å stille spørsmålsteget (questioning) som en fjerde strategi. Jeg gir avkall på denne, fordi det er vanskelig å stille spørsmål med tegning.

<sup>403</sup> Man kan diskutere hva nyskaping her skal defineres som. Er det objektiv nyskaping, som innebærer at noe nytt skapes for aller første gang, som ingen har sett før? Eller er det individuell utvikling av nyskapende kompetanse? For sjangeren avistegninger vil det kunne være mulig å spore en historisk, nærmest etymologisk utvikling av en vestlig kulturell bruk av slike metaforiske uttrykk som stige/trapp. Her vil nok Steinberg være en stasjon på veien. Så vil man også kunne sammenligne f.eks dagens norske avistegnere. Det kan gjøres ved systematiske gjennomganger av deres produksjon. Metodisk vil det være lett, fordi hver tegning er datert ved avisdatoen. Her er det mulig å se hvem som har vært før andre med å ta i bruk særskilte grep. Et språk-system utvikler seg ved at tegn etableres og kommer i omløp. I vår sammenheng her er den objektive nyskapende visualformulering ikke viktig. Det er en generell didaktisk oppgradering av nyskapende evne jeg søker.

*Utvidelse*

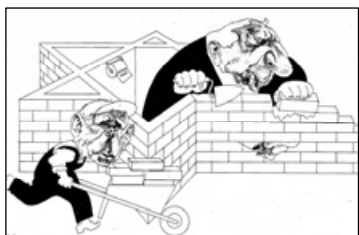
Å utvide en konseptuell metafor, er å introdusere et nytt begrepslig element i metaforen. Man kunne legge inn andre elementer i stigetrinnene. La dem være laget av materialer med egen betydningsvalør. Det kan være tynne pinner, glass-staver, elefant-tenner osv. Da utvider man det grafiske metaforiske uttrykket, med en tilsvarende utvidelse av det konseptuelle kilde-området. I stigen som metonym for GODT ER OPPE – metaforen, er glasstrinn et nytt begrepslig element.

Jeg synes ikke det er lett å skille mellom utvidelse og videreutvikling av konvensjonelle metaforer. Videreutvikling er annerledes enn utvidelse i det at den utdyper et eksisterende element i kilden på en uvanlig måte. Jeg vil i det nært følgende prøve å opprettholde dette skillet.<sup>404</sup> Jeg vil bruke den strukturelle metaforen ABSTRAKTE KOMPLEKSE SYSTEMER ER BYGNINGER. Her vet vi hva som tilhører kildens sentrale og strukturelle korrespondanser. Kövecses sier at innvendige rom ikke inngår i dette komplekset av aspekter som projiseres over på måldoment.



190. Graff, *Ikke moden for fred*. 25.5.91.

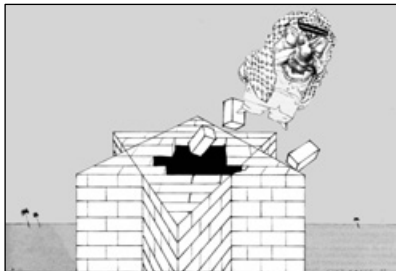
Synsmetaforen Davidsstjerne/bygning er utgangspunkt her. At bygningen (Israel) er delt i flere rom, og det ene rommet bygges ut i et langt uavgrenset tilbygg henimot horisonten, er i det visuelle uttrykket et nytt element (tilbygget) som introduseres i den konseptuelle metaforen. Hovedaspektet styrke vises i materialet i tilbygget, murstein.



191. Graff, *Mur av håpløshet*. 31.7.03.

Samme basale kobling av synsmetafor/bygning. Men utvidelsen er her i et annet aspekt. Den konseptuelle metaforen har arkitekt/byggere => skapere av systemet. Her er liten hjelpemann- og mester-forholdet tematisert. Hjelpemann må vel sies å være et nytt begrepslig element.

<sup>404</sup> Jeg kunne valgt å gå direkte til betegnelsen videreutvikling som jeg vil velge som en fellesterm til slutt, uten å prøve å vise et skille mellom disse to måtene. Men jeg velger å vise hvordan jeg finner det vanskelig å skille mellom de to måtene. Det gjør jeg ikke minst fordi det kommer frem en usikkerhet i avgrensning og bestemmelse av bl. a. submetaforer og implikasjoner, en usikkerhet som metafor-teoretikerne burde si noe om.

192. Graff, *Dødsdiplomati*. 7.1.04.

Syns-og bygningsmetaforen igjen, men denne gang er også DØD ER AVREISE sammenstilt med de to. Situasjonen er da Arafat lå døende, men symbolet Arafat var sterkt og levende. Bygningens styrke, altså et hovedaspekt i den konseptuelle metaforen, er vist i forhold til symbolet Arafats styrke. Den måten svakheten kommer til uttrykk på her,

ved at noe bryter ut gjennom taket, må antagelig anses som et nytt begrepslig element.

#### *Utvidelse eller videreutvikling?*

Jeg føler meg ikke sikker på at de ovenstående eksemplene er nye begrepslige elementer, og ikke videreutvikling av et allerede eksisterende kildeelement på en uvanlig måte.<sup>405</sup> For å prøve å skille disse to prinsipielt forskjellige måtene for poetisk tenkning, vil jeg ta frem en forklaringsmodell fra Lakoff og Turner.<sup>406</sup> De kaller den kunnskapen som ligger som et mønster i et begrepslig kildedomene for et skjema.<sup>407</sup> Elementene i begrepet *reise* er reisende, et startpunkt, en bane, hindringer osv. Disse elementene er tydelig avgrensede komponenter som danner strukturen i skjemaet. Noen av komponentene er nødvendige, mens andre kan stå som valgmuligheter. Valgmuligheter har man overfor destinasjoner, kjøretøy, ledsagere og reiseførere. Et skjema har åpninger (*slots*) for slike elementer som kan fylles i, eller ikke fylles i. Hvilken som helst person kan settes inn som reisende. Skjemaer er svært generelle. Det må de være for å dekke rekkevidden av mulige instansieringer. Valgmuligheter for hvilke detaljer som vil fylle ut et skjema, forekommer på høyere og lavere nivåer. På det mest generelle nivået ligger valgmulighetene for komponenter i skjemaet: en reise kan ha, eller kan ikke ha, et kjøretøy, en ledsager osv. På det lavere nivået gir selve det faktum at komponentene kan fylles inn, valgmuligheter for mer spesifikk informasjon. Det vil si at når valget er tatt på det generelle nivået å fylle inn kjøretøy i et uttrykk, kommer så alternativene for hva slags kjøretøy dette skal være. Bil, sykkel, båt er slike alternativer, avhengig av reiseslag.

<sup>405</sup> I eksemplene fra Kövecses har jeg også vanskeligheter med å skille de to fra hverandre. Jeg stiller meg spørrende til hvorvidt det er mulig og gunstig å skille disse to måtene. Der kommer metonymiske forhold inn som ikke gjør det lettere. Et annet moment er at det visuelle mediet kompliserer saken. Jeg prøver her å bare forholde meg til de konseptuelle metaforene. I tillegg kunne en vel også vurdere eventuell utvidelse og videreutvikling av synsmetaforer.

<sup>406</sup> Lakoff og Turner (1989: 61-5).

<sup>407</sup> Skjema er et vanlig begrep som også f.eks er sentralt hos Langacker. Også bildesemiotikere anvender skjemabegrepet. Sonesson sier vi veksler mellom skjemaer når vi leser bilder. Da trekker vi inn kunnskap vi har om f.eks fotballspill og tolker et innhold i et bilde via et fotballskjema.

*Videreutvikling*

Videreutvikling som prinsipiell måte for poetisk tenkning er ifølge Lakoff og Turner<sup>408</sup> å fylle inn de åpningene som allerede er etablert i en konvensjonell metaforisk mønster, og at denne utfyllingen skjer på en ukonvensjonell måte. Forskjellen fra *utvidelse av metaforen*, er at man der lager nye slike åpninger. Mens *videreutvikling* altså er en spesifisering av et ledd. Lakoff og Turner analyserer et dikt hvor DØD ER AVREISE-metaforen opptrer. Der er kjøretøyet *flåte* fylt inn. Dette elementet anser de for å være en ukonvensjonell spesifisering. De anser en flåte å være et middel hvor en destinasjon synes vilkårlig og uopnåelig. Denne spesifikke informasjonen bringes inn i det aktuelle diktet, og gir det sin særlige poetiske ladning.

Når det gjelder tegning er nettopp valg av spesifikke elementer de muligheter en tegner har til å legge inn slik særlig informasjon. En nyskapende metaforikk er knyttet til det register en tegner opererer innen, og at han kjenner det potensial det gir. Å kjenne valgene, vite hvilke åpninger som kan fylles med alternative enheter i en kategori, enten det er i kategorien kjøretøy for reise-skjemaet eller bygningstype ved bygnings-skjemaet, er den nyskapende tegners mesterevne. Det som skaper vanskelighet for meg som forsker, er å vurdere hva som ligger innenfor de etablerte innfyllings-åpningene, og hva som er nye åpninger. Et eksempel er den reisendes bagasje. Bagasje vil ofte være nødvendig å ha med som et element for å beskrive at det dreier seg om en reise. Er det da et nytt begrepslig element og derved i en utvidet metafor, eller er det en videreutvikling når en koffert eller ryggsekk finnes i et reise-metaforisk uttrykk? Intuitivt vil jeg holde bagasje som en nødvendig komponent i reiseskjemaet, og også innvendige rom i bygningsskjemaet. Så spør det hvor autoritetstro man skal være med hensyn til strukturen i de proklamerte skjemaene.

*Videreutvikling som fellesterm*

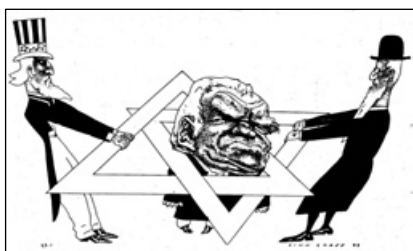
Jeg velger på grunn av de nevnte usikkerhetsmomenter å se disse to måtene for nyskapende behandling av visuell konseptuell metaforikk som en felles kategori kalt videreutvikling. Bare i enkelte tilfelle vil jeg kunne skille dem, når jeg føler meg sikker på hvorvidt noe er utvidelse eller videreutvikling.<sup>409</sup>

<sup>408</sup> Lakoff og Turner (1989: 67-9). De minner også om at når de sier poeten videreutvikler et skjema eller utvider en metafor, så mener de at det er vi – leserne – som gjør videreutviklingen og utvidelsen på måter som vi opplever blir indikert eller antydning ved diktet.

<sup>409</sup> Når jeg nå velger å slå sammen disse to metodene for nyskapende behandling av visuell konseptuell metaforikk til en felles kategori, gjør jeg det av pragmatiske grunner. Jeg må forenkle det som blir for komplisert både for meg selv, og ikke minst til videreformidling i bildeundervisning.

193. Graff, *Den beste vennen*. 23.10.03.

innstillinger) kan bryte ut fra beholdere (hoder), men det er ikke konvensjonelt at de bryter ut så eksplosivt at det blir hull i hodet. Vi har en utvidet eller videreutviklet bruk av disse metaforene sammenstilt. Den tredje faktoren her som gjør dette til et nyskapende uttrykk, er at hullet som dannes viser samtidig at Israel (metonymisk ved stjernen) er hovedingrediens i tilstand og sinnelag.

194. Graff, *Israel i krise*. 23.1.92.

Det er forholdet mellom Israel og USA som er tema. For å vise det, setter tegneren først inn KONTROLLØREN FOR DET KONTROLLERTE-metonymen. Så kan SINN/TILSTAND ER EN BEHOLDER og IDÉER /TANKER/INNSTILLINGER ER OBJEKTER settes i spill. Krigen i Irak er innblandet i tema, og sporet fra kulen i tinningen er metonymisk tegn på det. Objekter (mentale

Her kjemper to parter om innflytelse i et israelsk valg. Å OPPNÅ EN HENSIKT ER Å SKAFFE SEG ET ØNSKET OBJEKT instansieres. Bearbeidelsen av kildekjemaet skjer her ved å beskrive måten partene forsøker å skaffe seg objektet på, at de haler i hver sin del av det. At objektet har to sammenhengende men løse deler, er vel den viktigste utvidelsen.

#### *Synsmetaforenes rolle i nyskapende metaforer*

I alle de ovenstående eksemplene for utvidelse og videreutvikling av konseptuelle metaforer, er synsmetaforer, to overlappende bildeelementer, involvert. Det kan skyldes at jeg valgte å holde eksemplene innen en enhetlig tematikk, men det er også symptomatisk at synsmetaforer spiller en utstrakt rolle innen nyskapende visuell metaforikk. Innen litterær verbal poetisk metaforikk er image-metaforer også svært viktige. Kövecses sier at disse detaljrike tropene vrir det av i nyskapende uttrykk. Lakoff og Turner trekker frem norrøne kenninger som eksempler hvor image-metaforer har stor plass. For tegnere er imidlertid synsmetaforer et enestående virkemiddel til å skape nye metaforiske uttrykk. Vi har fått et lite innblikk i det potensial for alternativ utforming som ligger i et enkelt bildeelement via bekjentskapet med Arbeiderpartiets gamle logo. Davidsstjernen er et lignende formpotent



symbol. Ting som er runde har også disse uendelige mulighetsbetingelser i seg. Jordkulen som representant for verden, alle folk, kan gjøres til ball, frukt, beholder osv. og være del av en ubegrenset mengde konvensjonelle og utradisjonelle visuelle utsagn. Mulighetsbetingelsene ligger i kombinasjoner med andre elementer som kan ha metonymisk og metaforisk betydning. Nyskapende uttrykk kan settes til verden ved at synsmetaforene er nyskapende. Jeg mener at Davidsstjernen som to uadskillelige trekanter som to personer haler i, og derved holder på å kvele en tredje person, er en nyskapende synsmetafor. Likeså er Davidsstjerne som sprettert ill. 15.

Når synsmetafor brukes, er det som vi har sett, i kombinasjon med konvensjonelle konseptuelle metaforer. Og som vi også har sett, i kombinasjon med metonymer. Et bildeelement kan være metonymi (Davidsstjernen for Israel, attributt, instrument (sprettert) for handling (skyting) osv.). Det kan være synsmetafor (overlapping av stjerne og sprettert) og det kan være del av konseptuell metafor (ARGUMENT ER KRIG). Aviskonteksten er okkupasjonen av palestinske områder og det retoriske aspektet. Det abstrakte retoriske vekker ARGUMENT ER KRIG-metaforen. Men samtidig er den konkrete situasjonen i nærheten av en krigs- tilstand. Når Graff bruker elementer som refererer til krig, skjer det som oftest i tilknytning til reell krigssituasjon, sjeldnere i personlige psykologiske forhold. De elementene som brukes, skal nemlig også sette scenen for situasjonell sfære. Men sett i krigs-skjemaet, vil vi her ha en utradisjonell utskiftning i åpningen for våpen. Sprettert med de konnotasjoner den fører med seg, er et nyskapende grep.

#### *Komprimering*

Jeg velger å bruke termen komprimering når flere metaforer kombineres og pakkes et tett og rikt innhold sammen i en klump. Lakoff og Turner<sup>410</sup> ser denne måten som kanskje den mest kraftfulle av alle, hvor poetisk tenkning overgår den vanlige måten vi bruker konvensjonell metaforisk tenkning. Denne utformingen av kompositte metaforer skjer ved samtidig bruk av to eller flere metaforer som viser forskjellige aspekter av samme fenomen i samme verbale passasje eller i samme setning. I det visuelle ”språket” vil jeg gi to eksempler. Det første er uten synsmetafor, og det andre med.

Hvorfor er tegningen av Havel på line i ill. 1 så nyskapende? Den inneholder flere konseptuelle metaforer. Tre samvirkende sub-korrespondanser i stedsversjonen av hendelsesmetaforen vekkes: HENSIKTER ER

<sup>410</sup> Lakoff og Turner (1989: 70) kaller det komponering, og Kövecses (2002: 49) sier kombinering (combining). Jeg vil unngå begrepet komposisjon for å forbeholde det til formal-estetisk komposisjon. *Komprimering* tar med seg det karakteristiske at flere betydningskomponenter presses inn i hverandre.

DESTINASJONER, MIDLER ER BANER (til destinasjoner) og VANSKELIGHETER ER HINDRINGER FOR BEVEGELSE. Dette gjelder president Havel selv. Hans hensikter kan ikke nås, fordi den banen (linen) han skal gå, er umulig å gå. Middelet til å oppnå hensiktene er uoppnåelig for ham, for vanskelighetene er totale ved den absolutte hindring for bevegelse den avrevne linen utgjør. Sammen med hendelsesmetaforen kommer KONTROLL ER Å HOLDE (NOE I HENDENE). Logikken i dette bildet er klar, for å holde kontrollen, må Havel ikke slippe taket. Samtidig er nødvendigheten av å fortsette å holde nettopp det som binder ham til ikke å kunne bevege seg. Denne umulige situasjonen dannes ved kombinasjonen av konseptuelle metaforer. Arrangementet av de konseptuelle elementene danner også oxymoronet, den i virkeligheten umulige stillingen. Kompleksiteten i det visuelle uttrykket rommer flere momenter. Det er STATUS ER OPPE og også ABSTRAKT STABILITET/VARIGHET ER FYSISK STYRKE. Hva jeg kaller ABSTRAKT DESTRUKSJON ER FYSISK ØDELEGGELSE er absolutt instansiert her, som protensjonell utgang på situasjonen.



Ill. 76 repetert. Per Marquard Otzen, *Søren Kierkegaard*.

Et annet nyskapende metaforisk uttrykk er Marquard Otzens<sup>411</sup> tegning av Søren Kierkegaard ill. 76. Komprimeringen her bygger på synsmetaforen HATT ER VINDELTRAPP. Hvorfor hatt og vindeltrapp? Hatten er en beholder og rommer SINNET ER EN BEHOLDER. Det er Kierkegaards tanker/filosofi som er i denne beholderen. Men sinn og tanker organiseres også i korrespondansen SINN/TANKER ER EN KROPP SOM BEVEGER SEG GJENNOM ET ROM. Denne metaforen er visualisert i Kierkegaards kropp som går oppover i trappen. Trappen kombinerer KUNNSKAP ER OPP og HENSIKTER ER DESTINASJONER samt MIDLER ER BANER (TIL DESTINASJONER). Dertil kommer implikasjonene Å GJØRE FREMGANG ER BEVEGELSE FREMMER og MENGDE AV FREMGANG ER OVERKOMMET DISTANSE. Vi ser at mengden overkommet distanse er mye mindre enn den distansen som ligger foran. Vindeltrappens lengde er uavgrenset, og bestemmelsestedet er ikke i sikte. Vindeltrappen viser tenkningens lengde, og også dens form. Tankene går i den vridde spiralformen som kroppen beveger seg i opp gjennom rommet. Dette rommet er i tillegg mørkt, tenkningen er i ukjent område: UKJENT ER MØRKE (egenpostulert).

<sup>411</sup> I *Karikatur. Europäische Künstler der Gegenwart*. 3. November bis 12. Januar 1992. Herwig Guratzsch.

Vi kunne i tillegg til mørkheten også ta med en ekstra plastisk metafor fra Lakoff og Turner: FORM ER BEVEGELSE. Her kommer den til uttrykk i trappens linjespill som oppfattes ikke minst i den piktorale konteksten, som en dobbelspiral med retning opp.<sup>412</sup> Ytterligere en konseptuell metafor kan være instansiert i tegningens meningsinnhold. Det er SINNETS ØYE-metajoren.<sup>413</sup> Gjennom denne forstår vi mental oppmerksomhet, på den måten at sinnets oppmerksomhet rettes mot et emne og dette faller sammen med retningen i det visuelle blikkets retning mot et locus. Denne metajoren instansieres når vi snakker om å skifte perspektiv på en sak. I tegningen kan vi oppfatte at Kierkegaard i begge posisjoner ikke retter blikket ut mot noe foran seg, men heller innover i sitt mentale operasjonsrom.

Komprimering av metaforer kan altså dannes av svært komplekse sammenstillinger, hvor alle typer av metaforer kan inngå. Metonymer inngår også, som de nødvendighets-rekvisitter de er for referanse. Kierkegaard som tidshistorisk person, kjennes fra andre bilder ikke minst ved sin bredbremmede hatt.

#### *Personifikasjon*

I tilknytning til strategier for nyskapende metaforikk nevner Kövecses personifikasjon som jeg derfor tar med en liten passasje om. Personifikasjon er som vi vet en type metafor. Lakoff og Turner legger vekt på hvor ofte vi forstår hendelser som handlinger – HENDELSER ER HANDLINGER – og knytter denne prosessen til personifikasjon. Så vidt jeg forstår dem, mener de at det er hendelsesaspektet som ligger i bunnen her. Mange hendelser foregår uten agentiv forårsakelse, men likevel har vi tendens til å påføre en slik årsak. Mange hendelser som skjer oss, sier de, er jo forårsaket av agenter, som når vasen faller ned fra bordet og vi merket oss at katten slo den ned.<sup>414</sup> Og hendelser som ikke trenger å bli forstått som forårsaket av agenter, blir dog forstått som om de var. Det er det som skjer i vår oppfattelse av aspekter i naturen, som når vi snakker om vinden som slår ned et tre og dreper personen i bilen under det.

<sup>412</sup> Lakoff og Turner (1989: 156) har en parallell til dette i poetisk komposisjon i litterære verk i dikts form. Det er når strukturen i en setning korresponderer med strukturen for meningen, eller det bildet setningen formidler. Da betegnes korrespondansen "ikonisk". De sier at det er hovedsakelig dette som er ikonisitet i språk. Altså en metaforisk bilde-korrespondanse hvor meningens struktur forstås gjennom strukturen i den formen i språket som presenterer meningen.

<sup>413</sup> Lakoff og Turner (1989: 150)

<sup>414</sup> Lakoff og Turner (1989: 36) har her en bredere anvendelse av agentivitet enn Talmy. Talmy ville kalt dette tilfelle for opphavsmann-forårsaking (author causation) fordi resultatet ikke er intendert.



195. Graff, *Bush Sr. og Saddam i åkeren*. 27.9.90.

Jeg vil prøve å følge Turner og Lakoffs resonnementer et stykke når jeg vikler ut det metaforiske betydningssinnholdet fra denne komprimerte visuelle formuleringen. Situasjonen høsten 1990 var et langt forspill til Gulfkrigen. Tegneren lar oss se hva som kan bli følgene av en slik krig.

Vi ser Bush sr. og Saddam Husein som står og bryner ljåene sine. Vi gjenkjenner dem innsatt i DØDEN ER EN SLÅTTEKAR-personifikasjonen. Denne personifikasjonen oppstår som en komposisjon av HENDELSER ER HANDLINGER og PERSONER ER PLANTER. HENDELSER ER HANDLINGER ligger som sagt i bunnen av vår oppfatning. En agent som handler, er svært ofte et menneske. Død personifiseres som menneske, og kan innta mange karakteristiske roller. Disse rollene bestemmes ut fra den særlige funksjonen som skal fremheves i det aktuelle aspektet av død. Når døden personifiseres som en slåttekar, opprettes denne rollen fordi funksjonen å slå gress eller korn tilhører domenet plantedyrking. Fordi vi sammenligner menneskeliv med planteliv – MENNESKER ER PLANTER – og stadier i menneskelivet anskues i dette plante-domenet, kommer den særlige agenten, han som høster plantene, inn. På dette grunnlaget oppstår DØD ER EN SLÅTTEKAR-personifikasjonen.

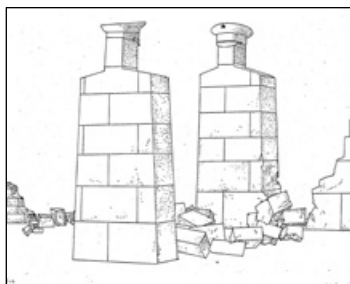
I tegningen skjer den nyskapende kombinerings videre med flere grep. Først med utvidelse/videreutvikling av den personifiserte død. Her er to nye momenter: a) To slåttekarer istedet for en, og b) døden som visualiseres med skjelett (EFFEKT FOR ÅRSAK-metonymet) er utskiftet med de to individuelle personene. (Disse to representerer også som KONTROLLØR FOR KONTROLLERT, de har soldater som skal utøve drepningen.) To slåttekarer har potensial til flere tolkninger, bl.a. til assosiasjoner til flere slåttekarer som sammen mer effektivt enn en, legger ned store mengder avling. Hovedbetydningen lå i 1990 i den avventende forberedelses- og truselfasen. Det fremkommer i den handlingen de er opptatt med, å bryne redskapen. Dette tilhører implikasjonene til DØDEN SOM EN SLÅTTEKAR-komplekset.

Andre grep tegneren gjør, er med plantene. Disse viser han som mennesker, med hoder og løst antydete kropp. Det er en synsmetafor med både kilde-

og målelementene in praesentia. Menneskene er vist både som personer og som masse, som enkeltelementer og som åker. To informasjoner kommer frem. Den ene er ved den måten enkeltelementer skilles fra massen på, ikke i en glidende overgang men som personer som ser på oss, og og som tettere masse fra Bush til Saddam. Det gir indikasjoner til å reflektere over hvem som kan drepe. Det kan de som ikke ser "den andre", det enkelte menneske, ens medmenneske. Utbredelsen av avling/folk er uavgrenset i bildeutsnittet. Det gir informasjon om massedød av individer.

Lakoff og Turner gjør oppmerksom på at MENNESKER ER PLANTER ikke er personifikasjon. Det er plante som kildedomene som projiseres over på person. Når vi ser på tegningen, kan det være lett å se forholdet omvendt. Her er den visuelle faktive, "bokstavelige" situasjonen to mann som skal slå en åker. Fra tegnerens synspunkt vil det kunne oppfattes som at han skal gjøre strå om til personer ved å sette øyne og skuldre inn. Det blir som å ta en firkant og sette øyne og munn på den. Da personifiseres firkanten. Hva man må ha klart for seg, er at stråene tegnes som personer fordi det er personer som skal sammenlignes med strå. Måldomenet menneske er utgangspunktet for på det visuelle plan å kunne gjøre strået til en person. Når logoen for Arbeiderpartiet gjøres til person, bygning o.a., er det fordi måldomenet (A.p.) skal sees som kildedomenets person eller bygning. Da er det visuell og konseptuell personifikasjon i bare en retning. Mens det kan være konseptuell og visuell retningsforskjell når en plante tegnes som personifikasjon. Det er den konseptuelle metaforen som er overordnet.

Kompleksiteten innen forskjellige visuelle uttrykk hvor personifikasjon kan være innblandet, kan vises i eksempler.



196. Graff, *Nato i forandring*. 1.12.89.

I ill. 179 "Vår egen hage" er Arbeiderpartiet (det komplekse systemet) personifisert. SYSTEM ER EN PERSON er aktivisert.

Her i "Nato i forandring", står to organisasjoner overfor hverandre. KOMPLEKSE SYSTEMER ER PERSONER er instansiert (med personform og luer). Det samme er KOMPLEKSE SYSTEMER ER BYGNINGER.<sup>415</sup> Begge disse metaforene

kommer inn i bildet ved at den sovjetiske Berliner-muren er inntil den ene figuren, og kan sees som værende i enhet med denne (posisjon og samme materiale). Dersom ikke denne muren var på bildet, ville jeg tolket de to

<sup>415</sup> Jeg ville like godt sagt *organisasjoner* som måldomene, men holder meg til de autoritært innlærte *systemer*.

figurene som to personer som var reifisert, tingliggjort til stein. Men når den ene inngår i muren, er den jo også bygning. Vi har altså en blandings-metamor, med to samtidige kilder for samme måldomene. Som andre metaforisering i personifikasjonen, kommer en reifisering. Det skjer ved at en



197. Graff, *Politivoldsakene i Bergen*. Graff et al. (1998).

egenskap rigiditet, uforanderlighet, trekkes frem og visualiseres som steinblokker. Her kreves flere mentale operasjoner enn ved forrige bilde. I tillegg til metaforisering i to omganger, kommer en dobbel- eller alternativ projisering i første omgang.

STED FOR INSTITUSJON-metonymien ligger i bunnen i ill. 197. Bergen politikammer som institusjon er vist ved bygningen, stedet. Så er bygningen personifisert som et hode. Dette er gjort ved synsmetamor, hvor vinduer og dør sammenfaller med øyne og munn. Grepet med å både lukke det ene øyet halvveis og trekke rullgardinet ned, instansierer Å ERKJENNE ER Å SE.

#### 4.4.20 Refleksjoner og sammenfatning med konklusjoner fra kapitlet om metaforikk i tegning

*Noen utledede sammenhenger og kognitive mekanismer*

Under sorteringen av tegning-materialet fant jeg det ofte vanskelig å velge hvor noen gjengangere av bildeelementer skulle kategoriseres. Det gjaldt ting som blokkeringer, trekk i terrenget, mangel på energikilde osv. Disse har tilhold både i Lakoff og Johnsons VANSKELIGHETER ER HINDRINGER FOR BEVEGELSE og Talmys dynamiske kontrære krefter hvor de kan være årsaksledd. Jeg klarte ikke å se hvor sammenhengen var. Men det er så enkelt at årsaker og handlinger/hendelser henger sammen og kan ikke separeres som Lakoff og Johnson med rette sier. Disse bildeelementene kan analyseres både i årsaks- sammenheng og som vanskelighet i den aktuelle hendelses-struktur-metamoren. Det kommer an på hvilket analyseaspekt man ser etter. En mur i en tegning kan som bilde-element være metaforisk kildedomene for det generelle abstrakte begrepet *vanskelighet*. Den kan være kraft-dynamisk element i et årsaksaspekt. Muren kan også være kronotop, i et tidsaspekt og den kan være bærer av egenskap, kvalitet (tykk, høy). Den kan initiere orienterings- og evalueringsmetamoren GODT/STATUS/OSV ER OPPE og den kan representere diverse spesifikke eller generelle steder eller fenomener metonymisk. Her er vi midt inne i kombinasjons-prinsippet for visuell fortelling, hvor bildeelementer organiseres i romlig samtidighet og relasjonell interaksjon. I noen bilder vil det være relevant å vurdere komplekse årsaks-

sammenhenger for hendelser, i andre vil de være mer eller mindre selvfølgelige og banale. Hvorvidt der finnes bilder med hendelser uten spor av årsaksrelasjoner, vil kunne diskuteres.

Talmy anser det fenomen at vi tillegger årsaker til hendelser og handlinger som en disposisjon vi har. Han stiller dette frem som en kognitiv mekanisme på linje med de mentale mekanismene vi har for fortelling, metafor og metonymi. Sammenheng med fortelling kommer klart frem i årsaksrekkene hvor de semantiske rollene gir skjelettet. Vi ser at disse fire kognitive mekanismene opererer interaktivt. Fortelling har årsak i seg ved hendelses-suksesjon. Fortelling trenger metaforer for å formidle abstrakt innhold, og for å henvise til noe trenger den også metonymi. Slik kan vi forholde oss til fire kognitive mekanismer, fortelling, metafor, metonymi og årsak. Alle disse er predisposisjoner for konstitusjon av metaforbasert tegning som et språk.

Langacker på sin side anser at vi også er disponert til å oppfatte tid. Fra kapitlet om fortelling vet vi at tid konseptualiseres som rom, og bevegelse i rom. Vi vet også at tid vanligvis ikke formuleres eksplisitt i narrative tegninger, men kan abuseres som implisitt semantisk materiale. Jeg ser tid og årsak som to semantiske kategorier med fellesskap, når vi analyserer metaforbaserte tegninger. Begge har sitt innhold implisert, og ofte som mindre relevant for tema i tegningen. Og begge er knyttet til suksesjon av hendelser, hvor bevegelse ligger som kjerne. Jeg vil velge å forholde meg til tre kognitive hovedmekanismer for konstitusjon av tegning som et SPRÅK, og to som i det spesielle mediet bilder, blir mer bakenforliggende. De **tre sentrale hovedmekanismene er fortelling, metafor og metonymi**. De to mer perifere eller **bakenforliggende mekanismene er årsak og tid**.

Bevegelse er innkorporert i de to mer bakenforliggende mekanismene, og bevegelse er knyttet til forandringer i hendelser. Bevegelse er knyttet til rom, til objekter og levende vesener i rom. Alt henger sammen, men som mennesker deler vi opp virkeligheten rundt oss for å danne en mental orden og ha noe å holde oss til for å kunne manøvrere i verden. Bevegelse og avgrensede fysiske enheter (objekter og levende vesener) er de begrepene vi står igjen med som mentalt kjernestoff. Disse inngår i vårt grunnleggende kognitive basisapparat. Språk har mange måter å strukturere våre oppfatninger om hendelser, levende vesener, objekter samt substanser. Vi har ikke minst sett hvordan språk strukturerer og abstraherer psykiske og sosiale fenomener ved å bruke konkrete handlinger, objekter, levende vesener og substanser med den metaforiske mekanismen. Jeg vil også trekke frem de to mer spesielle kognitive mekanismene personifikasjon og reifikasjon her. De er underkategorier i metafor. De er strategier som gir oss mulighet til å

oppfatte hendelser som objekter, og hendelser eller fenomener som personer. Lakoff og Turner foreslår som kjent at vår tendens til å se natur-hendelser som agentive handlinger og HENDELSER ER HANDLINGER ligger til grunn for personifikasjon. Langacker påpeker at substansiveringer av handling (sangen for handlingen å synge) er reifikasjon. Han går enda lenger når han bruker begrepet *konseptuell reifikasjon* for "our manifest capacity for grouping a set of entities and manipulating them as a unitary entity for higher-order purposes."<sup>416</sup> Han sier at konseptuell reifikasjon<sup>417</sup> "populates our mental world with abstract "things" expressed by words".

La oss holde oss til hva reifikasjon gjør innen språklige kategorier, og hva personifikasjon gjør. Da kan vi betegne dem variasjonsstrategier i generell kategorisering. Innen tegning fyller de også denne funksjonen. Så vidt har vi sett personifikasjon ofte brukt som grep i det analyserte materialet, mens reifikasjon er sjeldnere påpekt. Det siste kan skyldes at det er mindre brukspotensial i denne variasjons-strategien for kategorisering, eller at jeg ikke har satt den tilstrekkelig sterkt i fokus. Det er mulig at min parameter for å se tilstedeværelse av reifikasjon i tegninger må revurderes, i allefall må den bestemmes tydeligere.<sup>418</sup>

I det ovenstående avsnittet har to variasjons-strategier i kategorisering blitt utledet: personifikasjon og reifikasjon. I tegning vil jeg plassere endrings-grepene metamorfose, transformasjon, deformasjon, og destruksjon som et lite kompleks i en slags bigruppe.

Destruksjon og reifikasjon kan sees som to poler på en akse for eksistensialitet. Konkrete objekter og ontologiske metaforer vil kunne finne sin plass her. Fordi ikke minst destruksjon opptrer ofte i visuell retorikk, har jeg behov for å plassere denne endrings-strategien på kartet. Når tegnere tegner personer eller personifikasjon som ødelegges eller tilintetgjøres, tegnes det på den måten som objekter går i stykker på. Dette momentet har jeg ikke funnet inngang til hos de lingvistiske metaforforskerne. La Thatcher som et jernobjekt (ill. 137) som rustet, være eksempel på reifikasjon av person.

#### *Noen problemer*

Problemet med å oversette innhold fra tegning til ord dukker jevnlig opp. En tilstand kan alltid beskrives med andre ord, på alternative nivåer av

<sup>416</sup> Langacker (2000: 10).

<sup>417</sup> Langacker (2000: 3) sier konseptuell reifikasjon kommer til ved evnen vi har til å gruppere et sett enheter og evne til å manipulere denne gruppen som en enhet for hensikter av en høyere orden.

<sup>418</sup> Jeg har svingt mellom to forklaringer på reifikasjon. Den første satt igjen fra hovedfagsarbeidet: menneske forvandles til ting. Denne er snever sammenlignet med Langackers forklaring, hvor mye mer enn menneske kan oppfattes som ting. Disse to oppfatningene var ikke klart atskilt under analysen av hendelsesmetaforen, og svekker validiteten her vedrørende reifikasjon.



abstraksjon. Vi må godta at intersemiotiske oversettelser er beskåret bildeinformasjon, og også godta diskrepansen mellom verbal (suksessiv) og piktoral (friere) oppmerksomhetsdistribusjon.

Et annet problem er vanskeligheter med å bestemme det abstrakte måldomenet i mange tegninger. Da er vi på stasjonen hvor språket forlot bildet. Språket tok opp i seg de konkrete kildedomenenes innhold og lot begrepene herfra også bli formidlere av psykisk og annet abstrakt polysemisk innhold. De konkrete begrepene fikk usynlighetshatten på i abstrakt selskap. Og der ble ord, ofte gjennom den metaforiske prosessen som avgrenset og skar til fenomener og opplevelser, til gjenbrukbare begreper. Bildene står igjen uten de tilskårne, avgrensede raskt anvendelige tegnene. Det gir den konsekvensen at bildene har fortsatt de pikturale tegnene som refererer til konkrete ting og handlinger, men mangler de konvensjonaliserte tegnene for de abstrakte. For mitt vedkommende gir det den følgen at jeg kan velge å forholde meg til tema hvor betydningen skal inngå, fremfor å angi måldomene. I de tilfeller hvor en metafor som initieres vil måtte navngis, vil alternative begreper for måldomenet settes frem: IDÉER, TANKER ELLER INNSTILLINGER ER OBJEKTER.

Jeg håper på aktivitet rundt det forskningsfaglige diskusjons-spørsmålet hvor grensen skal settes mellom eksplisitt og implisitt betydning, mellom hva som vises og hva som kan abdueres i tegninger. Likeså er jeg interessert i å høre hva kognisjons-metaforikere mener om kildedomener jeg savner. Jeg har registrert to. Det ene er faren for ødeleggelse, tilintetgjørelse. Her ville jeg påvise en ontologisk metafor som kunne nevnes UTRYGG ER Å VÆRE PÅ KANTEN eller EKSISTENSIELL FARE ER EN KANT HVORFRA MAN KAN FALLE NED OG GÅ I STYKKER. Den andre er funksjonsaspektet i bygninger eller hus. Det sentrale aspektet her er å bo, et trygt sted, vern som i hus og hjem. Til spørsmålet om kildedomener jeg savner, knytter det seg et mer prinsipielt spørsmål som angår forskjellen mellom kommunikasjonsmediene språk og bilde. Er det slik at noen kildedomener vil ha større frekvens i bruk avhengig av det ene eller andre mediet?

#### *Sammenfatning og konklusjoner*

Den kognitive metafor-teorien er et svært godt redskap til å utrede metaforikk i tegning med, ikke minst med Kövecses' praktiske organisering. Denne organiseringen har jeg benyttet meg av i dette delkapitlet, hvor hensikten er å plukke fra hverandre de klumpene av betydning i bilder som ventet på viderebehandling fra fortellings-kapitlet. Metafortyper som ble introdusert i forrige delkapittel (4.3), er nå utdypet og brukt i tegne-perspektiv. De to generelle metaforene for hendelses-struktur, steds- og objektversjon, er

konfrontert med tegninger. Den ene strukturelle metaforen er først analysert i én tegning, med henblikk på tilstedeværelse/ikke tilstedeværelse av de 11 subkorrespondansene. Deretter ble hvert av de 11 leddene videre utdypet i flere tegninger. Den andre, objektversjonen, ble kort gjennomgått. En gjennomgang av et stort antall av relevante tegninger fra mitt materiale, viste dog at store mengder faller utenfor. Eller de faller bare implisitt innenfor disse to generelle metaforene. Her ligger stoff til diskusjon med medforskere. Først og fremst må parametre for analysen vurderes. Min parameter er bare at den analyserte metafor skal være sentral i tegningens tema. Med et vidt analysekrav kan enkelte submetaforer nesten komme i aktivitet i enhver avbildning. Noen av dem er dog så generelle (FORANDRINGER ER BEVEGELSER og HENDELSER ER HANDLINGER) at de vil instansieres så ofte at det blir uaktuelt å nevne dem i de fleste tilfeller. De vil inngå i de store mengdene av tegninger som er formulert med spesifikke metaforer.

Årsak kan forstås med flere metaforer. Disse er i hovedsak knyttet til typer av forandringer. Årsaks-konseptualisering kan reduseres til kjernestoff, som Talmy gjør. Han analyserer årsak som kontrære krefter, noe påvirker noe som blir påvirket. Forholdet mellom to enheter med hver sin dynamiske kraft blir utbygget med flere parametre. Bevegelse er en grunnleggende faktor i denne interaksjonen. Årsakslogikken sees i noen få kognitive mønstre med kategorier for forårsaking og tillatelse, igangsettende og pågående tilstand som kjerne. I analysen av kraft-dynamikkens mønstre var det vanskelig å komme dette til livs uten å forholde seg til de språklige begrepene som mønstrene henger sammen med. Det medførte en konfrontasjon med diskrepansen i verbal og visuell oppmerksomhets-distribusjon. Denne diskrepansen, at ord og betydninger styres i linjær rekkefølge mens bildeoppmerksomhet er friere, er et av de store problemene med bilde som språk. Her i denne analysen, ligger mulighet til å åpne dette problemet.

Årsakslogikken hefter seg til noen begreper, disse begrepene organiseres gjennom ord og kraft-dynamiske bilde-elementer. Det er formulerings-enheter som objektene gjerder og bånd, som representerer hindringer og opphør av hindringer. Hindringer er generell kognitiv årsaksmaterie. Skarpe ting er trusler. Handlingene å skyve og å holde inngår også i denne kraft-dynamiske element-boksen og er bildelementer som tegnere gjenbraker til abstrahering av psykisk og sosial tematikk. Årsaksrekker finnes der en orden for. Det er en systematikk som kommer vel med når visuelle fortellinger skal utredes for den ene eller andre tegning. At en sekvens i en hendelse kan tilføres mer semantisk informasjon i flere ledd, gir mulighet til disse variantene: Ingen årsak, autonom forårsaking, instrumentell, agentiv, opphavsmanns-, selv-agentiv og indusert forårsaking. Den pikturale

organiseringen av årsaksrekken foregår med prinsippet for utvidelese av bildeutsnitt, i ren eller helst i moderert form.

Vanlige kildedomener i tegning sammenfaller langt på vei med Kövecses' register for lingvistisk formulert metaforanvendelse. Vanlige måldomener i tegning er verre å innringe, de er uryddige å fastsette. Derfor velger jeg hovedsaklig å forholde meg til innholdets tema. Jeg har vist hvordan det generelle temaet *komplekse abstrakte systemer*, som trenger flere kildedomener (som alle begreper) for å bli forstått, beskrives i tegninger fra Sovjet-samveldets oppløsning. Så har jeg vist én kilde rekkevidde til mange divergerende målområder. Bygning som kilde vises med sine mange konvensjonelle aspekter.

Først er det lagt vekt på å separere i stadig mer presise beskrivelser av metaforypene og vise deres tilstedeværelse i tegning. Så er det vist hvordan kompleksitet vokser. Det gjøres ved presentasjon av interaksjon mellom de store hovedgruppene for tegning: de konseptuelle metaforene og synsmetaforene. Konseptuelle settes først i samspill med piktorale synsmetaforer. Her holdes den formbare Ap.-logoen som (visuell varierbar) konstant bildeelement/måldomene-variabel i interaksjon med divergerende konvensjonelle konseptuelle kildedomener i 11 visuelle formuleringer. Deretter settes plastiske metaforer til.

Kompleksiteten for visuelle metaforiske uttrykk videreforklares med interaksjon mellom metaforer og metonymer. Slektskap mellom de to kognitive mekanismene slås fast, og også metonymiens sterke rolle og store utbredelse i innholdsformidling i tegning. Det er ved metonymi vi kan henviser til den mentale enheten som er på tale. Vi må ha et element, symbol, å si noe med.

Strategiene for å lage nyskapende visuelle metaforiske uttrykk forenkles litt i forhold til teoretikernes grep. Det konseptuelle konvensjonelle materialet kan utvides eller videreutvikles, jeg holder disse to grepene sammen og eksemplifiserer dem i anvendelse av ABSTRAKTE KOMPLEKSE SYSTEMER ER BYGNINGER. Synsmetaforenes uavgrensede formpotente mulighetsbetingelser ligger i kombinasjoner med bildeelementer som kan ha konvensjonell konseptuell metaforisk og/eller metonymisk betydning. Komprimering er den strategien hvor flere metaforer pakkes sammen til komplekse innholdsformasjoner. Det kan være med eller uten synsmetafor. Til slutt ble fokus satt på hvordan personifikasjon spiller inn i konseptuell interaksjon ved dannelse av nye metaforiske uttrykk.

*Noen momenter som er kommet frem*

Vi tenker med noen grunnleggende logikker. Der er en logikk for bevegelse i rom. Denne bevegelses-logikken fremkommer ved gjennomgâelser av bildeskjemaene for bane og beholder. Den opererer innen stedsversjonen av metaforen for hendelses-struktur, og er sentral innen tids- og årsaks-konsepsjon. For metaforbasert tegning er den en basal premiss.

Prinsippet om utvidelse av utsnitt: å legge til mer informasjon fra en final hendelse til en sekvens av årsakstyper av større semantisk fylde.

Utdypende om synsmetafor: strategier for utforming av piktorale synsmetaforer med felles konturer er å snu og vende på, legge til, trekke fra, legge ned osv. formen. Tegneren oppretter, påfører ofte en ny og ikke tidligere sett, likhet.

I praktisk tegneundervisning kan en innta to forskjellige innfallsvinkler til å tegne f.eks. følelser. I inventiofasen kan en a) kjenne etter (gjenkalle følelsen) eller b) gjennomgang/undersøkelse av metaforiske uttrykk. Den første kan betegnes som en metonymisk tilgang, den andre som en metaforbasert. Så kan en i elocutio-fasen utføre selve tegningen med eller uten metaforiske grep.

#### **4.4.21 Hvordan inngår metafor i et bildeSPRÅKsystem for metaforbasert tegning? Fire kategorisystemer foreslâes.**

Med metafor åpner problemstillingene seg et godt stykke videre til forståelse. Den faglige problemstillingen om hvordan tegnere kan formulere abstrakt tematikk, får noen svar i tillegg til de som er brakt frem i kapitlet om fortelling. Sammen med det tidligere brede registeret av eksempler på fortellingsteknikker, foreligger nå en bred eksempelsamling på konseptuelle mønstre instansiert i tegninger.

Den teoribyggende problemstillingen om hva slags elementer og mekanismer som skulle kunne konstituere et bildesPRÅKsystem, er også inninget tettere. La oss se på mekanismer først. I fortellingskapitlet ble det trukket frem tre hovedmekanismer, fortelling, metafor og metonymi, og to mindre sentrale: tid og årsak. Fortelling og tid er behandlet i forrige kapittel, de tre andre her. Metaforens funksjon er å bevirke forståelse av et begrep eller tema. I kapittel 2.2 er allerede redegjort for virkningsmåten som er overføring av forståelsesmateriele fra et kildeomene til et måldomene.

Den metonymiske mekanismen skiller seg fra den metaforiske på to måter. Det er i funksjon og virkningsmåte. Metonymisk funksjon er ikke forståelse, men referanse. Metonymisk referanse foregår mellom to enheter som er i samme mentale domene, hvor den formidlende presente enheten forbindes til den fraværende målenheten som skal frem i bevisstheden.

Årsaksmekanismen er knyttet til den disposisjonen vi har til å påføre årsaker til hendelser. Årsak og forårsaking oppfatter vi med metaforer, hvor ÅRSAKER ER DYNAMISKE KREFTER er den viktigste.

Konstitutive elementer i et mulig metaforisk bildesPRÅKsystem, hva skulle det være? Langackers beskrivelse av språk som et strukturert inventar av konvensjonelle lingvistiske enheter er viktig. Enhetene er kognitive rutiner koblet til fonologisk struktur. Jeg har for bildesPRÅK i kapittel 3 Fortelling, koblet fortellingsstruktur til grafisk struktur. Nå hevder jeg videre at konseptuelle mønstre danner et kategorisystem som også inngår i samspill med både kategorisystemet for piktorale bildeelementer (bundet til fortellingens semantiske roller) og et grafisk, plastisk, kategorisystem. Det grafiske kategorisystemet utdypes i kapittel 5, og likeså hvordan interaksjonen mellom elementer i systemene foregår. Nå vil jeg bare si noe om det jeg hevder kan kalles et kategorisystem for konseptuelle mønstre.

Det er konseptuelle mønstre som strukturerer våre oppfatninger og tenkning. De aktiveres kontinuerlig i prosessuering av språk har Lakoff, Johnson, Talmy og Langacker vist, og jeg har i herværende kapittel vist hvor de kan instansieres i prosessering av tegninger. Konvensjonelle konseptuelle mønstre danner bildeskjemaer og de strukturerer de konvensjonelle metaforene. Tegnere med et tankeinnhold som skal uttrykkes opererer med skiftende mønstre, mer eller mindre ubevisst og mer eller mindre avansert. De synlige grafiske elementene som kommer frem på arket, har opphav i hvilke mentale mønstre som velges til å strukturere innholdet. Innholdet pakkes sammen i grafiske piktorale og plastiske bildeelementer lansert gjennom konseptuelle skjemaer og mønstre. Når en tegner spontant tegner for eksempel en stige og en person, anvender hun en orienteringsmetafor hun er fortrolig med å bruke til visuelle budskap. Når en tegner overveier hvordan hun best skal formulere en vanskeligere sak, gjøres det ved mentalt å prøve ulike mønstre mot hverandre, forkaste noen og velge noen. Hun vil kunne velge mellom ulike metafortyper (strukturelle, ontologiske eller orienteringsmetaforer) etter det behov som temaet setter frem.

Jeg ser konseptuelle metaforer som paradigmatisk utvalg av konseptuelle mønster-kategorier. De konseptuelle metaforene forsyner tegneren med det store arkivet av felles tankemateriale som gjør kommunikasjon med

mottagere mulig. De konvensjonelle konseptuelle metaforene er de som språk har innleiret mange av i grammatikken og i ordene. For verbal betydningsproduksjon når ordene kommer i rask rekkefølge ut av munnen, kommer disse metaforene i rask rekkefølge. For tegneren som produserer betydninger, vil de samme metaforene ta lenger tid å formulere i grafiske uttrykk, og de vil ofte klumpe seg mer tilsynelatende uregelmessig sammen, men de er hennes mentale konvensjoner på samme måte som snakkerens, og er hennes klisjéer, i positiv forstand. I tillegg til å velge konvensjonelle mønstre blant metafortypene, gis der valg når nye metaforer skal formuleres. Her kan man forholde seg til videreutvikling/utskiftning og se de mulighetene som finnes til å fylle i metaforens særlige hull. Man kan f.eks vurdere et utvalg av kjøretøy i reisemetaforen, altså velge mellom båt, tog osv.

Konseptuelle mønstre innbefatter også metonymi. Man må også forholde seg til metonymiske paradigmer i den visuelle betydningsproduksjonen og i den konstruktive avlesingen.

Jeg foreslår fire overordnede kategorisystemer med hver sine typer av elementer. Det er kategorisystem for a) retoriske grep, b) piktorale bildeelementer, c) konseptuelle mønstre og d) plastiske bildeelementer. Kan ikke konseptuelle mønstre og retoriske grep lett flyte over i hverandre? Jo, retoriske grep innbefatter konseptuelle mønstre. Men jeg holder dem fra hverandre som to kategorier ved at retoriske grep er de hovedgrep som velges for å kommunisere sakstema på den av ytreren best ansette måten, det vil involvere valg av retoriske troper. Konseptuelle mønstre som systemkategori for seg, har fokus på det mentale innholdet som er *nødvendig* i prosessuering av innholdsinformasjonen i uttrykket.

Jeg skal i neste kapittel foreta en mer helhetlig gjennomgang av hvordan elementer i det vi kan kalle kategorisystemet av konseptuelle mønstre interagerer med elementer i de tre andre overordnede kategorisystemene. Der vil vi komme ytterligere i nærkontakt med den akrobatiske evnen vi har til å svitsje mellom tankemodeller som settes i sving ved møte med betydningsklumper i metaforiske tegninger.

## 5 Metaforbasert tegning som et bildeSPRÅKsystem

### 5.1 INNRINGING AV BILDESPRÅK

#### 5.1.1 Innledning

Hva konstituerer og strukturerer et metaforbasert bildeSPRÅKsystem? Det er to typer konstituenten som etterspørres, kognitive mekanismer og kategorier av bildeelementer. Noen viktige kognitive mekanismer aktiveres ved oppfattelse av innhold i tegninger med et relativt abstrakt innhold.<sup>419</sup> Disse mekanismene er konstituenten av innholdet i den forstand at de er forutsetninger for at betydningene kan oppstå. Det er redegjort for fem kognitive hovedmekanismer i de foregående kapitlene.

Kategorier av bildeelementer er i første rekke de ulike klasser av piktorale representerende bildeelementer som interagerer med hverandre når innhold i fortellende bilder formuleres. Bildeelementer fra hver av kategoriene skal kunne skiftes ut med andre elementer i samme kategori i en særlig kontekst. En slik paradigmatisk utskiftning setter jeg som krav for å påberope betegnelsen metaforbasert bildeSPRÅKsystem. Strukturen bestemmes av hvordan elementer organiseres, hvordan ulike typer bildeelementer stilles sammen og interagerer slik at betydninger dannes. Jeg ser de piktorale kategoriene av bildeelementer som ett kategorisystem. I tillegg til dette systemet oppretter jeg tre kategorisystemer: retoriske grep, konseptuelle mønstre og plastiske bildeelementer. Tegnere gjør valg innen alle disse systemene. Elementer innen hvert system kan kombineres med andre elementer innen systemet, og deretter med elementer i de andre systemene.

Registeret av piktorale bildeelementer er en kjerne i det metaforbaserte bildeSPRÅKsystemet. Kategoriene av elementer har kommet frem i kapittel 3 om fortelling, via kognitiv lingvistikks forskningsdata og ligger tett inntil narrative grunnelementer. Kategoriene jeg har utledet er tentative, de må prøves i praktisk anvendelse av meg i første omgang. Og ikke minst presses av andre forskere. Jeg er overbevist om en grunngehalt i et slikt register, men trenger kritikk og diskusjon, i etterkant av avhandlingen, til å bestemme terminologi og avgrensning for den enkelte kategori. Jeg har også trukket frem et register for retoriske grep i kapittel 1 og et for kognitive mønstre i

---

<sup>419</sup> Med abstrakt innhold mener jeg som tidligere sagt, noe i nærheten av abstrakte begreper som f.eks. demokrati, kjærlighet. Altså abstrakt slik begrepet brukes innen kognitiv lingvistik. Ikke abstraktbegrepet som det av og til brukes i kunst-teori om non-figurative bilder.

kapittel 4. Et kategorisystem for hvert av disse blir tentativt beskrevet i herværende kapittel, og likeså et kategorisystem for plastiske bildeelementer.

I dette kapitlet skal jeg presentere bildeSPRÅKsystemet. Det er et system som er kulturavhengig, det er dynamisk og i stadig forandring. Det presiseres at dette systemet omfatter et særlig aspekt av bildespråk. Med den mangfoldighet av bildesjangere som finnes, opererer bare noen bilder i sjangeren metaforbasert tegning. Metaforbasert tegning er et felt innen det overordnede feltet bilde som kommunikasjonsmedium. Som medlem av det overordnede bildemediet, har det særlige feltet mange generelle bildekarakteristika. Det vil være nødvendig å presentere et overordnet bildesPRÅKsystem først. Kapitlet har tre deler: 5.1 en innringing av hva bildespråk kan oppfattes som, 5.2 en redegjørelse av et overordnet bildesPRÅKsystem og 5.3 en oversiktlig beskrivelse av metaforbasert tegning som det særlige bildesPRÅKsystemet.

Innringingen i 5.1 tar utgangspunkt i det verbale språkssystemet. Dette systemet danner en referanse, og blir kort beskrevet. Informasjonsrike budskap og det semantiske aspektet vektlegger jeg i språkanalogien. Jeg overtar og tilrettelegger definisjonen på språk fra kognitiv grammatikk.<sup>420</sup>

I andre del, 5.2, gis en redegjørelse for hvordan betydninger formidles i bilder som generelt medium. Redegjørelsen innlemmer elementære betydningsbærende tegn og den generelle organisasjon av bildetegn. De to semiotiske sjiktene er i denne avhandlingen gitt en sentral plass, med fokus på det piktorale sjiktet. Nå undersøkes dikotomien piktoralt/plastisk, og underveis blir det plastiske sjiktet behandlet med henblikk på hvilke betydninger som finnes der. Grafiske elementer, deres relasjoner og prinsipper for betydningsdannelser beskrives. Grafiske designprinsipper sees som estetiske funksjoner som interagerer med piktoralt betydningsmateriale. De to sjiktene diskuteres i forhold til hvordan deres bildeelementer har tegnkarakter, på hvilken måte elementer har tilknytning til det de står for. Denne diskusjonen ligger til grunn for min oppfatning av dybdeaspektet som beskrevet i kapittel 2.2.2.

Analogien til verbalspråk behandles kort. Noen karakteristika for verbalspråk nevnes før presentasjon av bildekarakteristiske trekk. Så sees de to mediene sammen, i forhold til at de har noe felles, de interagerer og står i gjensidig avhengighet. En kort gjennomgang av hva de to kommunikasjonsmediene hver for seg kan yte og ikke kan yte, er siste seksjon i den skjematiske

---

<sup>420</sup> Se seksjon 1.5.1 for problematikken rundt språkanalogien.



gjennomgangen av språk – bilde-analogien. Jeg har tidligere nevnt et stort bakteppe som trengs for å forstå bildespråk som et system. Litt av dette bakteppet trekkes frem når jeg sier noe om kommunikasjonsforhold og bildelesing.

I tredje del, 5.3, ligger avhandlingens bestemmelsessted med hva som konstituerer det særlige metaforbaserte bildesPRÅKsystemet. På grunnlag av hva som er brakt frem i avhandlingen, kan de vesentlige momentene i et slikt system settes frem her. Med konsise termer som i det foregående har fått sitt innhold bestemt, kan det gis definisjon for systemet og vises hvordan betydninger i bildetegn komprimeres og organiseres. I et språkssystem vil der i tillegg til en kategoristruktur, også måtte finnes en kombinasjons-struktur. For bilder er der slik struktur i begge sjikt. Komposisjon av formalestetiske elementer skjer i det plastiske sjiktet, og kombinasjon av figurative representerende elementer skjer i det pikturale sjiktet. En piktoral kombinatorikk beskrives.

I en totrinns prosedyre beskrives først de fire opprettede kategori-systemene og hvordan der innen disse finnes paradigmer som tegnere velger innen når de ytrer seg visuelt. Deretter demonstreres hvordan kombinasjons-strukturen gir rom for at komplekse betydningskonstellasjoner kan finne sted når bildelementer interagerer innen en overordnet struktur av fire kategorisystemer med ulike typer av betydninger.

### **5.1.2 Hva er et metaforbasert bildesPRÅKsystem?**

Med *et språkssystem* mener jeg et mellom-menneskelig system til å formidle informasjon med. Det er et system som er dynamisk i den forstand at det bygger på tegn som aktiverer utøvernes mentale arkiver av kunnskap både om de ting og saker som omtales ved hjelp av systemet, og den kulturbestemte ubevisste innlæring/tilegnelse av mediet som formidlings-system. Et slikt system kan analyseres med henblikk på deler, struktur og funksjon. Det kan også læres med bevisste metodiske strategier.

Med *et metaforbasert bildesPRÅKsystem* mener jeg et metaforbasert visuelt språkssystem. Termen "språk" brukes her metaforisk, som et synonym til kommunikasjon. Jeg har valgt den metaforiske betegnelsen bildesPRÅK som en fagbetegnelse med en hevdvunnet sedvanerett. Slik snakker bildemakere om sitt formidlingsmedium, sitt kommunikasjonsmedium. BildesPRÅK er et synonym for visuell kommunikativ informasjon. "Metaforbasert" viser til formidling av abstrakt innhold som kjærlighet, tid, liv osv. Det er mer enn bare gjengivelse av bildetegn som representerer konkrete ting (stoler, biler) og konkrete handlinger (sitte, bile).

Tegning er det særlige bildemediet som undersøkes. Tegning i svart hvitt karakteriseres ved at det som grafisk medium opererer med visuelle tegn basert på kontrasten mellom svart og hvitt, samt lys/mørke-kontrastene mellom de to polene. Strek (linje) er det mest markante grafiske trekket ved tegnemediet, deretter kommer flater. Farge mangler det, sett i forhold til andre bilder.

På grunnlag av repetisjon av disse momentene fra innledningskapitlet, vil jeg begynne utredningen om hvordan metaforbasert tegning kan sies å være et visuelt SPRÅKsystem. Verbalspråk og bilder er to kommunikasjons- eller semiotiske medier som både har likheter og ulikheter. Man kan betrakte likhetene, det som er felles kommunikativt materiale. I betraktninger av ulikheter vil distinksjonen språk/bilde opptre nærmest som et begrep i seg selv. Der finnes en tradisjon for å se bilde som analogi til verbalspråk, her kreves en slik tosidig vurdering av både likheter og forskjeller. Når jeg går inn i denne tradisjonen, er det med den hensikt å finne ut hvordan tegning kan formidle abstrakt (kognitivt) innhold. Det er visuell semantikk, forholdet mellom grafiske piktorale tegn og konseptualiseringer. Konseptualiseringer av konkrete ting og abstrakte saker, av referenter. Jeg bruker verbalspråk som et referansesystem først og fremst fordi kognitiv lingvistikk med forskning i dette systemet har brakt for dagen viten om hvordan vår tenkning er strukturert. Denne viten viser at vi konseptualiserer komplekse temaer ved hjelp av enklere erfaringer. Mental abstrahering foregår med bruk av enklere modeller av mentalt konkret erfaringsmateriale. Bevegelse, kropp, rom er slikt grunnleggende tankemateriale. Denslags tankemateriale ser vi i verbalspråk. Verbalspråk bruker det til å strukturere de fenomener som formuleres og konseptualiseres. Min innfallsvinkel bygger i hovedsak på dette registeret av mønstre for konseptualiserings-strukturer. Jeg forutsetter at slike strukturer som danner våre mentale oppfatninger, refleksjoner og intellektuelle slutninger, også må være involvert i konseptualisering av visuelt baserte, enkle som komplekse temaer. Jeg betrakter derved likhet mellom verbalspråk og bilde i første rekke ved de felles tankestrukturer som er aktive i brukere av begge medier.

På den annen side kreves det en viss redegjørelse for hva som er ulikt mellom de to mediene. En slik eksplisitt redegjørelse avgrenser jeg til bare skjematisk antydninger. En sammenligning mellom mediene er en avhandling verdt i seg selv. Jeg begynner med en innringning av en anvendbar definisjon på hva jeg vil legge i språk. Verbalspråk først, og deretter hva jeg vil legge i et "språk" av metaforbasert tegning.

### 5.1.3 Hva er et språk?

Språk er informasjonsrike budskap som er intendert til å overføre betydning.<sup>421</sup> Det er evnen til å bruke ord for å formidle tanker og begreper til andre. Tanker og begreper er mentale fenomener, ord er lydligte tegn (eller skriftlige visuelle tegn basert på lydligte). Med de materielle auditive eller visuelle ordene kan vi formidle mentale tankerekker hvor begreper inngår. Når vi setter ord sammen i en setning og ytrer setningen til en adressat, er det med den hensikt ”to evoke in the listener a particular kind of experiential complex”.<sup>422</sup> Talmy benevner et slikt erfaringsbasert kompleks en kognitiv representasjon. Jeg knytter an til både Talmys og Langackers forståelse av språk som kognitive representasjoner vekket av auditive eller skriftlige/visuelle tegn. Langacker beskriver språk som symbolske strukturer. Han sier at den grunnleggende semiologiske funksjonen for språk, er å tillate symbolisering (eller tegndannelsen fra semiotikken) av konseptualiseringer ved hjelp av fonologiske sekvenser.<sup>423</sup>

Granted this function, language necessarily comprises semantic structures, phonological structures, and symbolic links between the two. The central claim of CG is that nothing else is needed. The theory maintains that lexicon and grammar form a continuum, and that only symbolic structures – each residing in the symbolic linking of a semantic and a phonological structure – figure in their proper characterization.<sup>424</sup>

### 5.1.4 Hva er et bildespråk? En definisjon

Jeg fester meg ved de to strukturene og ved begrepet symbolisert<sup>425</sup> sammenknytting. Semantiske strukturer oppfatter jeg som mentale representasjoner av betydninger. Fonologiske strukturer oppfatter jeg som de

<sup>421</sup> Ramachandran og Blakeslee (1999: 231).

<sup>422</sup> Talmy (2000, Volume 1 & 2: 21).

<sup>423</sup> Langacker (2000: 1) ”(...) in view of the basic *semiological function* of language, which is to allow the symbolization of conceptualizations by means of phonological sequences.” Langacker proklamerer et radikalt standpunkt for sin teori cognitive grammar (CG). Med teorien hevder han at grammatikk kan reduseres til struktureringen og konseptualiseringen av begrepslig innhold, og ikke har noen autonom eksistens. Med strukturering og konseptualisering av begrepslig innhold, mener han slike ting som at preposisjonen (preposisjoner er grammatiske elementer) *i* eller *inni* skal anskues på det mentale mønsteret av å være inne i noe annet, f.eks. en beholder. Altså, det semantiske innholdet i preposisjonen/det grammatiske elementet er viktigere enn den tradisjonelle lingvistikken har regnet med. Den tradisjonelle lingvistikken har fokusert på formal grammatisk teori. Både Talmy og Langacker har det kognitive semantiske i fokus. Men som ordvalget i deres respektive benevnelser på sine egne forskningsfelt viser, har de ikke helt samme fokus. Talmys felt er kognitiv semantikk, mens Langackers er kognitiv grammatikk. Jeg forsyner meg, som den eklektiker jeg er, med de formuleringer jeg har mest bruk for.

<sup>424</sup> Langacker (2000: 1). Fonologiske og semantiske strukturer er henholdsvis lydligte og referensielle strukturer, veldig kort sagt.

<sup>425</sup> For å unngå sammenblanding med den amerikanske bruken av symbol, som nevnt i semiotikk-kapitlet, velger jeg å oversette ”symbolic” med ”symbolisert”, istedet for ”symbolsk”. Symbolisert vil jeg se som et synonym til tegndannende.

lydsammensetningene et naturlig språk tillater, og som språkbrukere oppfatter mentalt. Ved omsetning av sammenknytningen av disse to strukturformene til bildemediet, vil jeg kunne operere med en definisjon for tegning som et visuelt medium parallelt til auditivt språk, ved å skifte ut det mediale fonologiske strukturer med grafiske (eller visuelle) strukturer. Grafiske strukturer oppfatter jeg i denne forbindelse som de konstallasjoner av visuelle merker, strukturer i det plastiske sjiktet, en bildesjanger tillater.<sup>426</sup> Jeg vil slik kunne definere metaforbasert tegning og bilde generelt som *et SPRÅK som utgjør semantiske strukturer, grafiske strukturer og symboliserte/tegdannende sammenknytninger mellom de to.*

Den særlige sjangeren som jeg kaller metaforbasert tegning særpreges som ordene sier, av metafor samt andre kognitive mekanismer som metonymi og narrativitet. Disse mekanismene trenges for å formulere og oppfatte overførte betydninger som går ut over de konkret avbildede saksforhold. Det er ikke vesentlig å gjøre markante avgrensninger i hva sjangeren omfatter. Den opptrer tydeligst i avistegninger hvor et bestemt saksforhold skal kommuniseres. Men den vil innlemme tegninger med personlig saksforhold, og tegninger i stilarter som vi ikke forbinder med aviskommunikasjon. Bilder som ikke er utført som tegninger, men i andre grafiske (grafiske i en vid betydning som alle visuelle avbildningsteknikker, maleri, foto osv.) teknikker, vil også variere i hvilken grad de kommer inn som metaforbaserte bilder. Min definisjon av metaforbasert tegning som et SPRÅK vil være:

Metaforbasert tegning er tegning med hovedvekt på piktoralt fortellende innhold, hvor abstrakte sakskompleks formuleres ved hjelp av retoriske, kognitive mekanismer. Det er et bildeSPRÅK som består av semantiske strukturer, grafiske strukturer og symboliserte sammenknytninger mellom de to.

#### *Cerebrale nevrale systemer og språkprosessering*

Jeg vil benytte to hjerneforskeres forklaring på hva verbalspråk er. Antonio R. Damasio og Hanna Damasio gir en fyndig kortversjon av hva språk utøver: "kognitiv kompresjon".<sup>427</sup> "It helps to categorize the world and to reduce the complexity of conceptual structures to a manageable scale."

<sup>426</sup> To momenter er verdt å nevne her. Det ene er at med denne definisjonen vil det måtte følge en viss parallellitet mellom naturlige språk og bildesjangere. Det passer min oppfatning om en feiltakelse som trer i kraft når alle bilder sees under ett. Denne feiltakelsen viser seg etter mitt skjønn når en påstand presenteres, som er vederheftig for en type bilder, ikke er like vederheftig for annen type bilder. Fotografier og diagrammer f.eks er ulike med henblikk på abstraksjon. Det andre momentet er at fonologisk struktur er mer regelmessig knyttet til semantisk struktur i språk enn grafisk struktur er til semantisk struktur i bilder.

<sup>427</sup> Dette uttrykket har Damasio fra Patricia S. Churchland. Det jeg refererer fra de to hjerneforskerne i dette avsnittet, er fra Damasio og Damasio (1993: 54) "Brain and Language" i *Mind and Brain: readings from Scientific American magazine.*

Hjerneforskning kan forklare mye av språkprosesser biologisk. Man tror hjernen prosesserer språk ved hjelp av tre interagerende sett strukturer.<sup>428</sup>

Det første settet er en stor samling nevralt systemer som representerer ikke-språklige samhandlinger mellom kroppen og dens omgivelser. Disse blir formidlet gjennom ulike sensoriske og motoriske systemer. Alt en person gjør, oppfatter, tenker og føler mens hun handler i verden medieres i dette settet. I tillegg til at hjernen kategoriserer disse ikke-språklige representasjonene (langs linjer som visuell form, farge, sekvens og emosjonell tilstand), skaper den også et annet representasjonsnivå for resultatene av klassifikasjonen. Slik organiserer mennesker objekter, hendelser og relasjoner. Suksessive lag av kategorier og symboliserte representasjoner danner grunnlaget for abstraksjon og metafor.

Det andre settet består av færre nevralt systemer, for det meste i venstre hjernehalvdel. Disse representerer fonemer, fonemkombinasjoner og syntaktiske regler til å kombinere ord med. Når disse systemene stimuleres innenfra hjernen, setter de sammen ordformer og genererer setninger som skal bli talt eller skrevet. Når de stimuleres utenfra gjennom tale eller tekst, utfører de den indre prosessering av auditive eller visuelle språksignaler.

Det tredje nevralt struktursettet, som også hovedsaklig finnes i venstre hemisfære, formidler mellom de to første. Det kan ta et begrep (i første sett) og stimulere produksjonen av ordformer (i andre sett), og det kan motta ord og forårsake at hjernen vekker det korresponderende begrepet. Denne nevralt forklaringen fra Damasio finner jeg å korrespondere med Langackers beskrivelse av språk som en symbolisert sammenknytning eller forbindelse mellom den semantiske og den fonologiske polen.

### **5.1.5 Enheter og komponenter i, og organisering av, et lydbasert språk**

Språk er et system som formidler betydninger på mange nivåer, med enheter og komponenter på hvert nivå. Språk har enheter av ulike typer: fonemer, morfer, ord, fraser, setninger og tekster, og språk har ulike komponenter: fonologi, morfologi, syntaks, semantikk, diskurs, d.v.s. organisasjonsprinsipp for enhetene. Disse er forklart i kapittel 1.4.1.

Vi kjenner nå organiseringen av de språklige elementene. Informasjonen kommer i temporal suksesjon i de fire nivåene for fonemer, morfer, setninger og tekster. Vi kan huske at Rimmon–Kenan definerte organiseringsprinsippet for hendelser i verbal fortelling som temporal suksesjon og årsak. Det

---

<sup>428</sup> Damasio og Damasio (1993: 56) Jeg oversetter nesten direkte, reduserer litt, fra forfatterens beskrivelser av de tre settene.

semantiske aspektet er i fokus i dette prinsippet. Kognitive lingvister viser at det semantiske aspektet også ligger til grunn for den informasjonen som er til stede i de fonologiske markørene som danner syntaktiske betydninger. Det er slike markører som flertallsendelser, tidsangivere osv. I språk er det en del faste informasjoner som blir tatt med kontinuerlig. Det er opplysninger om kjønn, tid og tall. Det varierer mellom forskjellige språk hvor mange og hvilke semantiske egenskaper som er tilknyttet ordene. Disse informasjonene fremkommer i faste fonologiske mønstre, og de er markante for strukturen i hvert språk. Disse semantiske informasjonene som gjentaes systematisk, gir redundans til språk. Det gjør at vi har lett for å oppfatte og fastholde meningen i en sammenhengende rekke av lyder.

Prosodi er suprasegmental fonologi.<sup>429</sup> Det vil si informasjon som ligger over (supra) lydsegmentene. Forskjeller i tone kan bl.a. skille mellom påstands- og spørresetninger. Organiseringen av denne typen informasjon er samtidig med det segmentære fonologiske forløp. Noen språkforskere vil plassere deler av prosodi innen paraspråk. Rytme og stemmeføring tenker jeg som viktige prosodiske trekk. Paraspråk er informasjon som forekommer samtidig med tale. Det inkluderer den talendes mimikk, gestikk, kroppsholdninger og også lyder som kremting og latter.

Noe av det første jeg personlig tenker på i forbindelse med språk, er ordklasser. Både i den første grammatikklæring i barneskolen og senere ved innstudering av fremmedspråk, har ordklasser en fremtredende plass. Når jeg etterhvert skal sammenligne tegning og verbalspråk, står ordklasser, verb, substantiv, preposisjoner, som blinkende lamper. Ordklasser må stå som siste ord i denne seksjonen om hva språk er.

### 5.1.6 Karakteristika for bildespråk

Mennesket har en grunnleggende trang til å finne, skape mening ifølge William James.<sup>430</sup> Denne trangten gir grunnlag for utviklingen av kompliserte kommunikasjonssystemer, og de stilltiende kontraktene vi har oss imellom om å forstå hverandres budskap. Metaforbasert tegning er et slikt system opprettet på hensikten å formidle informasjonsrike budskap som er intendert å overføre mening og betydninger. Metaforbasert tegning utøver i likhet med verbalspråk kognitiv kompresjon, og reduserer kompleksiteten av konseptuelle strukturer til en overkommelig skala.

<sup>429</sup> Endresen, Rolf Theil (1988: 65): "Fonologi", i Simonsen, Endresen, og Hovdhaugen: *Språkvitenskap. En elementær innføring*.

<sup>430</sup> William James (1842 - 1910), fremtredende amerikansk psykolog som ved sine oppfatninger av sinn og kognisjon, også påvirket Peirce. Lübeck (red.): (1996) *Filosofileksikon*.

Når jeg hevder metaforbasert tegning som et visuelt SPRÅKsystem, setter jeg formidling av semantisk innhold ved det piktorale mediet i sentrum. Eller med andre ord, forbindelsen mellom kognitivt innhold, betydninger, og visuelle markeringer i form av bildeelementer med representerende gehalt. Vi forholder oss til mentalt materiale, tankestoff, som det som skal formidles. Det er tankestoff som er innhold i en tegning, tankestoff som er intendert informasjon og oppfattet informasjon. Vi opererer innen en epistemologisk teori som har implementert den konseptuelle dimensjonen, i motsetning til den forkastede såkalte bildeteorien<sup>431</sup> om språk (og bilder). Vi opererer også innen en konstruktivistisk epistemologi. Våre løpende oppfatninger om det vi til enhver tid har oppmerksomheten på, dannes ved mange simultane mentale ubevisste operasjoner. Disse tett forekommende mentale informasjonsrike operasjonene er faktorer i de betydninger som konstrueres, og som i mer eller mindre grad gjøres bevisste for det individ som tenker og opptrer kommunikativt.

Det sentrale problemet i debatten om bilde som analogi til verbalspråk fra sekstiårene og utover, er hva som i bilde skulle tilsvare ord.<sup>432</sup> Ord er først og fremst konvensjonelle tegn, med betydninger som der er en stor grad av enighet om i et språkamfunn. Ord er lydsegmenter (også skriftlige) som forbindes ved tegnfenomenet, symboliseringen, med konseptualiseringer. Konseptualiseringer, begreper, er mentale oppfatninger om abstrakte fenomener og konkrete ting og handlinger, en kopp, en person, din oldemors venstre hjørnetann som brekker, altså oppfatninger om ting i virkeligheten.

Bilder har ikke konvensjonaliserte faste tegn som kan være korrelat til ord. Bilder har ikoniske betegnelser, tegn som ligner på referenten. Disse visualiserte betegnelsene er i hvert tilfelle dannet av noen trekk fra bildemakerens konseptualisering av tingen i virkeligheten. En kopp<sup>433</sup> kan

---

<sup>431</sup> Bildeteorien om språk dreier seg om oppfatningen at ordene kan ha en slags direkte tilknytning til tingene i verden, at språket er en slags avbildning av verden som den er. Bildeteorien tar ikke noen konsekvens av at verden oppstår i våre sinn som oppfatninger om verden, og at disse oppfatningene i høy grad dannes ved hjelp av språket og de benevnelsene vi har satt på de tingene og fenomenene vi kan komme i kontakt med i verden.

<sup>432</sup> Her må det gjentaes hva som sies i 1.3.3 Avhandlingens struktur/fremgangsmåte om problemet med å henvise til forskere som har behandlet innholdet i hverværende seksjon. Det er intertekstualitetens problem. Jeg gjør mine tankerekker i det som sies utover i delkapittel 5.1 og 5.2 på bakgrunn av kunnskap jeg har tilegnet meg over lang tid. Noen av disse tankerekkene vil være utviklet parallelt med andre teoretikeres (f. eks. Sonesson), fordi vi begge har lest og blitt influert av samme teoretikere (f. eks. Gombrich). Andre beskrivelser vil være utløst av beskrivelser fra en teoretiker som man dessverre ikke har klart i minne for vedkommendes bidrag, eller i hvert fall ikke umiddelbart skiller det ut som denne teoretikerens nye forskningsbidrag. Det ville i hvert fall være uforholdsmessig tidkrevende å tilbakespore argumenter og oppfatninger slik at en rettfærdig kreditering kunne gjøres. En slik tidsanvendelse har jeg valgt bort. Forskere som Nordström, Sonesson, Gombrich og kognitive lingvister er alle kilder til mine oppfatninger om bildeSPRÅKsystem. Jeg henviser der hvor kilden skiller seg klart ut i minnet.

<sup>433</sup> Relatert til henvisningsproblemet i forrige note, vil det kunne være interessant å si hva som er kilden til det som sies om begrepet kopp. Jeg kunne eksemplifisert med begrepet stol som er vanlig å bruke i lignende forbindelse, men valgte kopp fordi Damasio og Damasio (1993: 60-61) separerer egenskapene verbalt og ikke minst visuelt i et krus, en type kopp. De viser hvordan komponenter i et begrep finnes i og kan aktiveres flere ulike steder i hjernen når begrepet utløses ved et ord eller et bilde. Komponentene er knyttet til flere

visualiseres på mange måter, som en enkel strektegning, som et fotografi med mye informasjon, som en malt eller trykket flateform med en hanklignende "krøll" heftet til. Betingelsen for at det skal være et tegn for begrepet kopp, er at betrakter gjenkjenner det grafiske tegnet. Referenten må altså beskrives med noen pertinente, minsteinformative, trekk som sikrer gjenkjennelse. For koppen vil det si en beholder og en hank. Det må vi kunne se. Finnes det ikke en hank, er det ikke en kopp, men en boks eller bare et rektangel på høykant. Disse to delene er konstitutive for vårt kopsbegrep. De er sentrale visuelle aspekter i intersubjektive oppfatninger av begrepet, og i tillegg kommer viten om drikkefunksjonen som sentralt aspekt.

Når bildet av koppen står alene, trenger vi disse to klart gjenkjennelige trekkene, hanken og beholderen. Bildetegn er konvensjonelle i den forstand, at de oftest vil vise en referent fra den lettest gjenkjennbare siden. Det vil si fra den siden hvor de visuelle karakteristika fremtrer best, og i posisjoner vi er vant til å se dem. Eleverte, oppreiste, hus og dyr er slik basale konvensjoner. Vi oppfatter et generalisert, abstrahert bilde av en kopp sett forfra, som at den står, ikke at den ligger. Fordi det er dens vanlige posisjon i virkeligheten. Virkelighetens karakteristika gir opphav til slike generelle bildekonvensjoner. En menneskelig øyehøyde er ofte bestemmende synsvinkel. Personer vises ofte symmetrisk sett rett forfra, hus med forside samt en kortsida og dyr og koppen vises i profil. Men når disse bildetegnene settes i en kontekst med andre bildetegn, kan gjenkjenneligheten i det enkelte objekt tillates å nesten forsvinne. Konteksten vil sørge for konseptualiseringen av objektet. Et bilde av en mor som heller melk vil la oss konseptualisere kopp, selv om vi bare ser en liten bit av en flate som overlappes av en barnehånd. Hvis barneavbildningen har indeksikale tegn av melkedrypp på haken, og den avbildede situasjonen viser at barnet er i ferd med å drikke, leser vi kontekstuet kopp.

Avsnittet ovenfor gir oss en pekepinn på den måten vi oppfatter bilder på. For å være spesifikk i beskrivelsen, skrev jeg barneavbildning<sup>434</sup> om et bildetegn for en referent i det tenkte bildet. Det ville vært naturlig å skrive barnet, men hva står benevnelsen "barnet" for her? Står det for bildeelementet som henviser til referenten, står det for konseptualiseringen av et barn, eller for et barn i virkeligheten? Når vi leser bilder, er alle disse tegnaspektene med. Det

---

sansemodi, og er slike ting som omriss, farge, tekstur, varme, kaffeinnholdet, lukt og nytelse, damp fra drikken inni, knuste keramikkbiter, bevegelsens bane i å løfte koppen til munnen. Så finnes koppen også i et av eksemplene fra Turner (1996) om små romlige historier. Disse to koppene gir inngangen til forklaringen om hvordan visuelle tegn opptrer som tegn, som symboliserte sammenknyttinger mellom semantiske strukturer og grafiske strukturer.

<sup>434</sup> Avbildning her skal ikke være det samme som i en spesiell bruk hos Sonesson (1992: 183–4). Han bruker "avbildningsrum", "avbildat rum" og "avbildbarhetsrummet", samt "det referentiella rummet" og "ramrummet" for å skille mellom ulike betydninger av rom i samtale om bilder.



er ved analyse eller fokusering på tegnfunksjonen vi setter oppmerksomheten på den ene eller andre dimensjonen i tegnet. Et eksempel på hvor aktiv den konstruktive meningsdannelsen er, viste seg i hvordan en innbarket formalestetisk bildepedagog spontant uttrykte seg foran en installasjon. Inni en metallstruktur fra en lampeskjerm sto en dukke med en kniv. Etter nettopp å ha understreket at han kun forholdt seg til det form-messige, sa pedagogen om dukken ”... den ungen ...”. Språket viser at vi tolker ubevisst, og kobler det vi ser med erfaringer vi har fra livet. Hjernen danner slike samtidige sammenkoblinger, når synapser i det nevralt nettverket fyrer av i mange simultane forgrenings-felter. Verbalspråket økonomiserer, og det ville bli uutholdelig komplisert dersom vi skulle være helt presise. Verbalspråket tar konsekvensen av utålmodig informasjonsoverlevering, og har utviklet den flertydighet som vi vanligvis ikke legger merke til, når informasjoner i setninger strømmer i hopetall, sammenholdt i kontekstuell styring. Av den grunn skjønner vi at ”den ungen” betyr dukken, og at ”barnet” ville bety ”barneavbildningen” i avsnittet ovenfor.<sup>435</sup>

Informasjon i bilder kommer altså i en viss form for konvensjonaliserte tegn. Der er dog et stort spillerom for utformingen av konseptualiserte objekter. Enhver kopp kan gis et individuelt, personlig, estetisk og formmessig variert uttrykk. Uttrykket vil variere med fremstillingsredskap, teknikk og individuell kompetanse. Vi har overleverte tradisjoner for fremstilling av konseptualiserte mennesker og ting. (Materielle substanser, f.eks. vann og luft, er ofte vanskeligere å gi enkle kommunikative tegn for.) Alt etter sjanger, har vi konvensjoner for de vanligste konkreter. Med Saussures distinksjon mellom form og substans,<sup>436</sup> kan vi si at de forskjellige bildesjangere karakteriseres i høy grad av hvordan de gjør bruk av form kontra substans i avbildning.

Tilbake til spørsmålet om hva som skulle tilsvare ord, vil jeg hevde at et bildeelement som representerer en konseptualisering, vil ha en ekvivalent<sup>437</sup> funksjon som et ord som representerer den samme konseptualiseringen. En tegnet figur som vekker forestillingen om en kopp, vil være et ekvivalent grafisk tegn - en grafisk struktur - for det lydige tegnet - den fonologiske strukturen – som vekker forestillingen om en kopp. Men der er reservasjoner innbakt i min påstand. En av disse er at en tegnet kopp vil gi informasjoner om visuell form som ikke passer for alle kopper. En visuell avbildning vil

<sup>435</sup> Herved lar jeg være å markere forskjell på avbildnings-barn og konseptuelt barn når jeg tror konteksten sørger for betydningen. Eller jeg setter spesifisering i parentes.

<sup>436</sup> Form er de deler av et uttrykk som er nødvendig for at et visst innhold skal overføres i stedet for et annet, og de deler av et innhold som ikke kan byttes ut uten at et annet uttrykk kreves. Substans er øvrige trekk som kan varieres fritt. Sonesson (1992: 26).

<sup>437</sup> Ekvivalensen er ikke fullstendig eller symmetrisk. På samme måte som når et ord oversettes fra et naturlig språk til et annet, vil andre nyanser og aspekter kunne komme inn i oversettelsen.

bringe med spesifikke informasjoner som ikke nødvendigvis vil være sanne for alle kopper. Kopp som generelt begrep har bedre vilkår i den fonologiske strukturen enn i den visuelle. En annen reservasjon er den semantiske polysemien som følger bildetegn når de skal oversettes til verbalspråk. Det er det problemet jeg har nevnt gjentatte ganger tidligere, at ord stiller oppmerksomheten på en måte som et visuelt tegn ikke makter. Et visuelt tegn som viser en beholder med en hank, kan oversettes til mange språklige uttrykk som vil være sanne for avbildningen. Det visuelle tegnet kan oversettes med verbale betegnelser for kopp, krus eller tekopp, sølvkopp, drikkebeget, kjøkkenredskap, kulturell artefakt osv. Oversettelsen vil avhenge av den sammenhengen tegnet sees i, de kvaliteter eller egenskaper som bildemakeren har lagt inn informasjon om, i tegnet selv eller i tegnene rundt, altså i konteksten. Men det visuelle tegnet vil kunne sies å være en ekvivalent til ordet "kopp" så lenge det er et tilstrekkelig sannhetsforhold mellom de to mediespesifikke tegnene. Et slikt sannhetsforhold er ikke til stede hvis vi skulle prøve å oversette et bildetegn som vi oppfatter som en avbildning av en blyant, til ordet "kopp".<sup>438</sup>

Kopper og blyanter er konkrete begreper. Når det gjelder hva som skulle kunne tilsvare ord som står for abstrakte begreper, vil den som har lest denne avhandlingens foregående kapitler vite at slike begreper, eller et konseptualisert tilsvarende betydningsinnhold, i mange tilfeller kan formuleres i tegning. Det gjøres med grafiske strukturer, for å bruke Langackers omsatte begrep, som forbindes med symboliserte strukturer til semantiske strukturer som refererer til konkrete referenter. Eller sagt med andre ord, bildeelementer som representerer konkrete ting og handlinger har potensial til å formidle informasjon om abstrakte fenomener, som når en gyngestol formidler informasjon om tid. Dette potensialet er knyttet til den metonymiske og den metaforiske mekanismen. Ved aktivisering av den metaforiske mekanismen kan visuelle representasjoner av konkrete objekter projiseres fra et kognitivt kildedomene til et annet kognitivt målomene, og derved danne abstrakte konseptualiseringer.

### 5.1.7 Presisering og avgrensning

Jeg vil gjøre en presisering og en avgrensning. Presiseringen gjelder hva slags materiale bildespråk skal oppfattes som. Avgrensningen gjelder det språklige aspektet i bilder.

---

<sup>438</sup> Kress og Van Leeuwen (1996) opererer med denne måten å "oversette" et piktoralt innhold til en verbal form. Det vil si at de forholder seg til en viss sannhetsgehalt som skal være i overensstemmelse mellom de aktuelle bildetegn og de verbale tegn som velges for å angi bildeinnholdet.

Jeg presiserer at bildesPRÅK er å oppfatte som mentalt materiale, på linje med språk. Innen kognitiv lingvistik regner man med noe som er innenfor språk, og noe som er utenfor. Men en oppfatter ikke noe skarpt skille mellom det som er innenfor og det som er utenfor språket. Med Langackers definisjon av språk som semantiske strukturer og fonologiske strukturer knyttet sammen av symboliserte strukturer avgrenses språk til mentale strukturer. De fysiske sidene ved språk (luftbølger, munnstillinger o.a.) holdes utenfor. For kognitive lingvister ligger begreper i kraft av å være mentalt materiale innenfor, og også referanse holdes innenfor språket. Det er oppfatningene våre vi turnerer med språk, ikke ting i virkeligheten. Det medfører at en referent ikke er den virkelige tingen, men oppfatningen om tingen.<sup>439</sup> Det er slik Saussure også så på uttrykket som oppfatningen av lydbildet, ikke lydbildet som fysisk lyd. Slik må vi i denne avhandlingen også se bildesPRÅK.

Kom i hu den akrobatiske tanken som svinger seg i kast med metaforer og metonymer. Som en veltrent sirkusartist hopper den på trampoline og vender seg i luften, ustanselig i kontakt med ordenes perspektivforskyvninger, bildeskjemaer og andre salto-vivale konseptuelle mønstre.

Jeg avgrenser bildesPRÅK til å være *en* innfallsvinkel til bilder. Bilder har andre innfallsvinkler hvor språkanalogien er uaktuell og uhensiktsmessig. En innfallsvinkel er nærliggende for meg som tegnepedagog å peke på: det håndverksmessige faglige. Det angår ikke minst fysiske momenter som avbilding av motiver i den virkelige verden rundt oss. Her vil for eksempel visuell likhet mellom observasjonsmodellen og avbildingen kunne være sentral, som i undervisning i portrett. Koordinasjonen mellom syn, hånden med blyanten og den intense oppmerksomheten innbefatter både mentalt og fysisk materiale. En annen innfallsvinkel er fokus på det estetiske aspektet hvor også fysiske faktorer som materialer, reell størrelse, plassering i rommet osv. vektlegges. Med denne estetiske innfallsvinkelen er det lett å se sammenfall med musikk og andre kunstarter hvor en sanselig opplevelse er sentralt. Opplevelse som engasjerer følelser vil kunne knyttes til en stemmes klangfarge ("timbre"), lydstyrke, tempo osv. Det er fysiske faktorer som oppfattes av et sinn. Fenomenologisk beskrivelse vil komme inn i en vitenskapelig behandling av estetiske uttrykk, men også fysiske momenter vil måtte vurderes. Så spør det hvilken avgrensning man vil gjøre, om man også her som i kognitiv lingvistik vil avgrense det estetiske ved den mentale

<sup>439</sup> Andre lingvister vil gjøre avgrensningen av språk annerledes, som Olaf Øyslebø (1979: 14). Han sier: "En referent er det vi henviser til, et noe som befinner seg utenfor vårt bevissthetstliv og utenfor språket. Om referenten her vi et *begrep* – hvordan vi enn måtte ha fått det – og begrepet befinner seg innenfor vårt bevissthetstliv, i tanken. Men dermed er også begrepet utenfor språket. Og endelig har vi det (el. de) ord vi henviser med, *betegnelsen*. Betegnelsen befinner seg i språket."

oppfatningen av de fysiske momentene. Det man imidlertid kan gjøre, er å være markant på skillet mellom det fysiske i f.eks skulptur, og den mentale oppfatningen av det fysiske.

Vi kan også ta et steg tilbake til den tradisjonelle språkmodellens tenkning, hvor noe avgrenses til språk, mens annet vurderes utenfor, som paraspråk. Hvor grensene går mellom språk og paraspråk, vil der kunne være uenighet om. Enkelte lingvister vil plassere noen prosodiske elementer utenfor språket. Andre prosodiske elementer som pauser, rytmikk og ikke minst språklydenes egenkvaliteter vil kunne tillegges stor vekt i poetisk formulering.<sup>440</sup> Her er det igjen viktig å understreke at kognitiv lingvistikk inkluderer mer i språket enn de fleste lingvistiske skoler, ifølge Rolf Theil (i samtale), og at en ikke vil operere med noe skarpt skille mellom det som ligger innenfor og det som ligger utenfor. Det aspektet som vi kan kalle det poetiske, estetiske, ligger ved siden av den sjangeren av metaforisk avistegning denne avhandlingen befatter seg med. Men det må kunne ligge innenfor det generelle bildeSPRÅKsystemet. I det perspektivet vil det semantiske kunne sees med to poler på en akse hvor idéinnhold og estetisk innhold ligger i hver sin ende av et kontinuum. Med en annen optikk vil det estetiske kunne sees som et aspekt uavhengig det språklige perspektivet, bare som et visuelt estetisk område. Det kommer an på hvilket perspektiv man velger.

## 5.2 ET OVERORDNET BILDESPRÅK SOM SYSTEM

Mange har beskrevet et overordnet bildespråk og lagt vekt på ulike sider av hva bilder er og gjør. Man har bestemt hvilke minste enheter det er hensiktsmessig å regne med, og det formaleestetiske aspektet er godt gjort rede for. Når jeg i det kommende sier noe om disse momentene, er det som allment kjente beskrivelser.<sup>441</sup> Hva man imidlertid ikke har lyktes med å beskrive, er kompleksiteten av betydninger i det piktorale sjiktet. Jeg mener en hovedårsak til dette er at alle typer bilder blir lagt i den store generelle klassen, og derved blir det vanskelig å holde et grep om mange sprikende staur, mange ulike sjangere med ulike felter av karakteristisk betydnings-

<sup>440</sup> Roman Jakobson var opptatt av det poetiske i språk, og ikke minst av språklydenes egenkraft. Han kom fra avantgarden i Russland rett før 1920-årene, hvor man eksperimenterte litterært med språklyder for å trekke inn betydninger gjennom dem. Jakobson holder dette lydige aspektet innenfor språket. Og språk for ham er mentalt materiale. Julia Kristeva skiller i sin avhandling *Revolution in Poetic Language* (1984) mellom symbolske og semiotiske (en for henne spesiell bruk av termen) betydninger. Symbolske betydninger er vanlige referensielle kognitive betydninger, mens den andre typen, den semiotiske, har en mer opprinnelig kraft som tilhører poetisk formulering. Det er lydenes materialitet, som kan overgå den referensielle modaliteten i verdi. Mallarmés dikt og Celines tekster har slike kvaliteter, og de ligger for Kristeva absolutt innen språket.

<sup>441</sup> Når jeg i det følgende beskriver minimale enheter i bilder, og også har vist til de to nivåene hvorved lingvister skiller mellom betydnings- og ikke-betydningsbærende enheter i språk, gjøres dette som en alminnelig prosedyre. Det vil ikke si at disse to nivåene sees som ekvivalente for de to mediene, slik som Eco og andre tidlige teoretikere prøvde å vise analogien mellom bilde og språk. Ikke minst separasjonen av betydninger i de to bildesjiktene adskiller den beskrivelsen jeg gjør fra Ecos. Se for øvrig 1.5.2 Temaets forskningskontekst.

innhold i hver sjanger. Jeg mener valget av den særlige sjangeren metaforbasert tegning er en heldig inngangsport til det overordnede systemet, fordi denne sjangeren har det sansynligvis største markante innhold av semantisk materiale, og ligger nærmest opp til verbalspråklig kommunikasjon. Jeg mener denne bildesjangeren aktiverer og bygger på de kognitive konseptuelle mønstrene i stort monn på samme måte som språk. Denne innsikten er det som tillater den nye innfallsvinkelen jeg mener å forvalte. Gjennom den kognitive forskningen som er gjort på språkmediet, og omsetningen av denne forskningen på tegning, mener jeg å innføre en innovativ innsikt i først og fremst den særlige metaforbaserte sjangeren, og med denne innsikten også tilføre ny viten om et felt i et overordnet bildesPRÅKsystem. Dette delkapitlet er altså basert på kjent materiale, men tilføyd innsikter innvunnet og presentert i avhandlingen.

*Et tidlig innspill fra zemiotikken*

Semiotikerne i Nordströmkretsen var tidlig ute med forslag til et system for bilder bygget på den lingvistiske modellen. Dette kommer klart frem i Nordström (1983): *Bildespråk og bildeanalyse*. Der skilles tre plan fra hverandre: grunnelementer, delbetydninger og helbetydninger. Denotasjoner og konnotasjoner som grunnbetydninger og bibetydninger får stor plass. Her legges også stor vekt på koder som er bildespråkets regler. Begrepet syntagme brukes for tegnkombinasjoner innen bilder, og paradigmebegrepet anvendes også. I den senere tid er disse begrepene videreutviklet og diskuteres fortsatt. Nordström (2005) diskuterer bl.a. kode i relasjon til system, diskurs, estetikk og vurderer system mot diskurs. Zemiotikere er interessert i nye innspill og vinklinger for forståelse av bildespråk som system. Min vinkling og begrepsbruk vil i flere tilfeller skille seg fra tidlig zemiotikk som var min første inspirasjon og vei inn i semiotikk.

### **5.2.1 Enheter i, og organisasjon av, et visuelt språkssystem**

Når vi skal se på et overordnet bildesPRÅK som system, vil vi måtte bestemme hva som er enheter i systemet. Hvilke enheter er det relevant å forholde oss til i bilde generelt sett som et SPRÅK? Verbalspråk har fonemer, morfer, ord, fraser, setninger og tekster. Morfene er, som sagt tidligere, de minste representerende enhetene.

*De minste representerende enheter i bilder*

De minste representerende enhetene i bilder er bildeelementer som kan gjenkjennes som noe konkret, der de står sammen med de andre avbildende elementene eller alene. Det er elementer, figurer, i det piktorale sjiktet. Disse elementene får semantisk verdi i relasjon til de omkringstående gjenkjennelige elementene. En tegnet liten sirkel oppfattes som en knapp når

den står i et avbildet klesplagg hvor vi er vant til å finne knapper. En tegnet liten sirkel oppfattes som et øye når den står i et avbildet ansikt på den plassen øyne har. Den semantiske betydningen av det grafiske sirkeltegn dannes ved at vi gir sirkelen en symbolisert verdi, en tegnbetydning, fordi vi gjenkjenner den som knapp eller øye avhengig av sirkelens plass relatert til de omkringstående symboliserte strukturene. Det er ved *resemantisering*, som nevnt i kapittel 1.5.2.<sup>442</sup> En knapp eller et øye kan også stå som eneste element, og få sin semantiske betydning ved ikonisk gjenkjennelse. Knappen eller øyet er tegnet med så karakteristiske trekk at de ligner på sin referent så vi ”ser” og gjenkjenner referenten.

De minste representerende enhetene i bilder blir altså bildetegn ved to prinsipper: a): ved ikonisk visuell gjenkjennelse eller b): ved kontekstuell <sup>443</sup> plassering, d.v.s. med resemantisering ved plassering i relasjon til andre elementer. En kombinasjon av disse to prinsippene forekommer også.

Et piktoral bildetegn er noe i et bilde, et bildeelement som står for noe annet, dvs. representerer dette andre. Det etableres som bildetegn når det er gjenkjent av en betrakter. Den kontekstuelle baserte gjenkjennelse skjer ved at delbetydninger (knapp, øye) projiseres tilbake fra en helhet (skjorte, ansikt) som først er gjenkjent.

*Grafiske strukturer: minste ikke-representerende enheter*

Det er formen på den grafiske strukturen som formidler innholdet. Knapper og øyne er mentale begreper, mentalt innhold, som fremkommer via grafiske strukturer. Et øye og en knapp skiller seg fra hverandre når de står som to enslige figurer<sup>444</sup> ved siden av hverandre. Det er sammensetningen av buede linjer, og fasong og størrelse på de flatene som linjene avgrensner som gir oss holdepunkter til å avlese, gjenkjenne figurene som henholdsvis knapp og øye. De minste grafiske elementer vi opererer med, er punkt, linje og flate. Dertil kommer farge. Med disse elementene kan vi danne buede og rette linjer som igjen kan inngå i allehånde sammensatte fasonger. Konturlinjer avgrensner flater. Mer eller mindre illusoriske linjer oppstår automatisk perceptivt der to flater møtes i en tydelig avgrensning. Flater kan også møtes i en diffus

<sup>442</sup> Sonesson legger ved sitt begrep resemantisering stor vekt på denne måten som et bildetegn oppnår betydning ved. Nordström derimot, er som praktiker ikke så opptatt av akademisk dyboring. Han legger vekt på at bildetegn oppnår betydning ved visuell gjenkjennelse generelt. Men fremhever at bildebetydninger fremkommer i et relasjons-system.

<sup>443</sup> Semiotisk vil det være korrekt å bruke begrepet *kotekst* her, istedet for *kontekst*. Kotekst er den konkrete sammenheng som et tegn eller en tekst inngår i, den nærmest omgivende tegnansamlingen i samme semiotiske system. Ordene i en roman har romanens øvrige språklige tegn som kotekst. Kontekst er den bredere sammenhengten tegnet/teksten står i. Johansen og Larsen (1994: 291). Jeg velger dog ikke alltid å anvende denne distinksjonen, men kan kalle alt for kontekst.

<sup>444</sup> Figurer er de pikturale, kan også være plastiske, tegn vi fester oppmerksomheten på, relatert til en bakgrunn.

avgrensning, de kan gli over i hverandre med uavgrenset skille. Da vil vi se en gradvis endring i kontrast mellom lys og mørke, eller mellom farger. Det grunnleggende skille mellom grafiske elementer er visuell kontrast, og først og fremst mellom lyst og mørkt. Forenklet sagt, distinksjonen mellom svart og hvitt er den grafiske, visuelle basis.

Fysiologisk sett er vi utstyrt så vi oppfatter linjer, flater, farger, bevegelse, valører/teksturer.<sup>445</sup> Vi oppfatter også tredimensjonale volumer og romlige relasjoner. Disse visualperseptuelle dimensjonene er aktive når vi ser på virkeligheten rundt oss. De er også det apparatet som gir oss oppbygningen av grafiske strukturer i biledSPRÅKET. Med prikker (for punkter), streker (for linjer), flekker (for flater), valører og farger kan vi fremstille grafiske strukturer som igjen kan gi illusjon av tekstur, av tredimensjonale volumer og rom.

#### *To nivåer av betydninger*

Man vil kunne skille mellom to nivåer av betydninger i bilder, et primært og et sekundært nivå. Det primære nivået er der hvor den visuelle tegndannelsen foregår. Det sekundære nivået er hvor retoriske betydninger opptrer. I det følgende beskrives den visuelle tegndannelsen, forholdet mellom uttrykk og innhold i bilder. Her må man i tillegg ta i betraktning den dobbelte tegnfunksjonen i bildemediet, ved at betydninger dannes i to sjikt.<sup>446</sup> Det sekundære nivået får sin beskrivelse gjennom store deler av avhandlingen.

Man kan imidlertid diskutere hvor grensen skal settes mellom eksplisitte retoriske betydninger og språk/biledSPRÅK. Som vist ikke minst i kapittel 3 Fortelling, er metaforens og metonymiens nødvendighet innvevd i og etablerende for abstrakte betydninger. Både ordenes og bildenes semantikk hviler på disse to mentale mekanismene. Tegndannelsen innkapsler på den måten retoriske mekanismer.

### **5.2.2 To sjikt gir betydninger i bilder**

Når vi spør etter komponenter i, og organisering av, et overordnet visuelt SPRÅKsystem, må vi først ta i betraktning at grafiske strukturer står i forhold til to sjikt i bilder. Det er det piktorale og det plastiske sjiktet. I det piktorale

<sup>445</sup> Hjerneforskning har funnet tilstedeværelse av nevrologiske strukturer for linje, farge, form (fasong), bevegelse og tekstur. Fargepersepsjon er godt kartlagt, og teksturer. Der er blant annet Ramachandran og Gregorys (1991) og Ramachandrans (1999: 88-96) eksperimenter med hvordan hjerneprosessen med det som kalles *filling in* foregår i rekkefølge. En flate blir først fylt med farge, så kommer teksturelle elementer. Hva jeg ikke har sett spesielt, er utredninger om valører. Som tegnepedagog er jeg i befatning med valører som et vesentlig element først og fremst som volumbeskrivende informasjon. Oliver Sacks (1995) beskriver det endrede synet hos maleren som mistet fargesynet. Med den komplette fargeblindheten fulgte en skjerpning av detaljsyn, og forsterking av valørkontraster.

<sup>446</sup> Den plastiske tegnfunksjonen i bilder benevnes av Sonesson (1992: 168) i tillegg som en sekundær tegnfunksjon hvor den piktorale er primær.

sjiktet står grafiske strukturer som representerer gjenkjennelige referenter i et relativt klart semantisk forhold. I det plastiske sjiktet, hvor betydninger dannes i de reelle egenskapene som fremkommer i bildeflatens linjer, former og farger, er den semantiske og den grafiske polen mer usikkert forbundet, mer knyttet til fornemmelser.

Betydninger dannes altså i to sjikt i bilder. Det vil si at vi kan se på enhver figur i et bilde som piktoral referensielt element, og som plastisk element med formalkvalitative tilknytninger. En avbildet knapp, grafisk fremstilt bare med svarte buede streker i kontrast mot et hvitt papir, gjenkjennes, kategoriseres og behandles mentalt som begrepet knapp. Vi vil kunne være interessert i om knappen er tykk, gammel, slitt eller av gull. I dette tilfelle har vi ingen informasjon om noen slike egenskaper. Vi har bare de nødtørftige identifikasjonstegnene for tingen. Her har vi stilt oppmerksomheten på det pikturale sjiktet.

Flytter vi fokus til det plastiske sjiktet, ser vi fortsatt den samme grafiske strukturen, men vil nå vurdere slike ting som sirklenes form og størrelser som sådanne. Vi kan se på strekens egenskaper, ujevnheten i både retningsendringer og svart- eller gråhet. Det er de reelle plastiske, formale egenskapene. Hva bildemakere dertil gjør, er å regne med at disse reelle egenskapene projiseres over på den mentale oppfatningen av den avbildede tingen, på knappen som piktoral objekt. Slik forstått "klistrer" reelle egenskaper i det plastiske sjiktet seg på i første rekke konkrete objekter, levende vesener og substanser og så videre til abstrakte saksforhold. Disse projiserte egenskapene eller kvalitetene inngår så i den semantiske polen som forbindes ved symboliseringen, tegnetableringen, til den grafiske polen for et piktoral bildeelement. Den oppfattede knappen får strekens ujevnhets som en tillagt kvalitet.

Den her beskrevne projiseringen av kvaliteter, egenskaper, fra det plastiske til det pikturale sjiktet er en av flere prosesser som komprimerer informasjon i et bildeelement. Det tilfører mer informasjon, flere betydninger inn i det enkelte elements, den enkelte grafiske strukturs, betydningsspakke. Med transparentmetaforen, plastark lagt over hverandre, legges informasjonen fra de to sjiktene på hverandre. Vi oppfatter den helheten de to sjiktene danner, men kan ved bildeanalyse separere betydningene. La oss kalle dette komprimeringslaget for sjikt-komprimering av betydninger. Når grafiske, plastiske, uttrykkelementer slik influerer på piktoral innhold, er det en direkte visuell metaforisk overføring. Kildedomenet er plastisk (strekens egenskap). Med definisjonen for plastisk metafor (fra kapittel 2.2.5) knyttet til et plastisk kildedomene, har vi her en type plastiske metaforer. Denne



typen med sjuktkomprimering kan skilles fra en annen type plastiske metaforer. Den andre typen kan man plassere innen intersensoriske metaforer, men med plastisk kildedomene. Intersensoriske metaforer vil i mange tilfeller kunne alternere i beskrivelser av et objekt, med egenskapsdikotomiene tung/lett, lav/høy, hard/myk, kantet/rund, mørk/lys osv. Denne andre typen er altså plastiske intersensoriske metaforer

### 5.2.3 Det piktorale sjiktet

I dette sjiktet finner vi forestillende, avbildende elementer. Disse enhetene kalles figurer. Et bilde kan ha en eller mange figurer, og hver figur står mot en bakgrunn. Bakgrunnen kan være andre figurer, eller bildeflatens mer eller mindre behandlede areal. I en tegning vil vi kunne lese inn kontekstuell at bakgrunnen er luft eller jord, selv om intet skille mellom slike elementer er å se. Distinksjonen figur/(bak-)grunn er en faglig betegnelse som kan brukes på to ulike måter. En primær måte er å se alle figurer i en romlig scene hvor rommet som ligger eller tenkes bak og mellom blir grunn. En sekundær måte er å innsnevre fokus til en figur og se denne mot et annet element, en annen figur, som den overlapper.

#### *Grunnleggende elementer i det piktorale sjiktet*

Når vi tegner et objekt, (inklusive ansikter o.a.) foretar vi alltid en oversettelse fra en mental oppfattelse av objektet. Kristian Pedersen sier:

Man kan f.eks. ikke tegne hvad man ser, selvom det afgjort er en god idé at se sig for i motivets verden, når man tegner. Man ser f.eks. sammenstød mellom flader og former i motivet, og i fremstillingen af det sete oversætter (medierer) man den sansede forskel mellem figur og grund ved hjælp af det billedsproglige element, der hedder konturlinie (omridslinie).

Når man skal betegne forskellige væsenstræk ved forskellige træers løv, oversætter man til billedsproglige signaturer, der kan overensstemme med det sete, uden at de dog er identiske med det sete...

Det centrale i hele denne problemstilling er, at man udover at være velorienteret i motivets verden har det billedsproglige problem at finde skematisk for sansning og oppfattelse, der kan overensstemme med det sansede, men altså er en konstruktionsakt af noget lignende ved hjelp af billedsproglige elementer. Disse elementer har vi i tidens løb funnet på, så vi kunne danne billedsproglige analogier til det, som sanses og oppfattes. Således medieres den umiddelbare erfaring til den

billedsproglige erfaring, der angår vores repræsentation af og kommunikation om verden.<sup>447</sup>

Vi står hver gang vi tegner noe som skal forestille noe, overfor en konstruksjonsakt, og vi må hver gang finne en skjematikk eller strategier. Det innebærer å gjøre mange valg i hvilke grafiske strukturer som skal anvendes. Å tegne et ansikt er å velge ut noen trekk fra alt vi kunne velge å beskrive. Noen vil være opptatt av å formidle hudens overflate, dens tekstur, elastisitet o.a. Tegnere bruker i første rekke streken, men også valører. Tegnere bruker streken til å gjengi konturer og formavgrensninger. Vi kan velge få og generaliserte trekk, eller mange og spesifiserte trekk. Vi kan operere mellom to poler på en kontinuitiv akse mellom få og mange trekk, en akse som ligger mellom en skjematisk barnetegning av en sirkel med to prikker for øyne, og to streker for nese og munn, og et realistisk portrett med høy likhetsfaktor til en bestemt person. Barnetegningen vil vi si er en sterkere abstrahering, idet vi har trukket frem færre trekk. Mens det realistiske portrettet har en større tetthet, densitet, i den grafiske strukturen.

Her er det lett å havne i spørsmålet om hvilke grafiske strukturer som er de minimale tegn for f.eks. et ansikt. Da har vi to problemer å ta stilling til, det ene er hvilke trekk som må være med for at det skal bli et identitetstegn, et bildeelement hvorved vi gjenkjenner et generelt eller et individuelt ansikt. Det andre er det grafiske tegnets formale beskaffenhet.

For å klare denne redegjørelsen, på mitt herværende forståelsesnivå, kombinerer jeg kognitiv semantikk med bildesemiotikk. De to sjiktene er nødvendige, og sammen med disse sjiktene henger også begrepene innhold og uttrykk. Jeg forstår denne dikotomien som en parallell til semantisk kontra grafisk pol i den kognitive disiplinens begreper. Og jeg kommer til å hoppe fra den ene til den andre disiplinens terminologi her.

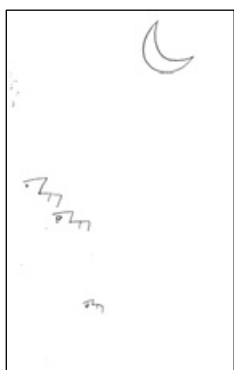
#### *Minimale semantiske trekk*

I det første problemet kan vi spørre om det finnes faste minimale semantiske trekk, eller innholdstrekk, som må være tilstede og som også er nødvendige for at vi skal oppfatte en grafisk struktur som et ansikt. Vi kan ikke komme nærmere et svar, enn at det finnes noen deler som er viktigere enn andre. Disse vil raskere og oftere enn andre deler, vekke oppfatningen om begrepet ansikt. Det er først og fremst øyne, munn og ansiktsomriss. Men vi kan også oppfatte ansikt uten at disse trekkene er til stede. De trekkene i innholdet som

---

<sup>447</sup> Pedersen, Kristian (1998: 7). "Tanker ved et jubileum: Aktuelle kendetegn på æstetiske læreprocesser" i *Billepædagogisk Tidsskrift*. Nr.3 – 1998.

er uomgjengelige, relevante eller pertinente, for uttrykket, kaller Sonesson<sup>448</sup> for innholdsformen. De øvrige trekkene hører til innholdets substans. De trekkene som er pertinente for innholdet, er uttrykksformen, og de øvrige trekk i uttrykket er dets substans. De semantiske trekkene (øyne, munn o.a.) tilhører innholdsform, mens den grafiske utformingen av de semantiske trekk er uttrykksform.



Steinberg opererer her med minimale trekk<sup>449</sup> for ansikt. I de to tegningene er øyne, nese og munn til stede i begge, mens bare i den ene er en ansiktskonturlinje til stede. Forholdet mellom disse semantiske trekkenes plassering avgjør at vi identifiserer begrepet ansikt i begge tegningene, selv om de er i ulike posisjoner.

198. Steinberg, *Tre ansikter ser på månen*.



199. Steinberg, *Ansikt under paraply*.

Man snakker om et pertinensprinsipp. Det er at identiteten til et gitt fenomen avhenger av bare noen av dets trekk, og at variasjonen av disse trekkene innen visse grenser, ikke ødelegger oppfattelsen av den erfarte identiteten av det aktuelle fenomenet.<sup>450</sup>

Steinbergs tegning av jente med hårløyløve ill. 74, kan eksemplifisere pertinens-prinsippet. Når tegnere skal beskrive en representant for den generelle kategorien jente, må de velge enkelte særtrekk. Steinberg bruker minimale ansiktstrekk og dertil en hårfasong med hårløyløve. Disse stereotypiske trekkene stemte godt overens med jentefrisyrer inntil sekstiårene i forrige århundre, men er ikke så velegnet lenger fordi

<sup>448</sup> Sonesson (1992: 144) gjør det med grunnlag fra Saussure. Dette formbegrepet er imidlertid problematisk. Det kolliderer med det i kunstfagtradisjonen etablerte formbegrepet, et begrep som i likhet med andre er flertydig. Den sentrale betydningen er i denne tradisjonen et bildeelements visuelle avgrensning, som fasong.

<sup>449</sup> Det er ikke helt enikelt å snakke om innholdsform og uttrykksform. Det skyldes flere usikre momenter, hvorav jeg bare vil trekke frem ett. Man må skille mellom referent og innhold for et piktoralte bildetegn som identitetstegn. Når referent er på tale, vil det være mer korrekt å forholde seg til invarianter, særtrekk som opptrer både i representasjonen (bildeelementet) og i det avbildede objektet eller personen (referenten). En invariant er et trekk som ikke endres, i den forstand at vi gjenkjenner det/den avbildede ved dette trekket. Andre trekk, varianter, kan som navnet sier varieres uten at betydningen går tapt. Invariant er et begrep som brukes bl.a av Lakoff og Johnson og ikke minst av persepsjonspsykologen James Gibson.

<sup>450</sup> Sonesson (1989: 18) tilføyer hva som må være grunnlaget for pertinensprinsippet. Han viser til den generelle ideen bak tegnfunksjonen, under betegnelsen *prinsippet for alterfunksjonalitet*. Dette prinsippet stipulerer at de kriteriene som velger ut de relevante trekkene og bestemmer grensene for deres variabilitet, må finnes i noe som erfarses som på et annet virkelighetsnivå enn fenomenet selv.

klesmoten er endret. Mens derimot særtrekkene vi kjenner individene Hitler og Chaplin på, svart bart og henholdsvis svart hatt og svart skrå hårlugg, fortsatt er gangbare, konserverte som de er i sitt historiske univers.

#### *Minimale grafiske strukturer*

Det andre problemet vedrørende hvilke grafiske strukturer som kan sies å være minimale for å beskrive f.eks. et ansikt, er den formale gehalt i en grafisk struktur. Vi ser Steinbergs beskrivelse av munn: en rett strek. Finnes der noen regel for hvor lang en slik strek skal være, hvilken retning den skal ha? Når slutter en strek å være et distinkt tegn for munn? Det vil oftest være vanskelig å sette slike klare avgrensninger. Her vil det være gunstig å forholde oss til Gregory Batesons<sup>451</sup> kjente formulering: En forskjell som gjør en forskjell. Vi kan med andre ord ikke si hvor grensen går for strekens tegn som munn, men vi kan si når den har sluttet å opptre som munn.

Vi kan også si hva slags egenskaper vi leser inn i en munn-strek. Vi leser surhet, misfornøydhethet inn i en skrå strek med munnvikenes retning nedover, og glede, i munnvikenes retning oppover. Det er emosjonene som kommer til syne i den forskjellen som her gjør en forskjell.

Denne emosjonelle forskjellen som kommer til uttrykk i så enkle ikoner som datamaskinens "smileys", ☺ ☹, gir oss et lite gløtt inn i hvordan hjernen arbeider. Vi ser den oppoverbuede streken som er en glad munn. Denne grafiske strukturen inngår i en helhetlig grafisk struktur for den semantiske strukturen ansikt. Denne helhetens innhold, smil, glede, smitter over på de andre tegnene i helheten, slik at vi "ser" prikkene, øynene, som glade. Mens prikkene i det andre ansiktet ser sinte eller sure ut. Det er den aktive helhetstolkningen hjernen gjør som del av våre automatiserte bedømmelsesprosesser, som setter inn.<sup>452</sup>

Hvor liten den "glade" eller den "sure" streken kan være før den slutter å være glad eller sur, kan ikke bestemmes som en fast regel. Det kan være hårfine endringer i både lengde, retning, buethet, tykkelse, svarthet som gjør den forskjellen som blir en forskjell, eller med andre ord oppretter den

<sup>451</sup> Finnes i Bent Ølgaard (1991: 46): *Kommunikasjon og økomentale systemer ifølge Gregory Bateson.*

<sup>452</sup> Eksemplet med to skjematisk ansikter som jeg har plassert i smileys her, kommer fra Lise Gotfredsen (1987: 36). Hun påpeker detaljens innflytelse på helheten. Jeg vil henvisne til hva man vet om hjernens ulike modi til behandling og konstruksjon av betydninger. To ulike modi er såkalt *top down* og *bottom up*. Den automatiske tolkningen av de to skjematisk ansiktsrepresentasjonene vil jeg si går inn under hva som kalles Kulesjov-effekten etter noen eksperimenter den russiske filmskaperen Lev Kulesjov gjorde i begynnelsen av forrige århundre. Han lot betraktere se det samme bildet av en skuespiller med et nøytralt ansiktsuttrykk, i kryssklipping med tre andre bilder med forskjellige følelsesvekkende innhold. De tre bildene var en suppetallerken, en død kvinne og lekende barn. Betrakterne som ikke var klar over at det var samme bilde av skuespilleren hele tiden, "så" at skuespillerens uttrykk forandret seg, og de oppfattet tre forskjellige emosjoner, sult, sorg og glede, i bildet.

minimale grafiske struktur som korresponderer med en emosjon, blir signifikant for en emosjon. Det er ikke bare for et emosjonsuttrykk det er vanskelig å sette opp en standard for faktorer i en strek som skal danne et tegn, representere en semantisk struktur. Også når en strek i munnen skal være del av identitetstegn for et spesifikt individ, vil det kunne være ørsmå forskjeller som teller. En tegner vil i mange tilfeller prøve seg frem med suksessiv approksimering.<sup>453</sup> Det vil si å streve med å få tak i den streken som har den lengden, retningen, trykket osv. som stemmer med det hun ser for seg, hennes oppfatning om munnens form.

Minimale grafiske strukturer for et bildeelement som en munn kan ikke målsettes. Og der er som sagt flere faktorer (lengde, retning, valør osv.) som må medregnes. Vi kan forholde oss til to metoder, to polære stiler, den skjematisk og den kunstnerisk finstilte evaluerende suksessive approksimering. For den skjematisk, som omfatter piktogrammer og tidlige barnetegninger, gis skjematisk streker som har faste betydninger. Rett strek: munn, buet strek: smilemunn eller misfornøyd munn. Dette er tegn som er klisjéer. Klisjéer i positiv forstand, på linje med typografenes klisjéer. Disse kan gjenbrukes i det uendelige, og settes sammen med andre tegn til meddelelser. For den kunstnerisk finstilte munn-streken, kan den som minimal grafisk struktur, bli minimal inntil det usynlige. Disse to metodene skiller seg ved at den ene opererer med konvensjonaliserte grafiske strukturer, mens den andre opererer med friere valg. Likheten mellom dem er at hver representende grafisk struktur i størrelse og form er avhengig av de andre grafiske strukturene rundt den, inklusive de hvite flatene mellom de svarte strekene. En strek eller en prikk blir en munn i relasjon med de oppfattede symboliserte strukturene, tegnene, rundt streken eller prikken. Det skjer fordi vi utfører en "consistency test", med Gombrichs<sup>454</sup> ord. Når vi er i tvil om hva en grafisk struktur representerer, vil helheten og flere konsistente tegn gi oss svaret. Man kunne kalle dette et relasjonsprinsipp.<sup>455</sup> Konklusjonen blir da at en minimal grafisk struktur som korresponderer med en semantisk struktur er relasjonelt betinget.

#### 5.2.4 Det plastiske sjiktet

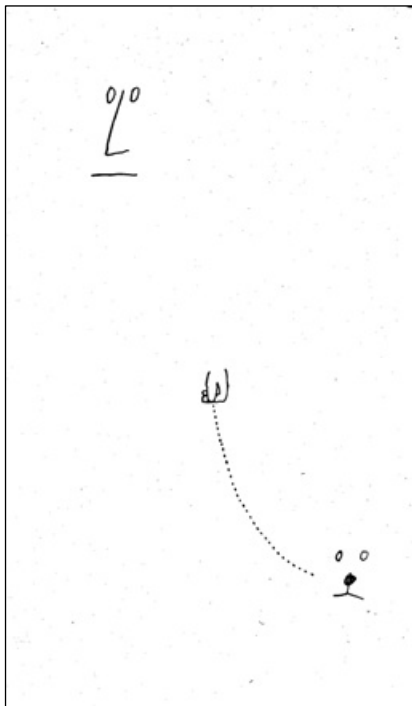
Det plastiske sjiktet i bilder har som utgangspunkt ikke representende elementer, men bare presenterende sådanne. Men det er som vi skal se etter hvert, bare delvis sant. Enhver strek og flate i en Steinbergtegn kan man

<sup>453</sup> Dette er en betegnelse Ulf Klarén (1992) har hentet fra Piet Hein.

<sup>454</sup> Gombrich (1977: 193-4, bl.a.).

<sup>455</sup> I zemiotikken legger man stor vekt på at det er gjennom relasjoner bildetegn får sine betydninger.

Nordström (1996b: 24) påpeker at det plastiske tegnet opptrer i romlige relasjoner og det figurative tegnet kan jo ikke fungere uten rom og relasjon, som han sier. Hasselberg, Kühlnhorn og Lind (1996: 327): "Bildet som språkssystem består av relationer mellan de element som bilden är uppbyggd av."



200. Steinberg, *Hundelenke*.

velge å vurdere enten som piktoralt eller plastisk element. Når vi ser på en strek i det plastiske sjiktet, må vi la alle referenter, munn, hundelenke, fare.

I Steinbergs tegning er det streker, retninger, flateformer og desslike som gjelder. Og også her er det relasjonene mellom dem som gir dem egenskaper. Den horisontale linjen er f. eks. kort i forhold til bildeflaten. Elementene på flaten kan sees som sammensatte strukturer, eller som enkeltformer, og vi vil kunne oppfatte et innhold i de formene vi betrakter. Forskjellige bildesjangere vil basere større eller mindre mengder informasjoner i den type innhold som finnes i plastisk form. Modernismens kunstbilder er bygget rundt det plastiske sjiktet, mens avistegnere i varierende og oftest mindre grad forholder seg

bevisst til dette sjiktet. På samme måte vil betraktere ha ulik grad av preferanse for og kompetanse til, å vurdere plastiske kvaliteter.

Dette sjiktet har blant mange kunstnere og grafiske designere status som det særegent visuelle. Det krever en estetisk betraktningmåte, estetisk i den forstand at figurativ, piktoral betydningskompleksitet settes tilside, til fordel for opplevelse, fornemmelse av formale kvaliteter. Estetikk har etymologisk opprinnelse i det greske *aisthesis*, med betydninger av sans og fornemme i kjernebegrepet.<sup>456</sup> En måte å definere begrepet kan være gjennom Gunnar Berefelts "(...) ett sätt att förhålla sig gentemot verkligheten, såväl den som förmedlas av våra sinnesorgan som en "inre" verklighet iform av känslor, föreställningar, minnesbilder."<sup>457</sup> Han fortsetter: "Grovt sett kan detta (estetiska) förhållningsätt anges som ett intresserat beaktande av en viss företeelse utan omedelbar avsikt att utnyttja företeelsen ifråga som medel att

<sup>456</sup> Begrepet kom til kunstvitenskapen gjennom Baumgarten på 1700tallet. Det har vært utsatt for mange definisjoner, hvor den best kjente er "læren om det skjønne".

<sup>457</sup> Berefelt (1977: 16). I fortsettelsessitatet bygger han inn Immanuel Kants moment om interessert interesseløshet.

nå ett visst mål.” Berefelt<sup>458</sup> snakker om perseptuell kognisjon, som innebærer kunnskap om et objekt gjennom objektet selv. Det er kunnskap basert på direkte stimulusinformasjon. Når visuelle kunsthøgskole, musikk, dans, drama o.a. går under fellesbetegnelsen estetiske fag, er det nettopp på grunn av denne sansebaserte opplevelsels- og fornemmelsesdimensjonen.

Den estetiske dimensjonen kommer til uttrykk i oppmerksomhet satt på form. Form er et flertydig begrep. Her vil jeg presse det inn i det estetiske, til visuell formalestetikk, og bare la denne betegnelsen stå for vurdering av kvaliteter i nonpiktorale bildeelementer. De piktorale bildeelementene hører til en annen type kognisjon. De er symboliserte, har en tegnfunksjon, og er ifølge Berefelt underlagt symbolisert (i min terminologi) kognisjon (“symbolisk kognition”), i motsetning til de formalestetiske bildeelementene som oppfattes med perseptuell kognisjon.<sup>459</sup>

Kan man da tale om representasjon i det plastiske sjiktet? Det er problematisk å gjøre det, fordi den vanlige betydningen av representasjon henføres til piktoral representasjon. Men ved betraktning av et svart bildeelement som får betydningen tung, vil man måtte anse tung som referent for svart. Denne forbindelsen mellom bildetegn og referent, mellom plastisk uttrykk og plastisk innhold, ville man med et bedre ord kunne beskrive som *bipresentasjon* som jeg foreslår å kalle den. Tyngde er en plastisk metaforisk referent. Den type betydninger som oppstår fra elementer i det plastiske sjiktet vil være en særlig type som med et nødsrik kan falle inn under et utvidet representasjonsbegrep. Jeg vil foretrekke å kalle forbindelsen mellom plastisk uttrykk og innhold for fornemmelsesbasert, fiktiv forbindelse. Denne forbindelsen utdypes snart.

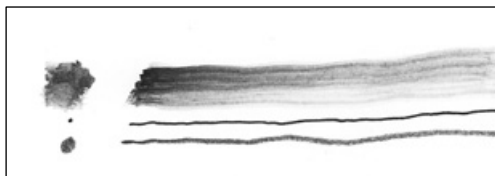
---

<sup>458</sup> Berefelt (1977: 15).

<sup>459</sup> Man kan diskutere denne distinksjonen relatert til Talmys oppfatning om kontinuum mellom persepsjon og konsepsjon. Og også vurdere den mot Langackers definisjon av språk som symboliserte strukturer. Det ville være enklere hvis man kunne forholde seg til Talmys sammenslåtte begrep *ception*. Vi vet at persepsjon innbefatter en mengde konstruktive operasjoner, og ikke kan avgrenses fra konsepsjon med en tydelig vegg. På den annen side har vi en tradisjonell benevnelse visuell persepsjon. Med denne snakker vi om hvordan vi oppfatter visuelle data. Jeg velger å beholde denne innarbeidede termen. Den setter fokus på den nære sammenhengen mellom sensorisk informasjon og det vi har oppmerksomheten festet på, det vi konsiperer. Det er den sensoriske og kroppsbaserte viten vi anvender når vi befatter oss med det plastiske, formalestetiske sjiktet. Jeg kommer stadig tilbake til problemet med å skille persepsjon fra konsepsjon. Det vil bli stående som uavklart i denne avhandlingen. En viss støtte for denne uklarheten finnes hos Jean Matter Mandler som beklager at forskere ikke klarer å enes om å definere konsepsjon og persepsjon, men at der florerer en mengde ulike oppfatninger om begrepene. Hun skiller dem fra hverandre ved å knytte persepsjon til prosedural kunnskap og konsepsjon til deklarativ kunnskap. Mandler (2004).

### Grunnleggende grafiske elementer i det plastiske sjiktet

De grunnleggende grafiske elementene er de samme som i det piktorale sjiktet. Det er prikk, strek, flate og farge. Med disse kan man lage valører og illusjoner av volum og rom, samt tekstur. Vi kaller alle disse her nevnte for formelementer. De er de grunnleggende formelementene, våre virkemidler til å lage bilder. Alle kan karakteriseres, men de har det ved seg at de ikke er absolutter. De kan varieres uendelig innenfor flere dimensjoner. De kan varieres innen størrelse, antall, form, styrke, posisjon o.a.



201. Tre prikker og streker.

Her er tre prikker og tre streker. De er grafiske, visuelle grunnstrukturer, spor fra tegneredskapene. Prikkene og strekene er punkter og linjer, og disse igjen kan vi plassere som

noen mer generelle mentale strukturer. Et punkt er en slags mental størrelse som kan være vanskelig å avgrense. De tre prikkene er av forskjellig størrelse og kan måles, men som punkter unnsår de seg måling. En strek og en linje kan også anskues som grafisk kontra mental struktur (selv om termen "linje" betyr begge deler). Det er også slik at verken en prikk eller en strek kan sees uten at de står i forhold til det omkringværende. De tre strekene og prikkene har en flate rundt seg. Mellom den nederste og den midterste streken ser vi en flate. Flatens form avgrenses av de to strekene. Flater og linjer betinger hverandre, de avgrenser hverandre.

Ser vi på de tre strekene, ser vi at de er forskjellige i tykkelse. De er også



202. Croquis. Eirin M. S. Pedersen. Pedersen (2004).

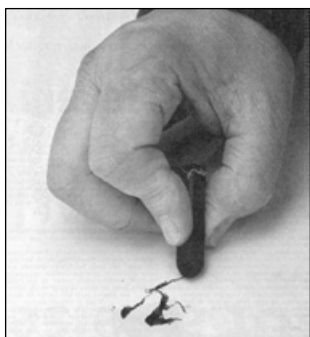
forskjellige i valør. Den øverste skiller seg også fra de to andre ved at den har en stripetekstur, i motsetning til deres jevne overflate. Her har vi tre kvaliteter, egenskaper, som følger med strek. Disse sammen med andre kvaliteter inngår i formelementenes register av betydninger. Å kjenne og å kunne anvende disse virkemidlene er bildemakers og kunstners visuelle vokabular.

Strekens meningsbærende potensial fylles i denne tegningen av Eirin Marie Solheim Pedersen i variasjon av valør, bredde, retning. Vi kan gjenkjenne erfaringen av variasjon i trykket i blyanten, fornemmer noe om tempoet fra selve tegneutøvelsen og vi fornemmer en følelse av vitalitet, en vår kraft og bevegelse i strekenes



retningsendringer. Slike sansetilknyttede fornemmelser, innlemmet i en følelsesvalør, befinner seg på den polen for kognitive strukturer sammen med den semantiske viten som er aktivert om en kroppslig væren der og da. Den grafiske strukturen i en eneste strek kan altså presentere en kvalitet. Det er hva mange nåtidige kunstnere har som mål, å rendyrke en kvalitet eller en egenskap i det de ytrer seg om.

Vi kan skille mellom enkle og komplekse grafiske strukturer. En strek er en enkel grafisk struktur. I enhver strek finnes det flere samtidige kvaliteter. Disse kvalitetene dannes i det fysiske møtet mellom et (oftest) pigmentavgivende redskap og et underlag, utført av en hånd som styres av en bevisst tenkende person. De kvalitetene som oppstår i møtet mellom et stykke oljekritt og et grovt teksturert papir kan ha et variasjonspotensial som kan beskjeftige en finstilt kunstners sinn resten av livet. Jan Groth har skaffet seg et lager av sine yndlingsstifter. Disse skal rekke for resten av hans mentale ekskursjoner på store hvite ark.



203. Jan Groth. Aftenposten  
12.8.01.

Vi ser en svart strek mot en hvit flate. Vi ser små uregelmessige retningsendringer, variasjoner i svarthet og i bredde, en begynnelse, en lengde og en slutt. Det er uhyre små forskjeller, men de gjør i dette bildet store forskjeller. Forskjellene oppfattes i sinnet hos den som vil betrakte dem. De kvalitetene som finnes i streken, kan beskjeftige sinnet estetisk, bare som formkvaliteter. De kan fornemmes som ro, stillhet, langsom bevegelse. Kvalitetene i streken kan også lett fornemmes som spor av et menneske, en enslig vandring i et abstrakt landskap.

De grunnleggende grafiske elementene kan aldri opptre alene. De dannes i samstilling med andre. En prikk blir bare en prikk mot en bakgrunn. En flate kan være en flate uten en prikk, men som grafisk element vil en flate alltid ha en avgrensning. Denne avgrensningen kan være bildeavgrensningen, arkets vanligvis fire vertikale og horisontale sider, eller møtet mellom andre flater hvor avgrensningen dannes med en strek, eller med en forskjell i valør eller farge.

De grunnleggende grafiske strukturene prikk, strek osv. er relasjoner som dannes i møte med et persiperende og konsiperende sinn. Noen ganger kan en prikk være en flekk, flate, som i den ovenstående prikken laget med pensel.

Det vurderende sinnet i betrakteren har mulighet til å velge mellom å forholde seg til punkt eller flate. Vanligvis foretas en slik bestemmelse spontant. Det vil være et spørsmål om størrelsesrelasjoner. Prikken/flekken blir punkt når de omkringliggende elementene ved sine størrelser gjør den liten, og flate når de andre er relativt små. Eller når der er forskjeller inni flekken som vi fester oppmerksomhet på. Vi er i det synsbaserte felt av erfaring som har med avstand å gjøre. En liten prikk som vi ser på avstand, viser seg å være en flue på vindusruten eller et hus mot snøen når vi kommer nært nok.

De grunnleggende grafiske elementene har hver og en flere funksjoner. En strek er noe i seg selv, med posisjon, retning, lengde osv. Den har også den hovedfunksjonen å skille noe fra noe annet. En strek skaper skille mellom to flater. En strek fungerer ofte som kontur, den avgrensner et objekt. En strek gir også informasjon om retning. Det kan være retning parallelt med bildeflaten, og retning innover i bildet.

*Forhold mellom grafiske grunnelementer og grunnleggende mentale strukturer*

Også som mentale strukturer tilhører punkt, linje, farge og flate det basale arkivet av begreper. Punkt og linje er fundamentale i mange mentale modeller. Carl Bühlers: "Hier, jetzt, ich" har punktet hvor sted, tid og person finnes sammen. Her finnes utgangspunktet for språklig orientering. Dette punktet er det mentale landemerket vi fester den ubevisste tanken til når vi snakker i en grammatisk form. Vi snakker om utgangspunkt for saker, og vi snakker om sentrale punkter når vi vurderer hvorvidt noe er viktig i en tematikk. Punkter sees i sammenheng med linjer og flater også mentalt, såvel som grafisk. Punkter, linjer og flater er visuelt baserte elementer som tilhører rom og sted. Vi kjenner baneskjemaet, som er dannet av punkter på en linje. Denne visuelt baserte kognitive modellen gir oss en abstrahert struktur til å forstå fenomenet tid med. Den grafiske strukturen i den visuelle representasjonen av skjemaet, med en rett strek mellom to rundinger, en underforstått retning og noen flere rundinger eller små firkanter (trajektorens) som kan bygges på, bindes ved vår symboliseringsmekanisme sammen med den mentale strukturen for tid. Streken og rundingene presenterer, er i seg selv, en romlig struktur. Denne er først oppfattet som punkter og linjer, og så projiseres denne romlige, visuelt baserte strukturen på tidsstrukturen.

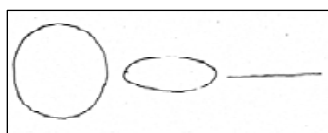
I baneskjemaet som brukes til å tenke progresjon med, er det egenskapen lengde i linjen som aktiveres. Linjen er rett og retningsbestemt. Funksjonen er en dynamisk aktivitet, prosess, langs linjen. I den visuelle representasjonen av beholderskjemaet derimot, er det en buet linje, en sluttet uregelmessig sirkel i motsetning til den rette linjen. Denne linjen er en kontur, en avgrensning av en flate. Synsvinkelen er rett ovenfra, og det er ubestemt om

flaten har et tredimensjonalt volum eller rom. Som mental modell er det ingenting som stenger for muligheten til å operere med rom, selv om den grafiske strukturen er en todimensjonal strek. Hovedegenskapen i denne linjen er altså kontur, hertil følger funksjonen avgrensning. Grunnskjemaet for beholder har også et punkt i midten. Med dette punktet aktiveres den kognitive strukturen sentral/perifer. Vi kan flytte dette punktet i indre bilder, og vi tenker med disse indre bildene. Det er punktets posisjon i forhold til linjen som gir oss en romlig logikk. Denne logikken bruker vi på ikke-romlige, abstrakte fenomener og temaer også. Vi opererer også med punkt utenfor beholderen, og når vi har oppmerksomhet på dynamiske prosesser med noe som "går" inn i, ut av eller gjennom en tilstand eller et stadium. I disse tilfellene er det ikke lengde-egenskapen i linjen som i baneskjemaet, men kryssingen av lengden, altså linjens tverr-egenskap som aktiveres.

Flate forekommer også svært ofte som visuelt grunnbegrep. Når vi formulerer oss verbalt om flater, skinner det ordet ikke så ofte gjennom som ordene punkt og linje. Vi snakker oftere om plan, felt eller områder og land, landskaper. Vi forholder oss til fenomener og saker som ligger på ulike plan, eller på ukjent område.

*Manipulering av grunnelementer i romlig struktur er sentralt i et grafisk vokabular*

Enhver todimensjonal flate kan dreies så vi ser den bare som en linje. Vi har geometriske grunnformer (kvadrat, sirkel og trekant) og organiske flateformer. Vi kan gjøre disse tredimensjonale, gjøre dem til volumer og rom. Så kan vi manipulere disse elementene, grafisk og/eller mentalt. Det kan vi gjøre ved å forandre synsvinkel, størrelse, farge, valør, tekstur osv.



204. Sirkel, elipse, strek.

Når vi eksperimenterer med en flat sirkelform i virkeligheten, holder en tynn treplate i hendene, og enten dreier den foran en stillesittende betrakter eller holder platen stille og lar betrakteren gradvis endre synsvinkel, vil platens form optisk endres.

Den vil endres fra en sirkel i elevert vertikalt plan, gjennom flere ellipser som stadig blir mindre til den i vannrett plan bare sees som en strek. Når vi reelt ser en elipse på en bildeflate, vil vi, i en gitt kontekst, oppfatte den som en sirkelrund flate, et plan som i en romlig oppfatning avviker fra bildeflatens plan. Endringene som skjer perseptuelt, ved manipulering med fasong i visuelle grunnelementer, er kjernestoff for at vi kan ha et grafisk vokabular. Begrepet visuell persepsjon har festet seg, det ligger som et tyngdepunkt i forståelsen av et overordnet bildesPRÅKsystem.

### *Komplekse grafiske og semantiske strukturer*

Vi kan skille mellom grunnelementer og komplekse grafiske og mentale strukturer. Men det vil være flytende grenser mellom de to kategoriene. En strek inngår sammen med flere streker i en flate som inngår i et volum som igjen kan ha varierte valører og farger. Sluttenheten vil både kunne sees som et grunnelement med flere kvaliteter og som en kompleks sammenstilling av flere grunnelementer. Det kommer an på hva oppmerksomheten rettes mot.

Stiller vi flere elementer sammen, komponerer vi konfigurasjoner. Det oppstår relasjoner mellom elementene, og disse relasjonene gir vi betydninger til. Når vi betrakter det som settes i spill, kan vi analysere hva som skjer. På bildeflaten oppstår det konfigurasjoner som angår masse og rom. Elementene som danner masse og rom vil variere med variabler som størrelse, fasong, posisjon, retning, antall, tetthet og intervall.<sup>460</sup>

Når vi arbeider med komplekse grafiske strukturer, vurderer vi hvordan de virker på oss. De grafiske strukturene aktiverer mentale strukturer, og vi utfører vurderende mentale operasjoner for å skape et bilde som samsvarer med det vi ønsker å si. Vi komponerer med grafiske elementer og manipulerer dem med å ta i bruk endringsfaktorene, variasjonsvariablene. Disse variasjonsvariablene setter det mentale estetiske apparatet i spill, og vi fornemmer betydninger. Det er betydninger som oppstår fra sensorisk erfaring. Noen av disse erfaringene er kinestetiske, mange er visuelt basert. Disse sensorisk baserte fornemmelsene tar vi alvorlig, vi tenker med dem og vurderer relasjoner mellom elementer med dem. Det er estetisk tenkning, og denne tenkningen kan vi snakke om som estetiske funksjoner. De estetiske funksjonene innbefatter bevegelse, rytme, balanse, proporsjoner, kontrast og harmoni.

Bildeskaping skjer ved aktivering av disse estetiske funksjonene. Man kan hevde at de symboliseringene som skjer mellom mentale strukturer og grafiske strukturer i det plastiske sjiktet, er det spesifikt bildeSPRÅKLIGE. Når

<sup>460</sup> Lillian Garrett (1967) bruker disse grunnleggende variablene og punkt, linje, flate, volum som grunn-elementer. Donis A. Dondis (1973) setter opp en annen konstellasjon av grunnleggende elementer: Prik, linje, fasong, retning, valør, farge, tekstur, skala, dimensjon og bevegelse. Christian Leborg (2004) som refererer til begge disse, samt til Arnheim, forholder seg til a) abstrakte objekter og strukturer, b) konkrete objekter og strukturer, c) aktiviteter og d) relasjoner. a) handler om ikke sansbare objekter, ideelle former som ikke kan skapes fysisk. Det vil si om mentale objekter. b) handler om det han kaller de virkelige objektene. Det vil si de grafiske grunnleggende elementene. c) er om hva som skjer i en komposisjon og d) er om forholdet mellom objekter og andre objekter eller mellom objekter og formatet. Jeg har ikke mulighet til å gjøre sammenligninger mellom måter å presentere dette materialet på. Jeg skisserer bare en overfladisk presentasjon her. Når jeg i det kommende sier noe om estetiske funksjoner, bruker jeg et begrepsapparat som vi anvender på Høgskolen i Telemark, Avdeling for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning. Det er presentert av tidligere førsteamanuensis Axel Mørch (1994), på grunnlag av et eklektisk utvalg av begreper. De viktigste 6 formelementene er her: linje, flate, farge, valør, volum og rom. Disse formelementene kan variere i størrelse, form, antall, styrke, stilling og intensitet. De 6 viktigste estetiske funksjonene er rytme, harmoni, balanse, bevegelse, proporsjoner og kontrast.

man snakker om en bildegrammatikk, vil det oftest være om hvordan de visuelle elementene i dette sjiktet organiseres. Eller for å si det med andre ord, visuell grammatikk er hvordan formalestetiske elementer kan manipuleres og settes sammen. Når vi skaper bilder og har oppmerksomheten innstilt på formalestetiske relasjoner, arbeider vi med komposisjon. Da bruker vi den grafiske GRAMMATIKKEN i praksis, som vi gjør med den verbalspråklige grammatikken når vi snakker.

Noen vil mene at grammatikkanalogien bør forbeholdes det formalestetiske sjiktet, mens det også vil kunne være relevant å innlemme begge sjiktene under regler som gjelder for sammenstillinger av elementer til betydninger.<sup>461</sup> Med den kognitive innfallsvinkelen til bilde som et språk, vil jeg stå for det sistnevnte standpunktet, og mene at både piktorale og plastiske regler må regnes med i en visuell syntaks. Men her må vi ikke glemme at språkanalogien til bilde som et kommunikasjonssystem bare gjelder et stykke på vei. Vi bør ikke presse analogien utover i det rigide. Å bruke grammatikkbegrepet på bilder annet enn som en romslig metafor, ser jeg ikke noe poeng i. Jeg tar det ikke videre innover det spesifikke i bildemediet. Men jeg velger å skille mellom begrepene komposisjon og kombinatorikk. Komposisjon omfatter redaksjon av plastiske elementer, mens kombinatorikk omfatter redaksjon av piktorale elementer i min forståelse.

#### *Konstruksjon av grafiske relasjoner*

Når vi stiller sammen, redigerer, flere enkelte grafiske objekter, foregår det på en todimensjonal flate, men vi får fornemmelser av en tredimensjonal romlig effekt. Vi opplever at objektene eksisterer i en tredimensjonal setting. I undersøkelser av hva slags konstellasjoner og relasjoner som kan forekomme, er det vanlig å arbeide med enkle skjematisk former hvor en kan registrere formendringer. Man eksperimenterer systematisk med små like store kvadrater eller sirkelformete flate objekter, og ser hva som skjer i møtene mellom dem. Ved å legge to slike reelle, utklippte biter med ulik valør delvis over hverandre, får man en reell overlapping, som kan sees når den er delvis. Fullstendig overlapping kan ikke sees, fordi den ene biten er skjult under den andre, da har vi sammenfallende form. Man kan redigere de to

<sup>461</sup> Man kan vel si at der er to tradisjoner for å forholde seg til begrepet bildegrammatikk. Den ene vil renodle visuell form og farge, og befatter seg med geometriske grunnformer slik som de kan varieres innen bildeflaten. De regelmessige formene gir et referanseverk, som variasjonene kan vurderes fra. Denne tradisjonen brukes av grafiske designere og andre formgivere, og man vil anse dette foredledede formsystemet som det spesifikt visuelle, grafiske. Det gjenfinnes i alle former på en bildeflate, men studeres best i den renodlede formen. Leborg (2004): *Visuell grammatikk* er eksempel på denne tradisjonen. Den andre tradisjonen er kunsthistorikerens. Her omhandler bildegrammatikk forhold vedrørende det piktorale motivets fremstilling. Gunnar Danbolt (2002): *Blikk for bilder. Om tolkning og formidling av billedkunst* har et kapittel som heter "En liten billedgrammatikk". Det handler om de valg en kunstner må ta for å fremstille det som skal sees i bildet. De faktorene som behandles er: synsvinkel, belysning, modellering, tekstur/overflate, rom, flatekjennetegn, bevegelse, balanse, fargebruk og komposisjon. De to tradisjonene skiller seg først og fremst i grad av forenkling, abstraksjon.

bitene slik at den biten som ligger under i en overlapping trekkes fra, da har vi overskjæring og avskjæring, eller med et mer abstrakt ord, subtraksjon.

Objekter kan stilles sammen i grupperinger, med endringer i avstand mellom dem. Grupper kan være store eller små, spredningene mellom enkeltelementene kan være stor eller liten, jevn eller ujevn. Den ytre formen på gruppene kan varieres. En mengde faktorer kan aktiveres: hvilket plan en gruppe antar eller hvorvidt en gruppe er tredimensjonal, er plassert sentralt eller perifert osv.. De variasjonene som kan fremkomme relateres til forhold mellom objektene, forhold til objektene og bildeflaten (avgrensningene i denne (rammen) og akser i den) og forhold til betrakteren (avstand, øyenhøyde osv).

Når vi ser en gruppe elementer i virkeligheten, om det er en klynge med hus eller mennesker på et torv, vil både avstanden mellom dem og avstanden fra oss til dem virke inn på hvordan vi oppfatter dem. Med stor avstand mellom dem vil vi kategorisere dem som spredte deler i en helhet. Med liten avstand mellom dem vil vi lettere kategorisere dem som en helhet. Med stor avstand til denne helheten vil gruppen perspektivisk minske i visuell omfang, og enkeltelementene vil forsvinne. Delene har inngått visuelt til en helhet, en enhet i seg selv. Med liten avstand til denne enheten, gruppen, vil delene, hvert enkelt hus eller menneske, tre frem og helheten løses opp. Vi kan gå tett innpå en av delene, feste blikket på et punkt på overflaten og se overflaten på en masse som ligger presset sammen, hud over kjøttmasse, trefiber i husveggen. Med mikroskop kan vi gå ennå tettere innover, se delene i massen igjen.

Denne visuelle måten vi møter verden rundt oss med, at vi avhengig av avstand ser ting som enheter eller deler i større enheter, er en sansebasert disposisjon som helt konkret skaper kategorier for oss. Del/helhet, masse/enhet, tett/spredt, stor/liten o.a. Disse kategoriene er begreper, og de er sansebaserte, visuelle begreper. Disse begrepene er uomgjengelige i vår tenkning, vi bruker dem uavlatelig i verbal tale og de er grunnbegreper i visuell formulering. Vi kjenner dem teoretisk igjen som kognitive bildeeskjemaer. Når vi analyserer bildeelementer i det plastiske sjiktet, er det disse og lignende begreper vi bruker, og når vi redigerer de elementene vi har valgt i et bildearbeid. Judith og Richard Wilde er amerikanere, og de underviser i grafisk design. De gir oppgaver til studentene sine hvor de tydeliggjør komponenter og relasjoner i det grafiske språket. De bruker benevnelsen ”grafiske designprinsipper”.<sup>462</sup> Da mener de avskjæring,

---

<sup>462</sup> Wilde & Wilde (1991: 141): *Visual Literacy: A Conceptual Approach to Graphic Problem Solving*. Boken er en samling oppgaver i grafisk design, med eksplisitt formulerte krav og læringsmål for hver oppgave.

berøring, overlapping, kryssing/skjæring av former, negative og positive relasjoner, komposisjon, tekstur, størrelse, rammereferanse, illusjon av rom og farge. De setter kontrast som det fundamentale design-prinsippet.

Hvis vi følger Wilde og Wilde og ser på disse momentene som prinsipper, ser vi at noen av dem angår enkle relasjoner. Avskjæring, berøring og overlapping er faktorer som hver gir informasjon om hvordan to former møtes, deres posisjon i forhold til hverandre. Mens andre er komplekse domener. Komposisjon vil f.eks. omfatte vurderinger om plassering av alle elementene, retninger, rytme, balanse og de andre estetiske funksjonene. Farge rommer aspekter om kontraster i lyshet, egenfarge, kvantitet osv, og det rommer fargesymbolikk o.a. Men ved å bruke ordet prinsipper, setter Wilde og Wilde lys på forholdet mellom relasjonene innen de grafiske, visuelle elementene og hvilke semantiske strukturer som korresponderer med disse. Det er hva slags betydninger som oppstår i det plastiske sjiktet.

### **5.2.5 Betydninger i komplekse strukturer i det plastiske sjiktet**

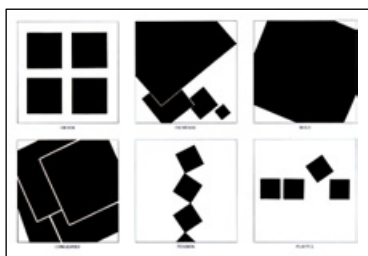
De geometriske grunnformene er grafiske strukturer med mentale strukturer for visuell form, fasong. Man har gitt dem navnene sirkel, kvadrat, trekant, og de presenterer seg som abstrahert, generalisert form. Hver og en av dem har konkrete egenskaper, kvaliteter. Sirkelen har objektivt den egenskap at den er rund. Kvadratet har kvalitetene hjørner og rette ytre avgrensninger, det er kantet, og det er firkantet, "firkantethet" er en egenskap som skiller seg fra "trekantethet".

Når vi betrakter disse tre grunnformene, projiserer vi inn noen betydninger i dem. Det er betydninger hvor kinestetisk erfaring og erfaring med stabilitet og tyngde i ting aktiveres som fornemmelser vi kobler med formene i en slags sensorisk ubevisst gjenkjennelse. Kvadratet fornemmes som stabilt, med en egentyngde. Det har en stor understøttelsesflate til underlaget, og står støtt. Sirkelen derimot, har en minimal understøttelsesflate til underlaget, og vil kunne settes i bevegelse ved en svært liten påvirknings-kraft. Sirkelen er dynamisk, hvor kvadratet er statisk. De to formene har altså betydninger av dynamikk/stabilitet og av tyngde. Trekanten oppfattes også som stabil på sin trygge ståflate. Dertil kommer der en fornemmelse av retning oppover. Denne fornemmelsen forsterkes jo spissere og høyere trekanten er.

---

Studentbesvarelser utgjør det meste av innholdet. Disse prinsippene som jeg refererer her, er direkte tatt ut fra en oppgavetekst. De er altså ikke presentert som et systematisert sett av prinsipper, men i en sammenstilling for anvendelse i dette tilfelle. Det er imidlertid en samling prinsipper som går igjen med modifikasjoner der hvor bildeundervisning foregår. Vi kan bruke andre navn enn prinsipper. Vi kan snakke om formale momenter, strategier eller teknikker.

Når vi setter noen former ned på et ark, begynner et spill av betydninger for den som vil se på. Et lite utdrag fra Wilde og Wildes studentbesvarelser er eksempler til å analysere hva som skjer. Oppgaven studentene her har fått kalles "black square problem". I et kvadrat skal man bruke fire like store svarte kvadrater. Med disse fire skal man skape et grafisk bilde som best uttrykker betydningen i hvert av de følgende ordene: Orden, økning, dristig, tett, spenning og lekende. Hensikten er å utvikle et geometrisk idiom gjennom den personlige oppdagelsen av de ulike todimensjonale design-prinsippene som trengs for å utvide et begrenset grafisk vokabular.



205. *Black square 1*. Coby Cauly.  
I Wilde & Wilde (1991).

Dette er studenten Koby Cauly's løsning.<sup>463</sup> Alle kvadratene er i plan med bildeflaten. I den første ruten er begrepet orden dannet uten størrelseskontrast og med vertikal og horisontal symmetri. Neste rute er økning hvor økning i størrelse, en dreining av kvadratene, overlapping og avskjæring eller utfallende element i forhold til rammen er tatt i bruk. Størrelsen er økt etter

perspektivlovene, slik at vi fornemmer at det minste kvadratet ligger bak i rommet. Når vi oppfatter denne romligheten, kommer samtidig en viten om fornemmelsen av bevegelse. Betydningen i den grafiske strukturen blir da at der er en rekke svarte former som kommer mot oss innenfra bildet, og fortsetter ut av bildet der den største overskjæres av rammen. Den semantiske strukturen som vekkes er altså at kvadratene øker i størrelse når de kommer nærmere oss. Her virker prinsipp for referanse til rammen, til retning (for en fornemmet romlig bevegelse), osv. Det dynamiske i bildet skapes også ved kvadratenes stilling, hjørnene aktiveres fremfor sidene. De kommer stående på spissen.

En annen konsepsjon er mulig (hvis man fjerner opplysningen om egentlig størrelseslikhet). Det er å se fire kvadrater i ulik størrelse uten romlig forskyvning innover i bildet. Da er det overlapping og sidestilling som er prinsippene, i tillegg til rammens overskjæring.

I tredje rute er dristig visualisert. I alle rutene er det svarte i kvadratene en fundamental egenskap. Svart har en tyngde i seg, og denne tyngden er intensivert i dette bildet. De fire kvadratene er stilt sammen til ett, jeg formoder gjennom sidestilling. Men de kan jo også tenkes som

<sup>463</sup> Wilde & Wilde (1991: 18). Verbal beskrivelse av løsningene gis ikke i boken. Det er mine tolkninger som gis her. Det er langt fra fullstendige forklaringer, bare innledningsvis enkle trekk som trekkes frem.



sammenfallende. (Fordi jeg er oppmerksom på oppgavens krav om fire former, tar jeg dette med i den viten jeg leser bildet med. Ellers ville jeg sett bare en form. Jeg ville dog sett den som kvadrat, og ikke som den åttekant den i realiteten er.) Det store kvadratet med svarthetens tyngde gjøres stort og tungt i relasjon til rammen og formene rundt. Det sprenger nesten rammen som overskjærer det i alle dets hjørner. Størrelseskontrasten, hvor de små delene av det vi tolker som grunn rundt figuren, maksimaliseres. Med svarthetens tyngde og størrelse skapes en fornemmelse av kraft. Vi har her et bilde av dynamiske krefter. Det er en visuell abstrahering av Talmys to dynamiske krefter hvor den ene er sterkere. Det aktive, dynamiske fremkommer i den skjeve stillingen i formen.

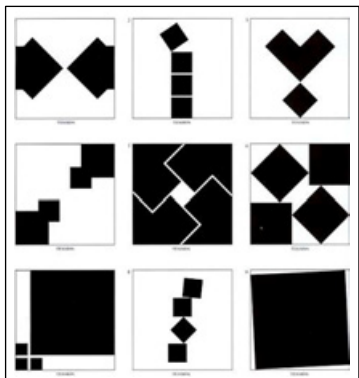
Jeg kan oppfatte det svarte kvadratet som dristig. Det er gjort dristig ved å bruke de grafiske prinsippene størrelses- og svart/hvit-kontrast, overskjæring, rammereferanse, stilling. Dristighet er en menneskelig egenskap. Å være dristig er å ville noe som kan virke vanskelig, ha mot til å gjøre det som kan virke ugjørlig, og ha kraft til å gjøre det. Grensesprengende er et verbalt ord for en dristig handling. Denne visualiseringen av den abstrakte menneskelige egenskapen er altså en fortetning av aspekter som finnes i begrepet dristig. Kvalitetene som i seg selv ikke er visuelle, er gjort visuelle med bruk av de grafiske prinsippene.

Med begrepet dristig som kontekstuell primer kan der finnes flere lese måter.<sup>464</sup> Man kan se den svarte formen som et stort hull (piktoral). På den måten kan man sette seg selv i en mulig posisjon som dristig. ”Tør jeg stupe ut i det store ukjente?” Da er det det farlige som aspekt i egenskapen dristig som aktiveres. Den aktiveres med de samme grafiske prinsippene som beskrevet i avsnittet over, men en romlig diffus utsrekning innover i det svarte kommer til som et moment.

Jeg stopper her i gjennomgangen av de seks begrepene. Men vil vise ni løsninger av begrepet spenning (“tension”).<sup>465</sup>

<sup>464</sup> Hvorvidt vi skal bruke den innarbeidede termen persepsjon her, eller konsepsjon vil være et diskusjonsspørsmål som tidligere sagt. Når vi leser bildet, og tolker det, tenker vi ikke over de mentale komplekse operasjonene som skaper vår oppfatning av dette bildet som et uttrykk hvor innholdet kan oversettes verbalt til *dristig*. Da bruker vi enkelt og greit *persepsjon*, en visuell persepsjon. Men når vi kjenner til og er opptatt av de grafiske valgene som er gjort, og hva de grafiske strukturene korresponderer med av semantiske strukturer, vil vi kunne være tilbøyelige til å si konsepsjon, slik Talmys har problematisert.

<sup>465</sup> Oppgaven krevde at hver student skulle lage 8 bilder av hvert begrep, og velge ut det beste. Med mange studenters besvarelser finnes her et materiale til å studere visuelle tenkestrategier. Disse ni rutene viser ni studenters valg av sin beste visualisering av tension. Studentene er: 1. Yun-Kyung Bang, 2. Silvia Cesar Ribeiro, 3. Sofia Paiva Raposo, 4. Yu-Zhou Luo, 5. Jimmy Lui, 6. Aleksandr Puchlik, 7. Rebecca. Restrepo, 8. Carlos Beltrán og 9. Stephanie Arculli. Wilde og Wilde (1991: 26-7).



206. *Black square tension.*  
I Wilde & Wilde (1991).

disharmoni i begrepet. Spenning er et begrep som finnes i fysiske kraftrelasjoner, men vi tenker vel oftest på begrepet i psykiske tilstander. Designstudentene må finne visuelle uttrykk for det eventuelt psykiske innholdet. De har altså et begrep som er kinestetisk sensorisk eller kinetisk.<sup>467</sup> Dette skal de oversette til en visuell sammensatt struktur. Dynamisk kraft kan ikke vises visuelt uten synlige elementer som kraften er i. Tidligere har vi sett dynamiske krefter på det pikturale planet, i dyr og biler. Nå ser vi at ikke-representerende svarte kvadrater i konstellasjoner kan presentere slike krefter.

I den første ruten er det to symmetrisk motstående former som står som to kraftdynamiske objekter. Retning og hjørnene (med pilform) som nesten kommer i kontakt gir en essens av spenning som egenskap. Ruten under opererer med samme grunnkonsept, to mot hverandre. Den nederste ruten til venstre kunne være et bilde på en dominerende far i en familie. Her er det også kraft-forholdet mellom to eller flere agenter/elementer som er fremstilt. På fire av bildene er det balanse og trusselen om ubalanse og fall som formidler dette aspektet i spenningsbegrepet. Balanse er en sensorisk kinestetisk erfaring, men vi har også visuell erfaring med begrepet. Som kinestetisk erfaring har balanse også den kinestetiske erfaringen om tyngde i seg.

Vi kan lage en modell av hvordan betydning skapes i et begrep som spenning med balansomomentet involvert. Vi kan sette begrepet spenning inn i en slags kinesisk eske-modell hvor *spenning* er den ytterste esken. *Balanse* er en eske inni som får en innerste eske *tyngde* i seg. Begrepet spenning har et sentralt

<sup>466</sup> *Design* er et begrep som på mange måter kan sees som et synonym til *bildespråk*. Det betyr å tegne eller det som er tegnet. Det er påtagelig at vi ikke har et norsk ord for det. Vi har *formgivning*, og det fungerer godt i mange tilfeller. Vi snakker om grafisk formgivning, men det blir i mange tilfeller for snevert i forhold til grafisk design. Formgivning setter mer fokus på prosessen, mens det engelske uttrykket har større rom også for det visuelle som betydningsinnhold.

<sup>467</sup> Kinetikk er læren om bevegeleser i objekter. Bjarne Berulfsen (1962): *Gyldendals fremmedordbok*.

aspekt: dynamiske krefter. Dynamiske krefter er sensoriske kinestetiske (og også visuelle) erfaringer. Selve kreftene er usynlige, men kan visualiseres, som bundet i visuelle elementer. Disse elementene kan være piktorale eller plastiske. Som plastiske former vil både elementenes individuelle formkarakter og de relasjonelle strukturer de inngår i, ha betydninger. De relasjonelle strukturene får betydninger bestemt av grafiske designprinsipper. Hvert av de grafiske designprinsippene kan når de brukes, analyseres på hvilke betydninger de forsyner en del med, innen den helheten som skapes. I spenning finnes det radiale aspektet balanse. Dette er et begrep i seg selv. Som begrep bygger det på kinestetisk erfaring, og også på visuell erfaring. I begrepet balanse ligger flere aspekter, hvorav et av dem er tyngde. Tyngde er en egenskap som vil være tilstede i konkrete objekter i den virkelige verden. Vi har erfaringer med tyngde som ren kinestetisk sansning.

Med de faktorene som er nevnt her, kan vi gå i den samme banen tilbake fra tyngde til spenning, og se hvordan de tre begrepene realiseres visuelt. *Tyngde* er et rent kinestetisk begrep, det er en egenskap i et materiale i et objekt eller en substans. Men med den enhetlige måten vi opplever, den barnlige sammenholdte opplevelsesmåten (Johnsons conflation, Vygotskijs kjedekompleks) opptrer intersensorisk, tverrperseptuell, konsepsjon som en sammenblandet tilliggende forståelse. I denne intersensoriske konsepsjonen blir mørke forlenet med tyngde, og letthet med lys. Vertikal orientering med nede og oppe inngår, og en følelsesvalør hører med. Betydningene ligger dog ikke statisk; mørkt, tungt, nede er ikke uforanderlig festet til den negative følelsesvaløren dårlig. Tungt, mørkt kan også oppleves som trygt, godt. Med denne intersensoriske konsepsjonsmåten i ryggmargen, kan vi visualisere tyngde med mørk, svart valør. Den intersensoriske mentale mekanismen korresponderer med det grafiske prinsippet for lys/mørke-kontrasten. Her knyttes altså den grafiske faktoren lys/mørke-kontrast, valør, i en symbolisert struktur, sammen med den semantiske faktoren lett/tung kontrast. Vi har altså den semantiske betydningen tyngde.<sup>468</sup> Svart er den konkrete egenskapen. Et svart kvadrat presenterer svart, er svart objektivt og konkret, faktisk. Svart bipresenterer<sup>469</sup> tyngde, abstrakt, fiktivt. Denne bi- eller re-presentasjonen kommer til gjennom subjektiv intersensorisk erfaring, den er intersubjektivt allmenn, men bevisstheten om den og den estetiske bruken av den kan utvikles og skjerpes. Den intersensoriske overføring, blanding, skjer fra et

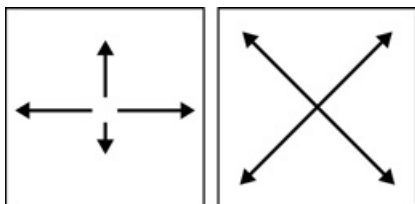
<sup>468</sup> Rudolph Arnhem (1974: 469) sier i klartekst på siste siden i *Art and Visual Perception* at vi har oppdaget at selv den enkleste linje uttrykker synlig betydning, og er derfor symbolsk. Jeg vil si det slik at der kan finnes betydning i den enkleste linje, når linjen settes i en relasjon av en betrakter. Da kan symbolisert betydning oppstå.

<sup>469</sup> Man kan også se svart som en metonymisk representasjon for tyngde. Det er mulig å argumentere for svart som presentasjon av tyngde, ved å fokusere på den delen av tyngdefornemmelse som mentalt blander seg i tverrperseptet.

sensorisk domene (svart: visuelt) til et annet sensorisk domene (tyngde: kinestetisk), og må derfor betraktes som en metafor i det plastiske sjiktet.

Den semantiske strukturen tyngde kan instansieres i mange ulike grafiske strukturkonstellasjoner. Svarthet kan maksimeres, jo svartere jo tyngre. Svart kan forsterkes med størrelse, større utbredelse gir større tyngde. Svart kan kombineres med en selektiv fasong, med retning og posisjon i forhold til andre elementer og til rammen, og disse faktorene, eller grafiske prinsippene, vil kunne virke forsterkende på den fiktive tyngde-egenskapen. Ved bruk av disse grafiske prinsippene i kombinasjon med ikkerepresenterende former som geometriske grunnformer eller organiske former, opptrer tyngde som en generalisert egenskap. Denne generaliserte egenskapen kan lett projiseres på psykiske eller sosiale temaer som måtte ligge i en aktuell kontekst. Da er den metaforiske mekanismen igjen i spill. Tyngde kan på denne måten metaforiseres i to omganger. Først som plastisk metafor TUNGER ER SVART og deretter tematisert i den generelle metaforen PSYKISK ER FYSISK.

Med tyngde som del av balanse, kan vi fokusere på denne neste dimensjonen. Balanse er et begrep som har både et kinestetisk og et visuelt aspekt. Det kinestetiske er det sentrale, og det visuelle mer radialt. Begge inkorporerer tyngde og vekt, og likevekt om en akse, først og fremst om den vertikale midtaksen i en struktur. Det er slik at vi oppfatter former i relasjon til usynlige, men perseptuelt bestemmende akser. Først og fremst en loddrett og en vannrett akse som vi ser visuelle former mot.



207. Kvadrat med piler. Arnheim (1974: 439).

Et kvadrat oppfattes kinestetisk som om der er krefter utover mot sidene langs aksene, og med også krefter som rettes til hjørnene. Vi projiserer disse kinestetiske fornemmelsene av bevegelse inn i den visuelle fasongen, og vi kaller det derfor visuell kinestetikk.<sup>470</sup> Visuell

kinestetikk dirigerer svært mye av de betydningene som dannes i det plastiske sjiktet.

De usynlige midtaksene er referanser, koordinater som likevekt vurderes fra. Et kvadrat persiperes som i likevekt i forhold til disse aksene som fornemmes inni fasongen. Dreies kvadratet, fornemmer vi at fasongen blir en annen, fordi midtaksene går gjennom hjørnene. Formen er nå dynamisk og mindre

<sup>470</sup> Flensburg (1997: 217).

stabil. Vi persiperer en rombe. Men ved å legge hodet på skakke, finner vi igjen kvadratet.<sup>471</sup> Når understøttelsesflaten er liten som i romben, aktiveres den kinestetiske balansefølelsen. I spennings-ruten til høyre øverst i ill. 206, har vi en balanse som er basert på dynamisk, symmetrisk lik fordeling av tyngde om vertikalaksen. I midten øverst og nederst har vi to situasjoner med dynamisk ubalanse. Det øverste kvadratet i begge rutene er i en posisjon som må tolkes som en fase i et fall, fordi disse to formene ikke kan stå i slik ulikevekt, det vet vi fra visuell erfaring med virkelige former.

Balanse, med likevekt og ubalanse, fall, ved manglende likevekt på en liten ståflate er et spørsmål om tyngdekraft og motkraft. Balanse kan skapes med bruk av flere av de grafiske prinsippene. Balanse uttrykt med ikkerepresenterende former vil i kraft av sin visuelle egenskap kunne være presentert. Balanse som vi har sett den presentert her i de fire nevnte rutene, har blitt visualisert med figurene i plan parallelt med bildeflaten, her er altså ikke de grafiske prinsippene overlappning eller overskjæring brukt.

I de to rutene i ill. 206 hvor de fire små kvadratene er stablet over hverandre, vil man kunne se formene som klosser. De aktiverer lett minner om barns byggeklosser. Da opptrer kvadratene som pikturale elementer. Disse to rutene har potensial til både å presentere generelle plastiske fasonger (kvadrater) og spesifikke representerende objekter (klosser eller kasser). Balanse, eller heller ubalanse, er i begge to.

Svarthet som egenskap slår gjennom, først i tyngde, så i fenomenet balanse og i fenomenet spenning. Det er den grafiske komponenten svart som i kombinasjon med andre grafiske prinsipper etablerer begrepet spenning. Vi har sett at det skjer med den metaforiske mekanismen. På denne måten, at en egenskap i det plastiske sjiktet, og ofte med en intersensorisk metaforisk projisering, definerer et abstrakt begrep (som spenning), etableres symboliserte plastiske strukturer. Kunstnere og grafiske designere bruker ofte denne strategien for å formulere abstrakt innhold. Det kan foregå som vist i øvelsene fra Wilde og Wilde.

Innholdet i slike abstrakte formuleringer har dog ikke entydige referenter. Når en kontekst er satt, som de verbalt formulerte begrepene, vil betraktere kunne lese spenning. Men der er mange alternative grafiske strukturer for samme begrep. Disse er knyttet til hvilket aspekt bildemakeren velger i det begrepet som skal visualiseres. Et aspekt i det ene begrepet kan formuleres

---

<sup>471</sup> Amheim (1974: 99) beskriver hvordan former oppfattes i forhold til en orientering i rom. Han forklarer det visuelle forholdet mellom kvadratet og romben, og at vi persiperer former som de inneholder et strukturelt skjelett. Dette skjelettet oppleves i forhold til en lengde- og breddeakse inni formen.

med en grafisk struktur som også vil være dekkende for et aspekt i et annet begrep. En av studentene valgte å la en svart fylt rute stå som bilde på alle de seks begrepene. Den svarte fulle ruten kan tenkes som et eksempel på komplett orden, en slik orden som skapes i ensrettede samfunn. Den kan også tenkes som maksimal både økning og tetthet. Som eksempel på lekenhet vil jeg i første omgang tenke på mørkegjemsel. Det er også i flere av løsningene eksempler på fire kvadrater over hverandre, som både representerer spenning og lekenhet. Når konteksten indikerer, eller en tittel er gitt, er saken grei. Men referanseproblemet vil være tilstede i omvendt tolkningsrekkefølge, når bildet søker en ekvivalent fonologisk struktur.<sup>472</sup>

Den akrobatiske tanken viser seg i hvordan vi kan konseptualisere et begrep som spenning i enkle plastiske elementer, når begrepet er introdusert som tema.

### 5.2.6 Representasjon og presentasjon: ulike betydningsmåter i de to sjiktene

Arnheim sier at visuell kinestetikk tilhører enhver visuell erfaring like fast og direkte som de statiske kvalitetene form, størrelse og farge. Hvilken følge får det for hvordan vi kan skille plastiske elementer fra piktorale? Eller med andre ord, hvordan kan vi skille mellom representasjon og presentasjon?

Vi skiller mellom betydninger som oppstår i det piktorale og det plastiske sjiktet. Sonesson har stadfestet at piktorale elementer representerer oppfatninger om konkrete eller abstrakte ting i virkeligheten. Mens plastiske elementer er tegn som får betydninger ved hva de er som formale trekk. Fasong, størrelse, farge og relasjoner mellom dem kan da ikke sies å representere, men presenterer de kvalitetene som danner betydninger. Her står to tradisjoner mot hverandre. Arnheim<sup>473</sup> mener at ikke-mimetiske form-

<sup>472</sup> Et interessant fenomen i denne forbindelsen opplever bildepedagoger ofte. Det kommer til syne i situasjoner hvor bildeinnhold diskuteres i grupper med studenter. Foran bildet til en av studentene vil der kunne oppstå en merkelig enighet om at innholdet i bildet er slik som bildemakeren selv oppfatter det, ifølge hennes intensjon. Et slikt innhold er imidlertid objektivt sett ikke til stede i bildet, vil lærer argumentere for. Den argumentasjonen forstår studentene når læreren først stiller spørsmålet: "Hva sier dette bildet?" Etter at studenter som ikke har fulgt produksjonsprosessen eller er kjent med intensjonen for bildet, dermed har uttrykt usikkerhet om innholdet, eller beskrevet annet innhold, har gitt tilbakemelding om dette, vil lærer spørre: "Hva ville du si med bildet ditt?" Slik kan divergens mellom intendert innhold og oppfattet innhold komme frem. Og så kan bildemakeren få tips om mulige grep til hvordan skape sitt intenderte innhold. Poenget jeg vil ha frem, er at når betraktere er informert om intensjon, vil de være i stand til i sin vennlighet ikke minst, å lese intendert innhold, når en mulig lese måte tillater det. Gombrich eksemplifiserer problemet med divergens i intensjon og resepsjon med en tegning av en jente som i dans skal forestille en blomst. Hun står på tå med oppstrakte armer, og har derved valgt trekk som kan finnes i oppfatning om en blomst. De valgte trekkene kan imidlertid også finnes i oppfatninger om mange andre objekter, som fly, fugl, seilbåt o.a. hos barna som ser på og gjetter på disse andre objektene. Resepsjon og intensjon har altså ulike behov for valg av trekk som kan tilfredsstillende oppfatning om innhold.

<sup>473</sup> Arnheim (1969: 117).

og fargekonstellasjoner også representerer. Han mener der er et kontinuum mellom mimetiske og ikke-mimetiske representasjoner. Gombrich står for den andre tradisjonen. Når Gombrich<sup>474</sup> forholder seg til representasjon, mener han mimetiske bildeelementer, planter, dyr osv, altså piktorale elementer. Gombrichs anvendelse av begrepet representasjon i bilder er den vanlige, altså knyttet til piktorale elementer. Jeg kan bare gi Gombrichs tradisjon prioritet, men ikke forkaste Arnheims.

Til tross for prioritering av representasjon til det piktorale sjiktet, er det to former for representasjon også i det plastiske sjiktet. Den ene er romlig representasjon og den andre er indirekte, metaforisk representasjon som jeg har kalt bipresentasjon i seksjon 5.2.5.

Romlig representasjon vil kunne oppstå i ikkemimetiske bildeelementer som i seg selv bare har to dimensjoner. To kvadrater i bildeplanet vil normalt anskues som to elementer i det plastiske sjiktet. Vi skiller hva vi konsiperer (innhold) fra det som faktisk er til stede som todimensjonal grafisk struktur (uttrykk) på bildeflaten. Med definisjonen for bildeSPRÅK – semantiske strukturer og grafiske strukturer og symboliserte sammenknytninger mellom de to – vil vi måtte forholde oss til hva som er grafiske strukturer og så se hvordan disse knyttes til semantiske strukturer.

Så snart en dybde dimensjon oppfattes, det skjer ved enhver overlapping, må vi regne med romlig representasjon. Dertil vil en skrå strek som står alene på en bildeflate kunne oppfattes på minst to måter. Den kan oppfattes som en skrå strek som ligger parallellt med bildeflaten, og som en strek som går innover i bildet. I det siste tilfelle opptrer dybde dimensjonen og medfølgende representasjon. Den grafiske strukturen forbeholdes den todimensjonale bildeflatens domene. Som grafisk struktur er streken bare todimensjonal. Dybde tilhører et persepsjonelt mentalt domene. Disse to domener, det persiperte mentale og det synlige grafiske, må vi holde fra hverandre. En skrå strek alene har to semantiske strukturer, som innovergående eller som parallell med bildeflaten, henholdsvis med representasjon og presentasjon.

Både tredimensjonalitet/dybdeillusjon og piktoral representasjon oppfattes momentant og automatisk. Vil det si at romlig tredimensjonalitet og piktoral representasjon faller i samme kategori? Jeg vil se piktoral romlig representasjon med stoler og bord som en kategori, og plastisk romlig representasjon som en annen. Det vil være enklest å sette disse to typene representasjon opp mot den todimensjonale romlige presentasjonen. Denne

---

<sup>474</sup> Gombrich (1984: 142 bl. a.).

avgrensningen følger ut fra hva som er beskrevet ovenfor om grafiske prinsipper og betydninger i det plastiske sjiktet.

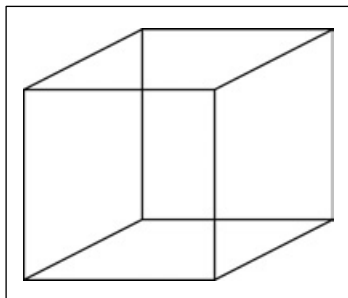
Bipresentasjon av intersensorisk art er den andre formen for presentasjon vi må regne med i det plastiske sjiktet. Vi har blitt kjent med TUNG ER SVART. Intersensorisk kjedekompleks, conflation, vil også kunne aktivere STOR og NEDE som kildeomener for TUNG som måldomene.

En sammenfattende avklaring om presentasjon og representasjon i de to sjiktene gir følgende: Representasjon hersker i det piktorale sjiktet. Et figurativt bildelement eller en konfigurasjon av flere slike elementer kan representere på to nivåer, 1): ”direkte”, bokstavelig, altså ikkemetaforsk og 2): indirekte, i overført betydning, metonymisk og/eller metaforisk. I det plastiske sjiktet finner presentasjon sted i den todimensjonale romlighet. Dette gjelder nonfigurative, formale elementer som er plassert i forhold høyere/lavere og til siden for hverandre, og i forhold til bilderammen. Dertil kommer reelle egenskaper i grafiske elementer som representere. Men plastisk representasjon må også sees som forekommende på mer enn ett nivå. Det er intersensorisk indirekte, metaforisk bipresentasjon hvor de grafiske prinsippene settes i spill ved fornemmelser av dynamiske krefter. Dertil kommer romlig plastisk representasjon av oppfattet tredimensjonalitet, dybde. Vi må altså konkludere med at både det piktorale og det plastiske sjiktet har overført, topologisk representasjon, og dybdedimensjonen med ulike plan er et premiss for utøvelsen av registeret for grafiske prinsipper.

### **5.2.7 Romlighet i bilder kan være faktiv og fiktiv**

Vi kan forholde oss til to nivåer eller dimensjoner av faktivitet, når vi ser på former på en bildeflate. Det ene er de reelle romlige forhold som finnes i bildeflaten. Denne flaten er tradisjonelt avgrenset av fire sider som står i rett vinkel på hverandre. Vi forholder oss til disse som om de er vann- og loddrette. Det gjør vi fordi det er naturlig å etablere en horisontal parallell til øynene og til den innebygde sansen for horisontalitet og vertikalitet. De fire avgrensede sidene fungerer som referanser for elementene på flaten, uansett om arket, platen, står eller ligger. Innen denne flaten har vi geometriske relasjoner, oppe, nede, til høyre for osv. Enhver strek kan bestemmes matematisk/geometrisk i denne dimensjonen, på lengde, grad av krumhet og vinkel i relasjon til de vann- og loddrette koordinatene. Dette er det plastiske sjiktets geometriske faktive nivå. Farge og valør har også denne faktive objektiviteten.





208. Transparent kube.

Den andre, den tredimensjonale, dimensjonen har mindre faktisk samsvar mellom den grafiske og den semantiske polen. Dimensjonen inntreffer så snart vi kommer til volumer og rom. Volumer beskrives med linjer og/eller valører som danner flateformer. Vi persiperer denne grafiske strukturen som en kube. Denne kuben er mindre faktisk enn et kvadrat, fordi dybden som skapes ved fornemmelsen av at de to sidene går

innover i bildeflaten ikke er reell. Det er en persipert dybde, dannet ved en illusjon om at de to flatene er plan som henholdsvis a) ligger vannrett og b) er elevet i rett vinkel til det frontale planet. Persepsjonen er intuitiv, og fysiologisk determinert. Det kan vi være forvissert om når vi merker hvordan bevisstheten svitsjer mellom to persepter, en kube sett nedenfra og en kube sett ovenfra. Tredimensjonalitet i form, er illusjon av volum og rom. Men et todimensjonalt kvadrat er ekvivalent som grafisk og kognitivt formbilde.

Vi kommer i nær kontakt med per/kon/sepsjon når vi ser på den transparente tegningen av en kube. Vår oppfattelse er umiddelbart tredimensjonal form. Denne romlige formen benevner vi verbalt kube. Vi merker hvordan (per)septet opptrer som en romlig form når det plutselig svitsjer til å bli en kube sett nedenfra, altså et annet persept. Et tredje persept kan vi tvinge frem, vanligvis med møye, av syv flater som ligger i samme plan, bildeplanet. Dette perseptet av en flat form som består av syv inntil-hverandre-liggende flater, vil man som perseptuelt fenomen, som visuell formstruktur, måtte klassifisere som på et sekundært nivå, siden det absolutt ikke opptrer spontant som kognitiv struktur. Mens kubepersept vil måtte klassifiseres som et perseptuelt fenomen, visuell formstruktur, som tilhørende et primært nivå. Dette fordi det opptrer spontant. Den grafiske todimensjonale strukturen som forbindes til den semantiske strukturen kube har altså flere semantiske strukturer. Noen av disse er sekssidet volum, kvadratisk rom, kloss.

På den todimensjonale flaten slipper vi løs vår persepsjon og konsepsjon. Det er nesten magisk å se plastisiteten i sinnets mange mulige måter å strukturere linjer og flater på. Det er momentane persepter som dannes, når vi oppfatter flater som liggende eller stående i forskjellige plan. Vi har grafiske prinsipper, strategier til å skape illusjon av rom og volum i bilder. Det er overlapping, forminsking, forkortning osv. Kuber, kuler, sylindre osv er representasjoner. Det er persepter av noen romlige grunnformer. De representerer disse geometriske grunnformene, men de kan også samtidig

representere byggeklosser, kasser, baller og andre piktorale ting. I den geometriske organiseringen vil de faktive egenskapene i formene, formelementene, med den aktive visuelle kinestetiske fornemmelsen, gjøre at vi kan oppfatte former som tunge/lette/ og åpne/lukkede. Formenets intrafigurale aspekter, når formelementer sees i sammenstillinger, danner også metaforiske referenter om stigende/synkende. Vi ser også kontraster mellom geometriske og amorfe former.

### 5.2.8 Organisering av bildeelementer

Elementene i et bilde organiseres romlig, geometrisk, og alle elementene er til stede samtidig. Det vil si at all informasjonen er simultant tilgjengelig. Betydningene opptrer på grunnlag av relasjoner mellom elementene. I det piktorale sjiktet er tegnrelasjonen og transformasjonsreglene delvis bundet til vår måte å se ting i virkelighetens verden. Derved organiseres elementene i en visuell mimetisk orden.

Organisering av bildeelementer må anskues for elementer i de to sjiktene hver især. Den piktorale organiseringen i fortellende bilder er basert på den grunnleggende narrative mekanismen og en narrativ modell. Denne modellen innlemmer semantiske roller som konstituerer kategorier av bildeelementer. Min påstand er at det finnes en orden for hvordan manifestasjoner av disse kategoriene kan konfigureres til kommunikativt betydningsinnhold. De piktorale bildeelementene redigeres innen en kombinatorikk, et syntaktisk system. Denne piktorale kombinatorikken kommer vi tilbake til i delkapitlet 5.3 om det særlige metaforbaserte systemet.

En narrativ metaforbasert kombinatorikk fungerer sammen med et stort mulighetspotensial for hvordan bildeelementer kan redigeres. Et piktoralt element kan som det objektet det står for i virkelighetens verden, beskues fra en uendelighet av synsvinkler og få fasong deretter. På samme måte kan det også gis et utall av størrelser, fargenyanser, tekstur osv. Det kan stilles høyt eller lavt på arket, stå foran eller bak andre figurer og stilles sentralt eller i kontakt med rammen. Denne valgfriheten vil i større eller mindre grad være betydningsskapende. Relasjoner mellom figurer, grunn og ramme setter premissene for dynamikken i betydningsinnhold i bilder. Det piktorale sjiktet omfatter også bilder som ikke er fortellende. Beskrivende bilder vil oftest ha bildeelementene i en lett avlesbar orden. Det vil si at synsvinkelen vil være tradisjonell, og gjerne i normalperspektivisk øynehøyde. Men ellers står alle muligheter åpne for redigering som ovenfor beskrevet for fortellende bilder.

Bildeelementer organiseres også sett innen det plastiske sjiktet. Sytten elefanter i et bilde gir innhold på det piktorale planet. Hvilket innhold,

avhenger av hvor og hvordan de er plassert og beskrevet. Samtidig vil de sytten elefantene bidra til en rytmisk gjentakelse i det plastiske sjiktet. Hvilken rytme, jevn og ensformig, eller dynamisk og springende, vil avhenge av plassering, størrelser, valør osv. Komposisjon er å redigere de grafiske strukturene slik at de (fortrinnsvis) understøtter det piktorale innholdet. Det er å fremheve linjer, former i de elementene som er viktige bærere av dette innholdet. Det er å redusere visuelle trekk som fanger blikket i ikke hensiktsmessige fokuseringer. Komposisjon skjer med mer eller mindre bevisst bruk av de grafiske prinsippene. Komposisjon er også å tilføre visuelle elementer som stimulerer sansebaserte følelsesaktiverende opplevelser i betraktere. Organisering av elementer kompositorisk er altså knyttet til de særlige visuelle bedømmelser bildemakeren foretar, og valg kan gjøres innen den uendelighet av relasjonelle sammenstillinger som er mulige med de formalestetiske elementene og funksjonene.

### 5.2.9 En oversikt over betydninger i det plastiske sjiktet

En sammenfatning av hva betydninger kan være i det plastiske sjiktet omfatter både typer, altså kategorier av bildeelementer og hvordan disse bildeelement-kategoriene struktureres for å danne betydninger.

Kategorier av bildeelementer er presenterende todimensjonale streker og former og representerende tredimensjonale romlige illusjoner og volumer. Presenterende elementer omfatter strek (linje), prikk (punkt), flekk (flate) og farge med valør. Valør og tekstur kan sees både som kvaliteter i de nevnte formelementene og som produkt av disse (skravurer og lignende). Kvaliteter i formelementene (rundhet, størrelse, svarthet osv.) kan ha større eller mindre abstraktiv relevans. Med liten abstraktiv relevans vil de fungere som anonyme byggesteiner. Med stor abstraktiv relevans vil de kunne bære både faktive<sup>475</sup> og overførte fiktive betydninger som vi oppfatter som formelementenes meningsbærende potensial (både når reelle egenskaper projiseres på piktorale elementer, og når rundhet bipresenterer mykhet, svarthet bipresenterer tyngde). Kontrasten mellom lys og mørke, samt farge, gir hovedpremiss i bipresentasjoner. Dette er de formalestetiske grunn-elementenes betydningsområde.

Den romlige organisasjon foregår og gir betydninger på både to- og tredimensjonalt nivå. Presenterende todimensjonale formelementer gir faktive romlige betydninger (oppe, til venstre osv) i bildeplanet. Representerende perseptuelle elementer med illusjoner av dybde, tredimensjonalt rom og volumer gir fiktive romlige betydninger. En grafisk struktur som

<sup>475</sup> Som faktivt bildeelement vil svart som svarthet i seg selv kunne være betydningen. Det forekommer i minimalisme. Opplevelsen av egenskapen svart vil der kunne være innholdet.

formelement, kan forbindes til flere samtidige semantiske strukturer, altså ha polysemisk betydning som både flat og volum. Det er fleksibiliteten i visuell persepsjon som gir grunnlag for slik flertydighet.

Både romlige representasjoner og kontrasten mellom lys og mørke kan bety både på et direkte, faktisk, og på et metaforisk, fiktivt, nivå. Fiktive betydninger dannes intersensorisk.<sup>476</sup> Visuell kinestetikk opptrer, og gir opphav til fornemmelser av bevegelse, rytme og balanse. Disse estetiske funksjonene settes i spill når enklere grafiske strukturer stilles sammen til kompositte strukturer. Manipulasjon og redaksjon av strukturer utføres underlagt grafiske prinsipper. Fiktive krefter projiseres inn i de formalestetiske elementene, og prinsippene dreier seg om relasjoner tilknyttet proporsjoner, foran/bak, figur/grunn osv.

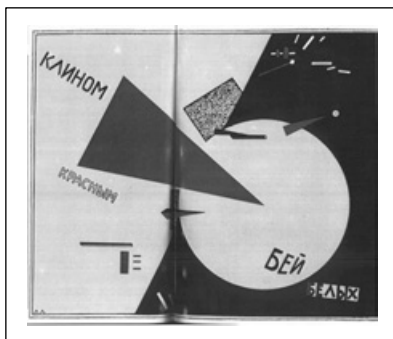
Komposisjon er å stille sammen plastiske elementer i henhold til grafiske prinsipper slik at delene og helheten i bildet tilpasses hverandre og det innhold som skal formidles. De piktorale og de plastiske betydningene danner sammen bildets innhold.

*Noen presiseringer, kommunikasjons-forhold*

To ulike måter å bety på formalestetisk sett, er tematisk kommunikasjon og poetisk opplevelse. Plastiske betydninger kan være mer eller mindre interaktivert i det piktorale innholdet. For metaforbaserte tegninger danner plastiske metaforer innhold på lik linje med piktorale metaforer. Vi har eksemplet med den nedstigende solen i Graffs tegning av japansk økonomi ill. 26. Svartheten her står for tung, synkende. Det er et retorisk grep gjort for å kommunisere et tema. En motpol til tematisk kommunikasjon ligger i den "visualprosodiske" funksjonen, når poetisk funksjon er sentral. Da er det den

<sup>476</sup> Det kan diskuteres om det jeg kaller intersensorisk, tverrperseptuell, betydningsdannelse skal benevnes synestesi. Noen bildeteoretikere er nysgjerrige på fenomenet synestesi i sammenheng med ikke minst nonfigurativ kunst. De fornemmer en sammenheng, men har vanskelig for å beskrive en slik kobling. Wassily Kandinsky som malte noen av de første nonfigurative bildene, var synestetiker. Han proklamerte en sammenheng mellom enkeltfarger og former. Itten som var hans kollega på Bauhaus, presenterte slik sammenkobling som en allmen teori. Denne teorien er falsifisert, siden undersøkelser har vist at personer når de blir spurt, gir ulike svar på hvilken geometrisk grunnform de forbinder med for eksempel blå. Den russiske komponisten Alexander Skrjabin var også synestetiker, og laget et orgel som samtidig med musikk, også "spilte" farger. Man vet nå at synestesi gir seg ulike utslag for ulike personer. Det er uvanlige koblinger i hjernen hos dem som opplever at sansestimuli fra en sans også samtidig utløser opplevelse i et annet sansedomene. Koblinger som for eksempel utløser farge ved lydstimuli gir ikke samme farge til samme lydbilde hos to personer. Hvis vi forbeholder synestesi-begrepet til unormale hjerneforbindelser, vil vi altså ikke kunne sette likhetstegn til synestesi og den intersensorisk oppfattede betydningsdannelsen. Men hvis vi lar synestesi omfatte også den "smitten" fra det ene sensoriske til et annet sensorisk domene som lar oss fornemme svart som tung, vil vi kunne ha mulighet for å kalle det et synestetisk fenomen. Ramachandran, hjernenevrolog, (Ramachandran og Hubbard 2003: 43-9) sier at mennesker har en innebygd tilbøyelighet til å assosiere noen former med noen lyder. Tidligere er dette undersøkt praktisk. Ved undersøkelser designet av Wolfgang Köhler (gestaltpsikolog) med to tegninger av henholdsvis en blekkflekkaktig og en spisstagget form, svarer personer på hvilken av de to formene de vil kunne kalle enten "boubou" eller "kiki". 98 % av de spurte kaller blekkflekken "boubou" og spisstaggen "kiki".

sansebaserte, sensuelle opplevelse som skal vekkes med plastiske betydninger. Svarthet som egenskapen svart i seg selv, kan være tema i et bilde.



209. El Lissitskij, *Klinom krasnym*.

Det er dog ikke alltid lett å skille plastiske elementer fra figurative. I bildefaglig språkbruk har vi her et bilde uten piktorale elementer, men bare med former og farger tilhørende det plastiske sjiktet. Samtidig ligger der russisk tekst som følger og betegner hovedelementene. *Klinom krasnym* er instrumentalis-form for substantivet "kile" og adjektivet "rød". *Bej* er imperativ for verbet "slå". *Belykh* er dativ flertall for det

substantiverte adjektivet "hvit". En oversettelse av teksten er "Slå de hvite med den røde kile!" Det parallelle visuelle utsagnet skapes med den spisse røde formen og den runde hvite formen som er i ferd med å bli stukket. Bildet er laget i den avantgardistiske perioden i Sovjet under borgerkrigen. Innholdet krever kunnskap om at kommunistene benevnes "de røde" og motstanderne av revolusjonen er "de hvite". Med teksten som eksplisitt setter innholdet i de to formene på plass, tvinges de to plastiske formene inn i en fortelling som mange<sup>477</sup> ville forbeholde det piktorale sjiktet. Den spisse formen som er et ikonisk tegn for angrep, ødeleggelse, er et eksempel på en plastisk metafor i en plastisk setting opprettet av teksten.

Dette eksemplet leder til det faktum at et bildeelement som står som et identitetstegn, kan være nesten hva som helst, så lenge der er opprettet en eller annen avtale om hva tegnet skal bety i den enkelte kontekst. Wilde og Wilde (1991: 40-51) tydeliggjør dette i en av sine grafiske design-oppgaver. De gir oppgaven å visualisere et kjent barneverns: "Jack and Jill went up the hill." Studentene får et utvalg av gitte piktografiske og piktorale enkeltelementer som de skal velge mellom for å lage tre-fire enkle sekvenser i fortellingen. Man ser at for eksempel Jack og Jill kan representeres av så ulike elementer som to hjerter, to stjerner av ulik størrelse, en bamse og et esel osv.

<sup>477</sup> Kress & van Leeuwen oppfatter geometriske grunnformer, trekanter og kuber, som narrative representasjoner. De argumenterer for at hovedpremisset for narrativ representasjon er at det finnes en vektor. En vektor er et retningsgivende element som indikerer en prosess. Nettopp Lissitskys trekant bruker de som eksempel på en aktiv vektor.

### 5.2.10 Hva konstituerer et overordnet bildesPRÅK?

Med begrepet et overordnet bildespråk mener jeg noe diffust først og fremst vår kulturs typer av bildespråk. Men et overordnet bildesPRÅK må også romme forklaringspotensial for alle typer bilder, som f.eks. australske aboriginale bilder. Aboriginale bilder kan i en av deres tradisjoner fungere som spesielle minnereiser med spesielle symboler som tilhører deres kultur. Men selv om den kulturens bilder skiller seg sterkt fra våre tradisjoner, må et overordnet system også romme annerledes hensikter for bildeproduksjon og fremmed organisasjon for bildeelementer. BildesPRÅK kan sees som et system der visuelle avbildninger formidler informasjon fra en bildeprodusent, bildemaker, til mottagere, betraktere, i ulike tradisjoner.

To ting mener jeg man må legge vekt på for å kunne svare kortfattet på spørsmålet om hva som konstituerer et overordnet bildesPRÅK. Det er for det første hva slags elementer som finnes i bilder, og hva slags betydninger disse elementene bærer. Det andre er de forskjellige mentale mekanismer som kreves og aktiveres ved bildeproduksjon og resepsjon. Det er ved disse mentale mekanismene det gjøres mulig å ”pakke” inn og ut informasjon, betydninger. Informasjon og betydninger i bilder kommer både som kognitivt interpretert innhold, og som fornemmet sanselig innhold. Synet som sans er hovedpremiss. Intendert informasjon må visualiseres, og via vårt rike mentale interpretasjonsapparat kan betydninger dannes når menneskesinn møter bildeelementer.

De bildeelementene som finnes kan vi best anskue i to sjikt. Med en gang en strek er satt på bildeflaten, begynner den å bety noe i begge sjiktene, for den som vil lese. På det piktorale plan kan en vannrett strek være skillet mellom jord og himmel. Men den kan også være en pinne, en nesten hva som helst. Det er fordi vi har en disposisjon til å projisere mening, at vi kan oppfatte streken som jord-og- himmel-avdeler eller pinne. Og fordi vi har sett avgrensningen mellom jord og himmel og sett pinner så mange ganger, gjenkjenner vi det i streken. Det cerebrale nevralt nettverket stiller tolkningene til disposisjon. Når streken oppfattes som en pinne eller som et annet langstrakt legeme, skjer det fordi vi har en mental organiseringsmåte som kalles idealisering.<sup>478</sup> Idealisering er at en egenskap i en ting vi ser, blir fremtredende i vår oppfatning av tingen. Pinnens lengde blir det fremtredende trekk som vi kjenner den igjen på.

Ved å sette flere streker sammen med den første kan vi både innsnevre og utvide betydninger. Vi kan innsnevre betydningen til referenten fyrstikk og

---

<sup>478</sup> Talmy (2000, Volume 1: 220-222).

utelukke referenten landskap. Samtidig gir vi informasjon om forholdet mellom fyrstikkens lengde og tykkelse. Ved å legge til flere elementer kan vi bygge opp et piktoralt innhold av mer eller mindre narrativ karakter. Når piktorale bildeelementer settes sammen til betydningskjeder, skjer det i en kombinatorikk.

Samtidig med at den piktorale kombinatorikk organiseres i et bilde, kan vi ikke unngå også å føre inn informasjon som vil gi betydninger i det plastiske sjiktet. Kombinatorikk medfører også komposisjon av plastiske elementer. Bildeelementer i det plastiske sjiktet består av form, farge og visuelle elementer som presenterer, besitter, kvaliteter som formidler betydninger av mer diffus art.

En europeisk hovedtradisjon i bildeskaping, renesansetradisjonen med perspektivlover som ideal, er en mimetisk tradisjon, også når det gjelder hvordan elementer plasseres i bilder. Denne tradisjonen følger prinsippene for hvordan vi ser på noe foran oss, i normal øynehøyde. Da står de nærmeste objektene nederst, de er størst og har størst klarhet i detaljer, tekstur og farge. Det er vanlig å forholde seg til en forgrunn, en mellomgrunn og en bakgrunn. En tradisjon som helt fraviker vår, er som nevnt den vi ser hos urinnvånere i Australia. Her settes symboliserte objekter inn som sett ovenfra, som på et kart. Den europeiske hovedtradisjonen kan brytes opp, og spill med skiftende plan, andre paradigmer enn perspektiviske for størrelse osv, kan aplikeres på bilder.

Et overordnet bildesPRÅK må tillate det potensial som finnes for hvordan elementene stilles sammen på bildeflaten. Bildesjangere skiller seg fra hverandre ved denne faktoren som en av flere. Piktorale elementer kan være mer eller mindre i tråd med renessansetradisjonen og fotografiets måte, og kan være mer eller mindre kognitivt abstraherende med visuelle retoriske strategier i den måte elementene organiseres i bildeflaten. Plastiske elementer kan spille større eller mindre rolle innen forskjellige bildesjangere, avhengig av om hovedvekten er på kognitivt, konseptuelt innhold eller på estetiske, poetiske kvaliteter.

Det overordnede bildespråket konstitueres som sagt, av bildeelementer i to sjikt. Betydninger dannes i begge sjiktene. Representativ og presentativ betydning bygges opp i henholdsvis piktoral, figurativ kombinatorikk og i plastisk, formalestetisk komposisjon som to sider av samme mynt.

Det overordnede bildesPRÅKET konstitueres også av mentale mekanismer. For å beskrive de viktigste, må vi både forholde oss til generelle mekanismer

for hvordan vi oppfatter og forstår generelt. Og dertil noen mekanismer som bidrar til visuelle betydningsdannelser i bildekommunikasjon. Behandlingen av denne typen konstituenten får liten utdypning i avhandlingen. Konstitutive mentale mekanismer omtales i seksjon 5.2.16, sammenfatning av delkapitlet, og i seksjon 5.3.2 om komprimerte bildetegn.

### 5.2.11 Felles og interaktivt: språk og bilde

Språk og bilde er to kognitive subsystemer. Begge har mye felles og mange ulikheter. Og som medier opptrer de interaktivt når vi tenker. Her følger en skisse av hva de har felles og hvordan de interagerer.

Vi kan velge et av de to systemene til å kommunisere tankeinnhold til andre mennesker med. Intern kommunikasjon inne i en person, tenkning, vil foregå med bruk av begge de to kognitive systemene. Her vil interaksjon mellom dem foregå kontinuerlig. Ved fenomenologisk introspeksjon kan man studere hvordan mentale bilder veksler med ord. Mitt eget bilde på hvordan denne prosessen ofte fanges av oppmerksomheten, er ord i en rekkefølge som kan stanses og vides ut til et mentalt bilde. Et slikt bilde kan betraktes mer eller mindre skarpstilt, endres perspektivisk osv. Det svitsjes mellom disse to formene uten opphør. Talmys og Langackers forskning viser at slik automatisert interaksjon foregår når vi bruker språk, eller rettere sagt når en automatisert betydningsproduksjon foregår. Enhver setnings grammatiske former i kombinasjon med leksikale former formidler svære mengder informasjon på minimal tid. I denne informasjonen opptrer dog ikke bevisste mentale bilder, til det går konseptualiseringsprosessen altfor hurtig og automatisert. Men vi kan stoppe en setning som blir utøvd i et sinn, og partere den i det vi har kalt bildeskjemaer og annet kognitivt mønstermateriale. Slik vil vi se hvordan språk og bilde er innfiltrert i hverandre. Langacker (2000: 277) sier:

The symbolic resources of a language generally provide an array of alternative images for describing a given scene, and we shift from one to another with great facility, often within the confines of a single sentence. The conventional imagery invoked for linguistic expression is a fleeting thing that neither defines nor constrains the contents of our thoughts.<sup>479</sup>

Automatisering er en generell prosess som kreves i tilegnelse og innlæring av språk. Det er en betingelse for økonomiseringen av mentale krefter at et

---

<sup>479</sup> Langacker (1990: 12).



individ lar ord og tilhørende begreper innsvøpes i vanens usynlighetskappe. Viktor B. Sjklovskij,<sup>480</sup> russisk formalist, sier:

Alle våre vaner hører hjemme innenfor det ubevisst-automatiskes område. Om noen husker den følelse han hadde første gang han holdt en penn i hånden eller første gang han snakket et fremmed språk, og sammenligner denne følelse med den han har når han opplever dette for titusende gang, så vil ha være enig med oss. Denne automatiseringsprosess forklarer lovene for vår prosatale med dens ufullførte setninger og halvt uttalte ord.

Han fortsetter med at vi ser ikke tingene ordentlig, men kjenner dem igjen på deres første og beste kjennetegn:

Tingene går liksom innpakket forbi oss, vi vet at de er der, utfra det rom de opptar, men vi ser bare deres overflate. Under innflytelse av en slik persepsjon tørker tingene inn, først som persepsjon, og dette virker deretter også inn på deres tilblivelse.<sup>481</sup>

At tenkning foregår ved hjelp av både ord og bilder vil ikke minst filosofer og vitenskapsfolk påpeke. Einstein trekkes ofte frem som den tenkeren som setter visuell imaginasjon sentralt. Hans idéer fødes ofte via mentale bilder. Mark Johnson (1987) målsatte seg å lage en teori om imaginasjon, forestilling. Her ble bildeskjema-begrepet utviklet. Lakoff og Johnson har påvist hvordan den metaforiske mekanismen har tilhold i tenkningen. De har undersøkt hvordan den kommer til syne i språklige metaforiske uttrykk. Herværende avhandling viser hvordan denne mekanismen også er sentral i strukturering av først og fremst piktoral innhold. Mange vil si at visuell forestilling, imaginasjon, er en forutsetning for store deler av språklig innhold.

På cerebralt nevralt nivå kan man etter hvert kartlegge hvilke kognitive operasjoner som foregår når personer konseptualiserer språklig innhold, samt både perceptivt og mentalt bildeinnhold. Hjerneforskere regner med over tredve områder i hjernen som kan aktiveres under språklige handlinger. Heriblant er områder som behandler visuell informasjon. Og med godt designede eksperimenter har man også klart å påvise at visuell imaginasjon skjer ved aktivering av de samme områdene hvor primær synsinformasjon (retinotopisk) behandles.<sup>482</sup>

<sup>480</sup> Sjklovskij (2003: 17): "Kunsten som grep" i *Moderne Litteraturteori*. (Original russisk utgave kom i 1916.)

<sup>481</sup> Sjklovskij (2003: 17-18).

<sup>482</sup> Slotnick, Thompson og Kosslyn (2005). "Visual Mental Imagery Induces Retinotopically Organized Activation of Early Visual Areas". Et eksperiment beskrives hvor tre typer visuell kognisjon skilles fra

Sigmund Ongstad<sup>483</sup> sier at språk finnes ikke løsrevet fra annen symbolbruk i virkeligheten, og videre:

'Språket' som system er en analytisk artefakt, det er tatt ut av sin sammenheng. Verbalspråkssystemet er semiotisk inkorporert i og interaktivt med andre tegnsystemer, og analyser av konkrete ytringer kan ikke basere seg ensidig på språklige analyser uten fare for fordreining. Dette systemforholdet er også generativt. Dvs at de enkelte systemers struktur-, referanse- og handlingsside kan påvirke andre systemers syntaks, semantikk og pragmatikk. Prinsipielt er derfor systemene konvertible og interaktive.

Ordbetydninger menger seg med bildebetydninger i det nevralt nettverket. Det er mentalt innhold, tanker, som skal formidles med bilder. Prosessering av biledspråk foregår med samtidig aktivering av mange nervebaner i hjernen. Informasjon i grafiske strukturer kan kobles til mangfoldig viten. I synssentre kobles det til linjer, retninger, teksturer, hjørner, reaktorer som viser til bevegelse osv. Koblinger forårsaker gjenkjenning av personer, kroppshandlinger. Det lingvistiske systemet aktiveres og interagerer med visuelle kretser. Noe prioriteres som konsepsjon, og noe blir liggende som primet, lettutløst bakteppe. Nettverket i hjernen er på mange måter automatisert, slik at baner som er dannet og gjort solide ved stadig bruk, vil fremstå med en viss prioritet. Stroop-effekten<sup>484</sup> er et eksempel på det. Stroop gjorde et forsøk i 1930-årene. Han viste folk en liste med ord skrevet i forskjellige farger, og ba dem å si hvilken farge blekket hadde som ordet var skrevet med. Han målte hvor lang tid det tok dem å benevne blekkfargen i hvert ord. Trikket var at noen ganger var ordet et fargenavn som var forskjellig fra blekkfargen ordet var skrevet med (f.eks. ordet "BLÅ" var skrevet med rødt blekk). Når blekkfargen var forskjellig fra fargen ordet benevnte, var folk senere enn om der ikke var en diskongruens. Dette er fordi før man benevner fargen på blekket, har man uvilkarlig lest ordet, og betydningen kommer i sinnet ubedt. Har man en gang lært å lese, kan man ikke hjelpe for at man leser ordene.

---

hverandre. Det er reell visuell persepsjon, imaginasjon (forestilling) av lignende synsinnhold og som tredje type: en oppmerksomhetsakt av visuell mer vurderende karakter. Hensikten med eksperimentet var å finne ut om visuell forestilling kunne vekke kortikal aktivitet med presis visuell områdetopografi (retinotopi). Et positivt resultat anses å ville styrke teorien om at visuell mental billedbruk ("imagery") også er avhengig av depiktive (bildeaktige) representasjoner i tillegg til symbolske (språk-aktige) representasjoner. Denne teorien står i motsetning til teorien om at visuell mental bildebruk bare er avhengige av symbolske (språkaktige) representasjoner. Eksperimentet viste et positivt resultat.

<sup>483</sup> Ongstad (1996: 133) henviser til Freedman, som sier at språk ikke finnes løsrevet. Sitatet er Ongstads beskrivelse og oppfatning.

<sup>484</sup> Beskrivelsen som følger, er nesten direkte oversatt av meg fra Blakemore og Frith (2005: 71-2).

Ser man på et bilde, er masse informasjon samtidig tilgjengelig, og hjernen aktiveres tilsvarende i mange områder og koblinger. Verbal viten vil interagere med den visualbaserte viten informasjonen konseptualiseres med. Slik vil erfaring som er koblet til den visuelle virkelighetens informasjonsavkodning få innblanding fra ordbetydninger. Hendelse- og fortellingstrukturer er lagret i noen solide nevralt nettverk. Vi tolker psykologiske og sosiale forhold inn i visuelle informasjon om mennesker, blikk, mine, kropp. De mangfoldige nevralt koblingene og banene i hjernen strukturerer våre tenkemåter og språk. At så mange koblinger aktiveres sammen, forsyner oss med et interaktivt svært register av kognitive mønstre. I konseptualisering når vi bruker bildeSPRÅKET såvel som verbalspråket, opptrer sinnet som en akrobat i lynhurtige vekslinger mellom konseptuelle skjematiskeringer. Samtidig legger vi ikke merke til denne aktiviteten, vi oppfatter mening og betydning.

### 5.2.12 Den verbale språkmodellens komponenter som referanse

Den verbale språkmodellens komponenter kan fungere som en referanse til en modell for bildeSPRÅK. Med modifikasjoner kan vi bruke denne referansen som et skjelett. Dette skjelettet har fonologi, morfologi, syntaks, semantikk, og diskurs i seg. Sammenholdt med definisjonen for et overordnet bildeSPRÅK kan vi forholde oss til fonologiens fonemer som grafiske, visuelle grunnelementer i det plastiske sjiktet, til morfologiens morfer som grafiske, visuelle minste betydningsbærende elementer i det piktorale sjiktet i et bilde. Syntaks skifter jeg ut med betegnelsen kombinatorikk for sammenstillinger av bildeelementer i det piktorale sjiktet. Mens benevnelsen komposisjon vanligvis står for sammenstillinger av elementer i det plastiske sjiktet. Visuell semantikk er mentale representasjoner av betydning som tilknyttes grafiske strukturer ved symbolisering, tegndannelse. Denne tegndannelsen er tydeligst i det piktorale sjiktet, mer diffus i det plastiske sjiktet.

Diskurs som en språklig dimensjon, er fortellingens dimensjon, men for bilder må en parallell til syntaks og diskurs slås sammen. Vi kan ikke skille mellom de to komponentene i bildemediet. Syntaks og diskurs står i språkmodellen for sammenstilling av elementer på henholdsvis setnings- og tekstens eller fortellingens nivå. Setningsnivået omhandler grammatikken og dens mønstre for informasjonsformidling. Jeg har i kapitlet om fortelling gjort rede for hvordan det narrative også finnes på, og konstituerer setninger. Å presse bilde som medium videre inn i språkmodellen avstår jeg fra her.<sup>485</sup>

<sup>485</sup> Man kan operere med en- og flersyntagmatiske bilder. Det gjøres i zemiotsk bildeforskning. Ensyntagmatisk er et bilde med bare en handling eller et "interessefelt", mens et flersyntagmatisk bilde har flere handlinger eller "interessefelter". Nordström (1985: 315) i Cornell, Dunér, Millroth, Nordström og Roth\_Lindberg (red.) *Bildanalys*.

Språk har ordklasser. Det er nærliggende å ville sammenligne de forskjellige ordklassene med tilstedeværelse av bildeelementer. Som jeg har vært inne på før, er preposisjoner mentale mønstre som initieres og kan sees i bilder. Verb og substantiver er de mest basale ordklassene, som henholdsvis betegner prosess, handling og ting, levende vesener. I bilder kan handling vanskelig vises autonomt, handling er innskrevet i den som handler. Men både handling og ting, eller person påvises lett. Men så kommer et kompliserende moment: Språket har flere muligheter enn bare å representere handling via verb og ting via substantiver. Handling kan reifiseres og uttrykkes med substantiv: Handlingen å synge kan omformes til "tingen": sangen. Språket har stor fleksibilitet, og ikke minst vår språklige forståelse. La konklusjonen være at der gis et godt stykke på vei ekvivalent innhold i språklige og visuelle uttrykk, men at det kan henføres til et oversettelses-problem, hvor der gis flere valide oversettelser fra bilde til språk.

Prosodi vil jeg si noe om her, fordi det kan ligne på noe i bildets plastiske sjikt. Prosodi angår lydlig fenomen, som rytme, trykk, tonefall, det "sanglige" i språk. Det faller lett å trekke paralleller til disse auditive sensoriske kvalitetene over i det visuelle SPRÅKsystemet. I det plastiske sjiktet oppfatter vi rytme i gjentakelser, oppfatter trykkvariasjoner, materialitet og stofflighet osv. Vi regner slike kvaliteter inn blant det genuint visuelle i biledspråk. Denne typen sensoriske kvaliteter oppfattes blant kunstnere og majoriteten av connaisseurer som hovedforvaltere av poetisk gehalt. Den rollen som prosodien spiller i verbalspråk, vil jeg si overlapper noe av den diffuse tegndannelsen som skapes i det plastiske sjiktet. De formalestetiske funksjonene spiller ut prosodiens stemme i bilde.

Prosodi kan inngå i det videre begrepet paraspråk. Paraspråk er de medfølgende områder av betydninger som følger muntlig tale. Det er kremting, latter, stønn og lignende lyder. Så er det mimikk, gestikk og annet kroppsspråk. Disse tilstøtende auditive og visuelle sanseuttrykkene kan forsterke, dempe eller vende de samtidige ordene når de tolkes av en samtalepartner eller lytter. Tegn som kan leses ut av det synlige paraspråket oppnår en annen posisjon når de anvendes som visuelle representasjoner i bilder. En stor del av innhold i bilder dannes av mimikk, gestikk, klær osv, men i bildesammenheng er slike tegn ikke parabetydninger, men hovedbetydninger. Å tolke menneskelige uttrykk er noe av det vi primært foretar oss i avlesning av et bilde. Man kan som Sonesson si at vi her opererer med egne tegnsystemer, semiotikker. Mimikk og kles-semiotikk vil slik forstått fungere som under-semiotikker i bildesemiotikken.

Som en sammenfatning om hva bilder og språk har felles og hva verbalspråket gir, er det nærliggende å peke på det mentale materialet vi tenker med. I kapitlene om fortelling og metafor er det vist at vi bruker de samme kognitive mønstre både i språklig og bildebasert mediering. Den ikke-verbale bildefortelling foreslår Damasio (1999: 186) som grunnlag for bevisstheten. Det er en mer radikal hypotese enn teorien om fortelling som grunnlag for språklig oppbygging. Jeg har også vist hvordan begreper er dannet av subjektive sensoriske erfaringer, og vi vet at syns-sansen gir et stort bidrag til perseptuelle inntrykk. Jeg har tatt utgangspunkt i at både språk og bilder er informasjons-systemer. Begge betinger hverandre og utfyller hverandre. Som informasjons-systemer formidler de selekterte og abstraherte opplysninger. Hvor språket har gått fra bildene, er først og fremst i konvensjonalisering av abstrahert informasjon. Først og fremst har metaforer i språk funnet sin plass og blitt automatiserte abstrakte begreper. Etymologisk kan man spore den utviklingen som har funnet sted for mange abstrakte begreper som er konvensjonaliserte konseptualiseringer av opprinnelig konkrete begreper. Ordene har fanget automatiseringen, men fordi bilder ikke har gjennomgått denne automatiseringen og utviklet faste tegn, har metaforene i bilder et friere liv. Men de lander i bildene også, de trengs der for å gi rom til abstrakt mentalt innhold.

Det jeg velger å bruke av språkmodellens komponenter overbrakt til bildemediet, er strukturer fra fonologikomponenten samt strukturer fra semantikk-komponenten som Langacker har vist er tilstrekkelig. Med den fonologiske komponenten erstattet med den grafiske i bildemediet, holdes semantikk og grafikk (grafikk i den vide betydningen fra det opprinnelige grafein-begrepet: skrive, tegne) sammen som symboliserte fenomener. Jeg velger også å bruke en sammenslåing av syntaks og diskurs og kalle det kombinatorikk for piktorale sammenstillinger, mens plastiske enheter i sammenstillinger kalles komposisjon som i tradisjonell bildeterminologi.

### 5.2.13 Hva språk kan, og bilder ikke kan

Språk og bilder som to kognitive subsystemer gir begge informasjon, men informasjonsformen er forskjellig, med auditiv basert modus versus visuell sansemodus. Jeg mener der er en vesensforskjell i hvordan de to kognitive subsystemene strukturerer informasjonen som kan rommes i dikotomien analytisk/syntetisk. Jeg ser språk som analytisk, oppdelende, hvor bilde strukturerer informasjonen mer syntetisk, udelte, sammenpakket. Verbalspråk er redskap til å analysere informasjon mer eksplisitt. Med det mener jeg at språk separerer informasjonen i begreper. Begreper er kognitive kategorier som kan deles videre i andre kognitive kategorier. Språk separerer f.eks. generelle kategorier og spesifikke kategorier. Slik separasjon skjer f.eks. ved bruk av bevegelsesverb. Der skiller det mellom generelle bevegelsesverb som komme, gå og spesifikke bevegelsesverb som svømme, løpe, fly. Det skiller også mellom det generelle lokative verbet være og de spesifikke sitte, stå, ligge. Vi kjenner også de generelle begrepene for objekter, som møbler, dyr. Disse danner overordnede (hyperonyme) kognitive kategorier for stoler, katter og kuer. De spesifikke begrepene er her kategorier på grunnivå.

Bilde kan ikke gjøre disse analytiske kategoridelingene. Bilde kan ikke presentere eksplisitt slike generelle kategorier uten å presentere de spesifikke, grunn-nivåkategoriene. Bilde kan heller ikke separere bevegelsesdimensjonen fra objekt-dimensjonen. Å løpe er innkapslet i den eller det som løper. Ei heller kan det separere det værende fra det objektet som er, og den posisjon det er i. En kopp er i stående, skrå eller liggende posisjon i forhold til ethvert blikk som ser den koppen. Slik er enhver avbildning udelelig innsatt, innkapslet sammen med mange samtidige informasjonen. På denne måten er bilde syntetisk og språk analytisk. Bilde bærer med seg mange av de samme informasjonene som vi utsettes for i den visuelle virkelige omverden. Bilde er dog analytisk på sin måte, ved at bildeinformasjon er abstrahert, utvalgt informasjon, men informasjonen vil ikke være ekvivalent med hva som vil komme med i en intendert tilsvarende verbal ytring. Hva språk kan gjøre eksplisitt og forholdsvis entydig fokusert, vil i bilde fremkomme som implisitt informasjon. Det er referanseproblemet bilde bærer med seg, vi kan vanskelig bestemme referent.<sup>486</sup>

<sup>486</sup> Dette problemet kan sees som et spørsmål om nøyaktighetskrav ved oversettelse av betydning fra bilde til språk. Godtar vi som Kress og van Leeuwen en romslighet i hva betydningen skal sies å være, er problemet ikke påtrengende. Med Bühlers begrep *abstraktiv relevans* siler vi fra den relevante informasjonen og nyttiggjør oss den. Det vil si den konteksten et bildeelement står i, vil fremme dets betydning, dets referent. Problemet kommer når vi må gjøre valget å sette et ord på denne referenten. Språk kan strukturere det relevante aktuelle innholdet på svært mange måter. Handlinger kan reifiseres fra verb til substantiv (løpe, løping), objekter kan metonymiseres osv. Referanseproblemet er ikke bare bildets problem. Språket har det i vidt monn. Peirce befattet seg med dette problemet i lange tider. Han sier om et tegn at det ikke får betydning før det leses av en betrakter og inntas som forståelse. Et tegn opptrer i semiose, det forandres på flere plan når det interpreteres. Peirce bruker som tidligere sagt, betegnelsen *objekt* for referent, og han forholder seg til objektet som to varianter eller aspekter, dynamisk og umiddelbart objekt. Likeså forholder han seg til flere dimensjoner i den forståelse (interpretant) et objekt opptrer i hos den som oppfatter tegnet.



210. Steinberg, *Mann med kryss*.

Enkelte operasjoner som er viktige i språklig omsetning av mentalt innhold, er vanskelige eller umulige å gjøre i bilde. Nektelse er en slik operasjon. Steinberg utøver en form for nektelse, man kunne si forkastelse, ved å sette kryss over motivet. Men hva som blir fornektet, om det er handlingen å tegne, tegnerens formåen eller hans selv bilde, gir bildet oss ikke adgang til informasjon om. Denne må ligge i en eventuell utenforliggende kontekst.<sup>487</sup> Vi ser her et eksempel på hvordan bilde er lite

egnet til å spesifisere mot entydighet, til å skille ut bare ett begrep. Flere begreper er simultant aktiverbare, implisitte i et bilde eller i et bildeelement. Nektelse, det abstrakte begrepet *ikke*, lar seg som de fleste abstrakte begreper ikke innfange klart og tydelig. Begrepet *ikke* er en nødvendig rekvisitt når vi skal diskutere, reflektere og gjøre slutningsrekker. I tillegg til å mangle uttrykk for begrepet *ikke* og beslektede begreper som *aldri* og *alltid* mangler også bilde evne til å strukturere komplekse slutningsrekker. Det er som vi vet fordi mediet ikke er sekvensielt og fordi begrepene ikke lar seg fange. Begrepene lar seg så og si ikke innrullere på geledd.

Språket har også den økonomiske fleksibilitet som blant annet gir deiktiske, pekende, ord. En ytrer kan henviser til seg selv og lytteren med "jeg" og "du". Det er pekende<sup>488</sup> tegn som forutsetter en kognitiv konvergens<sup>489</sup> mellom taler og samtalepartner. "Han gikk nå." Denne setningen har underliggende viten tilknyttet situasjonen. "Han" er en bestemt person som samtalepartnerne begge vet er referenten. Slike situasjonsbaserte språkelementer gis ikke i bilder.

Språk er det eneste kommunikasjonssystem som kan diskutere seg selv. Språk kan opprette metaspråk. Kan bilde fungere i nærheten av metaspråk? I kunstens postmoderne tid kan det høres slik ut hos en del kunstnere og kritikere, anmeldere. De viser til verk som problematiserer bildepotensial. Det kan være installasjoner eller bilder hvor materiale eller teknikk, som rust,

<sup>487</sup> Jan Michl reflekterer i kommentar til denne tegningen: "Er ikke Steinbergs tema nettopp selve tvetydigheten, som en utenforliggende kontekst ikke kan belyse? (Bortsett fra kunnskap om at lekning med tegnerens midler er ofte Steinbergs tema.) Altså, Steinbergs tegning er ikke illustrasjon av ditt problem, Steinbergs tegning er refleksjon over ditt problem."

<sup>488</sup> Man kan også snakke om *shifters* (Braaten 1984: 77) eller indikator-ord (Føllesdal, Walløe, Elster 1986: 191). Shifters er ifølge Braaten utviklet av den danske språkforskeren Otto Jespersen. De tre betegnelsene viser til ord som skifter referanse fra en situasjon til en annen. I tillegg til personlige pronomener er også steds- og tidsadverb som "her" og "nå" samt verbenes tider i samme kategori.

<sup>489</sup> Rommetveit (1992: 46) bruker denne formuleringen til det følgende eksemplet.

blod eller sjokolade skal forvandles med tiden. Tidligere har også tegnere vært i nærheten av å bruke sitt medium metaspråklig. Det vil jeg mene Steinberg gjør i sine tegninger av tegneren inni streken og av tegningene som utvikler seg gjennom den sammenhengende streken fra hverandre. Escher med hånden som tegner hånden som tegner, utøver også denne visuelle metarefleksjonen. Men det visuelle mediet som bilde er, kan ikke komme lenger enn til å aktivere metarefleksjon hos betraktere. Språkets hurtighet ikke minst, stiller andre betingelser for metadiskusjon. Et bilde kan levere et suverent argument, men det tar sin tid å lage disse visuelle argumentene. Det er lettere for en kunstner å være i visuell dialog med kunsthistorien enn med en muntlig diskusjonspartner.

Jeg har tidligere (4.4.7) erkjent det muligens største problemet, at bilder mangler den styrte oppmerksomhetsdistribusjonen. Verbalspråk setter i en setning fokus på et element fremfor et annet. ”Shamir kjører over Arafat” har fokus på subjektet i setningen, Shamir. ”Arafat blir overkjørt av Shamir” setter fokus på Arafat. Denne distinkte fokuseringen kan bare språk foreta.<sup>490</sup>

Referanse-problemet gir som ofte nevnt vanskeligheten med å bestemme hva et målområde i en metaforisk tegning konsist skulle kunne sies å være. Ib Ulbæk (1997: 32) sier ganske riktig at bilder ikke kan kommunisere slik som språk. Han forholder seg til prototypiske bilder, og hevder som Niels Ole Bernsen (1993) at bilder fremstiller en virkelighet som der kan trekkes slutninger fra. Jeg synes det er et godt poeng, spesielt for fotografier, at et bilde er en inferensbase. Imidlertid vil der være store forskjeller mellom ulike bilder, og gitt den konteksten de er innsnevret i, med henblikk på hvor klart vi kan formulere en verbalspråklig oversettelse av innholdet.

Som en konklusjon på hva bilder ikke kan i relasjon til språk, vil jeg nøye meg med å gjenta: bilder kan ikke formidle et begrep eksplisitt. Ord kan formidle begreper ved å ”navngi” dem. I bilder finner begreper sted implisitt.

---

<sup>490</sup> Niels Ole Bernsen (1993) hevder i sitt manus ”Why are Analogue Graphics and Natural Language both Needed in HCI?” (-human-computer interaction) at naturlig språk har fokus mens analoge grafiske bilder har spesifisitet. Hvert av de to mediene mangler den gode egenskapen som det andre har. De fungerer så godt sammen, fordi de utfyller hverandre i informasjonsuttrykk.



### 5.2.14 Å lese bilder er distribusjon av oppmerksomhet

Bilder må avleses for den informasjonen vi som mottagere er interessert i. Å lese bilder foregår ved at vi scanner bildeflaten som tilbyr all informasjon simultant. Å lese bilder er med blikket å velge ut relevant informasjon som settes i samspill med betrakterens vitale arkiv av viten tilkoblet disposisjonen til å søke, konstruere mening.

Med den erfaring som alminneliggjøres ved bruk av digital bildebehandling, er vi blitt oppmerksomme på de svære mengder med informasjon som ligger i bilder, og som kodes av mennesker for digital avlesning i datamaskiner. Digitalisering av visuell informasjon synliggjør og standardiserer mangfoldige lag av mulige betydninger. Digitale bildeprogrammer systematiserer at tetthet av bildepunkter og mengde av farger, størrelse og plassering av elementer, spor av tegne/malersedskaper osv. formidler mulige betydninger. Mange av disse betydningene oppfattes dog bare som underliggende, uspesifisert forståelse. Det vi i første omgang vanligvis konsentrerer oss om, er å avlese de viktigste piktorale elementene.

Avlesning av bilder er ikke styrt inn i en gitt temporal rekkefølge som ved verbalspråk og musikkopplevelse, musikkinterpretasjon. Men bildeavlesning har temporalt forløp. Forløpet kan dog ta mange veier, blikkets løp er i stor grad valgfritt. Det styres av hvilke informasjons-steder betrakteren finner interessante. Betrakteren setter altså sin egen orden. Men denne orden er delvis bestemt av bildeelementene, den kombinatoriske redaksjon som er foretatt av bildemakeren, og delvis av mange andre faktorer. Dette forløpet foregår oftest ganske automatisert, og på flere nivåer samtidig. Som ved språklig kommunikasjon er det mye informasjon som prosesseres, og i høyt tempo.

Med resultater fra en teknisk undersøkelsesmetode som kalles eyetrack,<sup>491</sup> kan man se hvor blikket beveger seg på bildeflaten. Avhengig av hvilke opplysninger betrakteren er opptatt av å få tak i, flyttes blikket mellom viktige punkter i bildet. Når vi leser et bilde er oppmerksomheten knyttet til

---

<sup>491</sup> Eyetrack foregår med et kamera med infrarøde dioder som følger leserens øyen- og hodebevegelser, og disse bevegelsene kartlegges med spor på bildeflaten. Tidligere var teknikken at testpersonene satt med en kikkert på hodet, og kikkertens bevegelser kunne registreres. En slik undersøkelse ble utført i det militære til å forklare hvordan vi leser bilder. Soldater som var testpersoner ble stilt forskjellige spørsmål mens de så på en kopi av Ilja Repins "Uventet hjemkomst". Bildet viser en mann som kommer inn døren til en stue hvor noen barn og en eldre kvinne ser på ham. For hvert spørsmål ble øyenbevegelsene registrert. I Nordström (1983: 17-18) beskrives dette eksperimentet som ble utført av Torleiv Orhaug, forsker ved Forsvarets forskningsanstalt (FOA) i Stockholm. Vi kan som Nordström, bruke denne undersøkelsen som empirisk grunnlag for å fremheve at et bilde som regel har flere lese måter. Det er også interessant at Nordström kaller de enkelte avlesningskombinasjonene som danner seg for syntagmer. De banene som blikket følger til interessepunktene, oppfatter jeg at han mener, viser syntagmer. "Den dominerende kombinasjonen (syntagmet) løper mellom mannens ansikt og den eldre kvinnens." Nordström (1983: 18).

blikket. Oppmerksomheten og de betydninger den oppdager og setter sammen, styrer blikket videre til neste punkt.

Oppmerksomhet er et kjernepunkt i avlesningen. Oppmerksomhet som fenomen, som det vitale punktet der sinn, bevissthet, er koblet til sansning av materielle fenomener, er ennå en vitenskapelig gåte. Med en metafor kan man se oppmerksomhet som en tynn lysstråle, en sinnets hodelykt, projisert på et punkt som fremtrer belyst. Men lysstrålen flyttes stadig til nye punkter. Og den informasjon som hvert punkt formidler, forbinder seg med informasjon fra det foregående og det neste punktet.<sup>492</sup> Betydning er dynamisk og hele tiden under konstruksjon i bildebetrakteren. Synet har som fysiologisk sans et fokusert område og et omkringliggende uskarpt område. Vi får samtidig informasjon fra dette feltet, fra mer av bildeflaten. Fokal oppmerksomhet blandes med det uskarpe samtidige inntrykket, slik holder del og helhet hverandre fast i det som sees og det som er sett.

Den valgfrie rekkefølge i avlesningen har som sagt mange faktorer. La oss gjøre en grov separasjon mellom felles viten som aktiveres og personlig, individuell respons på noe i et bilde. Et bilde kan ha elementer som vil treffe enkeltindivider som av en eller annen grunn stiller med idiosynkratiske erfaringer som åpnes ved stimuli fra noe i bildet. På den annen side vil der være felles semantiske felter som vekkes av noe i bilder, og derved fører til forholdsvis like avlesninger hos forskjellige personer. Bilderesepsjon vil alltid ha den doble muligheten for både felles og idiosynkratiske tolkninger.

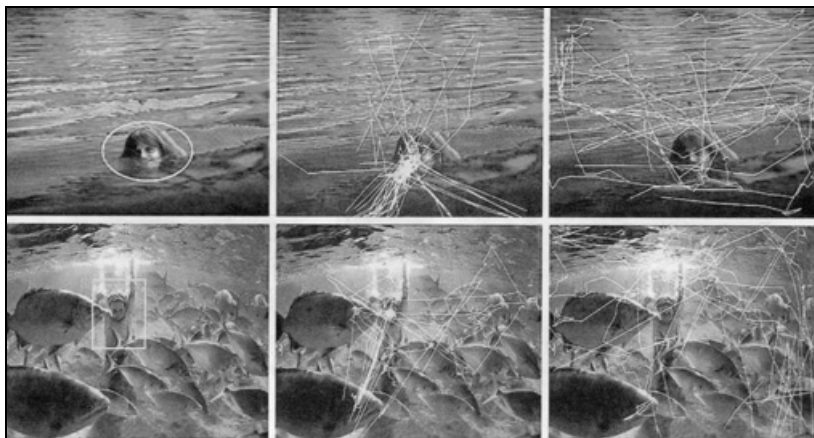
Vi opplever og tolker samtidig innhold både i det piktorale og det plastiske sjiktet. I det piktorale sjiktets kombinatoriske redaksjon ligger den felles viten som potensial til å kunne avleses av kompetente betraktere. Her vil både informasjon i det piktorale og det plastiske sjiktet være aktiverbar. Et piktoralt element som f.eks. en grønn gressplen, har grønnfargen som et piktoralt beskrivende identitetstegn for referenten gress, selv om farge i seg selv er et plastisk element. Som plastisk element vil den grønne nyansen kunne vekke assosiasjoner og mer eller mindre ubevisste fornemmelser.

Oppmerksomheten kan settes på, dirigeres til forskjellige områder av felles viten. Dette skjer for det meste ubevisst, og automatisert. Jeg mener den narrative strukturen her kommer inn som en mental grunnstrukturering av innholdet. Likeså det innholdet som forekommer i metaforisk og metonymisk form. Samtidig foregår den plastiske avlesningen. Både den piktorale avlesningen og den plastiske er tilkoblet affektiv ladning såvel som kognitivt

---

<sup>492</sup> Det er Augustins fenomenologaktige overveielse av språklig prosessuering som også gjelder når vi konstruerer mening i bildelesning.

innhold i betrakteren. Den pikturale avlesningen vil antagelig oftest være tilkoblet (kulturbaserte) holdninger, hvor den plastiske er knyttet til mer sansebaserte følelsesvalører. Disse affektive dimensjonene vil variere i styrke fra nesten uregistrerbare fornemmelser til forholdsvis tydelige reaksjoner. Forekomst av slike reaksjoner, deres ressonans, vil variere mellom mottagere, alt etter deres evne til å la seg påvirke.



211. Eyetrack, malere og legfolk. Stine Vogt. Aftenposten 14.5.05.

Personer med ulike bildepreferanser og forskjellig grad av bildeskoloring vil stille oppmerksomheten på ulike sjikt i bilder. Ved eyetrack-undersøkelser kan slike forskjeller dokumenteres. Stine Vogt som er maler, psykolog og avdelingsingeniør ved Psykologisk institutt, Universitetet i Oslo, undersøker hvordan kunstnere kontra legfolk leser bilder.<sup>493</sup>

Bildeteksten er: ”Øyenbevegelsesmønstrene vi ser i de midterste bildene viser hvordan legfolks synspreferanser går mot gjenkjennelige objekter – og helst menneskefigurer, mens mønstrene som sees til høyre viser hvordan malere foretrekker å ”se på alt”.<sup>494</sup>

Når avlesningen er konsentrert om det pikturale innholdet, følger betrakteren en av flere mulige navigasjoner innen den kombinatorikken som er opprettet i det enkelte bildet. Noen elementer vil vekke større interesse enn andre, og

<sup>493</sup> Nilsson, Linda Lund: ”Tør du stole på mavefølelsen din?” Art. i *Aftenposten* 14. mai 2005.

<sup>494</sup> Avisdesignere bruker også eyetrack-metoden for å få greie på hvordan bilder påvirker lesere. En eksperimentell studie ble gjort ved universitetet i Lund, hvor det ble produsert to aviser med identisk innhold, men med forskjellig utforming. To grupper lesere med 15 personer i hver, deltok. Et av momentene som ble undersøkt var hvordan bilder av mennesker ble vurdert mot bilder av gjenstander. Bilder av mennesker og dyr ble sett tidligere enn bilder av gjenstander, men de øker ikke tiden brukt på lesning. Ingrid Lohne: ”’Riktig’ grafikk øker lesetiden”, i *Dagens Medier*, nr. 7 2005, s.9.

blikket vil svitsje mellom viktige punkter for å identifisere person, handling o.a., oppfatte karaktertrekk, fatte fortellingen osv.

Når avlesningen er konsentrert om det plastiske innholdet, leses komposisjon.<sup>495</sup> Kompositorisk rekkefølge er også i høy grad valgfri, men denne visuelle abstraksjonen vil også i ethvert bilde ha noen navigeringsområder og sannsynlige baner for blikket. Slike punkter og baner finnes i mer eller mindre konkrete linjer, retninger og avgrensninger av flateformer. Blikket flytter seg mellom punkter som kan ha likhet i form, størrelse, farge. Vi snakker f.eks. om fargekontakt når blikket flytter seg mellom et lite rødt punkt og en rød flate på hvert sitt sted. Betrakteren kan stille oppmerksomheten på rytmiske gjentakelser av form, farge osv, og før eller etterpå vurdere kontraster.

*Kan oppmerksomhetsdistribusjonen styrkes i metaforbaserte tegninger?*

Sett i relasjon til et fotografi, så er de valg en tegner gjør når hun skal formulere en sak, i høy grad innstilt på å fremheve noe foran noe annet. Først og fremst utelater en tegner som Graff alt som virker som ”støy” for innholdet. Bare de piktorale elementene som gir vesentlige betydninger og som styrker et konsistent innhold, taes med. Så kan hovedmomenter plasseres foran eller gis en annen sentral plassering. De kan fremheves ved forstørring, en forsterket kontur, eller ved en uventet fasong osv. Likeledes kan mindre viktige elementer svekkes ved dimensjonsendring, delvis utydeliggjøring, utvisking eller delvis skjult plassering.

### **5.2.15 Å tolke bilder spiller med mottagers kunnskap**

Å lese bilder innebærer å skape innhold, tolke. Et bilde har ikke betydninger før det leses av en betrakter og inntas som forståelse. Peirce forklarer dannelser av betydninger (generelt, ikke spesifisert til bilder) i en avlesning som semiosis, en dynamisk prosess. Med begrepet *interpretant* som står for den tolkendes forståelse, får Peirce frem hvor kompleks og konstruktivistisk en innholdsdanning er. Interpretanten har flere aspekter. Et aspekt er at der er flere stadier i en forståelsesprosess, et annet er at der er flere modi av forståelse, og et tredje at der er forskjell på hvilke betydninger som intenderes hos ytreren og de betydninger som mottageren velger.<sup>496</sup> Referent-problemet kan etter min oppfatning best forstås i forståelses-stadiene. Umiddelbar (1), dynamisk (2) og final (3) *interpretant* er først (1) tegnets potensial før det

<sup>495</sup> Uten å ha lest den vitenskapelige beskrivelsen av denne undersøkelsen, vil jeg imidlertid bestemt mene at også malere aller først registrerer det figurative innholdet i bildet, i dette tilfelle (i den øverste bilderekken) at et menneske ligger i vannet.

<sup>496</sup> Peirce skiller mellom *intensjonal interpretant* (ytrerenes intensjon som han vil at mottager skal forstå ved tegnet), *den effektive interpretant* (den forståelse som mottager velger) og *kominterpretant* (som forekommer når ytrers intensjon og mottagers oppfattelse sammenfaller) ifølge Johansen og Larsen (1994: 287). Det ovenstående om Peirce er fra denne boken.

interpreteres, så (2) resultatet av en foretatt interpretasjon og (3) den finale interpretant er den som ingen videre undersøkelse vil kunne endre. I aspektet med flere modi for forståelse får Peirce dette frem ved å skille mellom emosjonell, energetisk og logisk interpretant.<sup>497</sup> En emosjonell interpretant foreligger når et tegn tolkes som en kvalitet eller i en følelse. En energetisk interpretant foreligger når tegnet fremkaller en fysisk anstrengelse som sin interpretant og en logisk interpretant foreligger når tegnet interpreteres ved å oversettes til et annet tegn.

I møtet med bildet og elementene i det, danner betraktere aktivt innholdet. Vi leser inn betydninger. Gombrich snakker om "the beholder's share". Erfaringer vi har fra å være i verden påfører vi automatisk bildeflaten foran oss. Det grunnleggende sjiktet av visuelle betydninger gjenfinnes i våre grunnleggende oppfattelser av vår livsverden, den naturlige verden rundt oss.<sup>498</sup> All den kunnskapen vi besitter om verden vil kunne medvirke til de tolkningene vi utfører. Men enkelte vitensområder aktiveres ofte. Representasjoner av mennesker og levende vesener finnes ofte i bilder, og vi danner mengdevis av tolkninger på grunnlag av mimikk, gestikk, klær osv.

Vi har også tilegnet oss koder for å tolke bilder. Vi lever blant mange typer bilder som vi utsettes for uopphørlig, og vi kjenner forskjell på typer, sjangere. Avhengig av om det er et ikon på pc'en, en brosjyre eller et kunstverk vil bildet utløse forskjellige avlesnings- og tolkningsmodi. Avlesningen vil være kort og automatisert ved konvensjonaliserte ikoner og andre konvensjonelle tegn. Og den vil kunne være omhyggelig og bevisst analyserende eller reflekterende ved kunstverk.

Forskjellige bildetyper vil også ha ulike mål for sammenfall av intendert innhold fra produsentens side med oppfattet innhold hos mottageren. Et kunstverk vil i våre dager ikke foretrekkes å tolkes entydig og fort, mens de konvensjonaliserte bildene har entydighet som ideal i den kommunikative hensikten bildet inngår i. "Bilder er som spillkort – de kan spilles ut sånn eller sånn", skal Goethe ha sagt. Et bilde i sin sjanger kan brukes i andre settinger enn i den vanlige, og derved kreve endring i perspektiv hos betrakter.

#### *Å tolke metaforbaserte tegninger*

Metaforbaserte tegninger med et innhold som intenderes å bli forstått av mottagere, hvordan leses de og tolkes? Tegningene kan leses på flere måter. En enkel måte er å lese dem ikke-metaforisk, "bokstavelig". Det er et primært

---

<sup>497</sup> Johansen og Larsen (1994: 286-8).

<sup>498</sup> Sonesson (1992: 309).

nivå hvor bare de visuelle representasjonene for bildeelementene registreres og innsettes i et narrativt perspektiv. Barn og individer uten tilstrekkelig utviklet kognitiv evne eller det kulturelle register som kreves for å danne det potensielle innholdet, leser og tolker på dette nivået. Det intenderte innholdet blir dog ikke oppfattet uten det metaforiske forståelsesnivået.

Tegningene kan også leses under forskjellige forhold: enten autonomt, som uavhengige enkeltstående bilder slik de står her i avhandlingen, eller i sin opprinnelige kontekstuelle presentasjon i avisen (Graffbilder) sammen med den verbale tema-beskrivelse. For noen bilder vil autonomitet gi gode nok tolkninger, for andre vil vesentlige poenger ikke kunne utløses uten at den aktuelle sak, tema eller situasjon er klarlagt.

Der er noen premisser som må være til stede for at innholdet kan kommuniseres. Lesbarhet er avhengig av at tegnene er etablert, at leseren er innforstått, fortrolig med bildeSPRÅKET. En kontekst må plassere tema, ringe inn hva som er saken. Det kan skje enten i den kommunikative situasjonen hvor leseren kjenner avsenderens ærend, eller med en verbal forklaring eller med en tittel på bildet. Det kan også skje bare med en enkel kontekstuell priming, at innfallsvinkel til et bilde settes.

Inne i konteksten er det bildemakeren som har ansvaret for å formulere saken. Her må de piktorale elementene aller først være gjenkjennelige og lettavleselige. Så må de redigeres sammen med tilstrekkelig av andre elementer til å kunne opprette sammenheng og betydningsbestemmende konfigurasjoner. Produsenten må rå over og kunne kontrollere et metafor- og metonymibasert narrativt virkemiddelregister og tilstrekkelig med retoriske grep. Disse ferdighetene trenges til å stille de betydningsbærende piktorale bildeelementene inn i den kombinatorikken som kreves for hvert bilde. Samtidig med at en kombinatorikk redigeres, må også komposisjonen av plastiske elementer ivaretaes. Bildetegn i en piktoral kombinatorikk og i en grafisk komposisjon er hva betraktere har å avlese. Kvaliteten i disse tegnene gir mulighetene for hva som kan leses og tolkes i et bilde.

### **5.2.16 Sammenfatning av utforskningen av et overordnet bildeSPRÅK**

En sammenfatning av et overordnet bildeSPRÅKsystem kan bare trekke frem noen hovedpunkter som er behandlet i det ovenstående. Et bildeSPRÅK er som ethvert annet språk informasjonsrike budskap som er intendert til å overføre betydning. Den definisjonen jeg har valgt er: Et overordnet bildeSPRÅK består av semantiske strukturer, grafiske strukturer og symboliserte sammenknyttinger mellom de to.

Betydninger i et overordnet bildeSPRÅK må sees som semantiske strukturer bundet til grafiske strukturer. Semantiske strukturer er kognitive mønstre et individ har etablert for møter med virkelighetens levende vesener og objekter. Disse strukturene aktiveres, kan spores, i møter med visuelle representasjoner og egenkvaliteter i plastiske elementer.

Bilder har ikke konvensjonaliserte faste tegn som kan være direkte korrelater til ord. Bilder har visual-ikoniske, mimetiske betegnelser som ligner på referenten. Disse visualiserte betegnelsene er i hvert tilfelle dannet av noen trekk fra bildemakers konseptualisering av referenten.

Man vil kunne skille mellom to nivåer av betydninger i bilder. Det primære nivå er hvor den visuelle tegndannelsen foregår. Det sekundære nivå er hvor retoriske betydninger setter inn.

De *minste representerende enhetene* er grafiske strukturer som kan gjenkjennes som noe. Det er figurer i det piktorale sjiktet som får semantisk verdi i relasjon først og fremst til de omkringstående gjenkjennelige elementene (resemantisering). Piktorale bildetegn etableres når de gjenkjennes av betrakter. Et piktoralt bildetegn er et bildeelement som står for, representerer noe annet.

De *minste ikke-representerende* enhetene vi vanligvis finner det relevant å regne med i analoge bilder, er grafiske strukturer som bedømmes på sine fremherskende kvaliteter av prikk, strek, flate og farge. Digitale bilder anskues på mindre enheter: Pikslar (bildepunkter) med kvalitetene farge og valør.

*I det piktorale sjiktet* opptrer de grunnleggende grafiske elementene ikke som forutsigbare faste målsatte strukturer. Enhver bildemaker kan konstruere sine tegn på nytt for hver fremstilling, men det er med (digitale) kopierings-teknikker også mulig å anvende samme tegn i nye sammenstillinger med andre tegn. Vi må skille mellom minimale semantiske trekk i et objekt som skal visualiseres, og de minimale grafiske strukturer som trengs for å opprette det synlige tegnet. Hva som gjør utslag for en distinktiv representasjon, må vi generelt begrense oss til å formulere som ”en forskjell som gjør en forskjell”. Med to visualiserings-metoder, den skjematiske og den kunstnerisk mimetisk rikere, kan vi skille mellom grafiske forenklete klisjéer og rikere grafiske uttrykk. Den første metoden har konvensjonaliserte, forenklete tegn, den andre har friere valg i et større grafisk register.

*I det plastiske sjiktet* forholder vi oss til de grunnleggende grafiske strukturene og de kvalitetene de besitter (f. eks. strekens kvaliteter: bredde, valør, tekstur, retning osv.). Disse kvalitetene gir fornemmelsesbaserte bi-presentasjoner. Vi har også grunnleggende mentale strukturer, f. eks punkt, linje, flate, som korrelerer til basale grafiske strukturer (prikken, streken og flekken). Elementene i det plastiske sjiktet er dog ikke fristilt fra representasjon. Vi persiperer dybde, og må forholde oss til romlig representasjon, en illusjon av tredimensjonalitet på den todimensjonale bildeflaten. Den formaleestetiske/-plastiske betraktningmåten og de betydninger som opptrer i grafiske strukturer er i høy grad knyttet til overlapping/dybde og romlig fiktiv representasjon. Romlig representasjon gir seg utslag i både piktorale og plastiske betydningslag.

*Komplekse strukturer* dannes av manipulering med grunnleggende strukturer. Krumme og rette linjer stilles sammen i allehånde kombinasjoner, og derved skapes bildeelementer med betydninger i begge sjikt. Et bildelement kan sies å dannes på et nivå over grunnleggende grafiske strukturer. Bildeelementer kan kombineres med andre og danne større komplekser. Det piktorale elementet "hånd" kan for eksempel inngå i et "kropp"-kompleks. Likeså kan "hånd"elementet sees som dekonstruksjon, og beskrives som fingre. Samtidig vil formen (streker, flekker) kunne/måtte endres. Hånd-, finger- og kropprepresentasjoner kan sees som ekvivalenter til leksemer (leksikonets utallige medlemmer) i verbalspråk, mens formene/strekene både realiserer representasjoner og ved sin organisasjon, hvor og hvordan de er plassert, også instansierer relasjoner som kan sammenlignes med grammatiske strukturer i verbalspråk. Grammatiske strukturer er konstruksjonsmønstre for semantisk innhold, innlagt i enkelte ord og syntaktiske strukturer. Når piktorale bildeelementer stilles sammen, foregår det på et nivå som vil kunne sees som ekvivalent med setningsnivå og/eller setning/diskursnivå i verbalspråk.

*Kompositte strukturer* (Langacker 2000: 13) er symboliserte sammensatte strukturer hvor tegnet som tegn kan deles opp i mindre tegn, flere grafisk/semantiske komponenter. Slik jeg forstår Langackers begrep, og omsetter det til biledSPRÅK, kan en kompositt struktur være et bildeelement f.eks. en kropp som er sammensatt av kroppsdelene. Den kompositte strukturen er det elementet vi fokuserer på som tegn, og komponentene i strukturen kommer i bakgrunnen for oppmerksomheten. Komponentene vil i vårt medium kunne være både piktorale og plastiske komponenter, altså både en fot og teksten i fot/kropp.



Organisasjon av bildeelementer foregår i en romlig orden. Denne romlige ordenen utøves både i to- og tredimensjonalitet. I tillegg til bildeflatens høyde og bredde hvor bildeelementer plasseres faktisk ved siden av og over/under hverandre, kommer de også bak/foran hverandre i fiktiv dybde. Man kan snakke om konstruksjonsmønstre i det visuelle SPRÅKET. Det er hvordan grafiske strukturer danner relasjoner, eller med perspektiv på den visuelle produsenten, hvordan hun kan bygge opp ønsket innhold innen bildeflatens avgrensning i et register av grafiske endringsvariabler. Hva har en bildeSPRÅKbruker av endringsvariabler for sin formulering? Bildeelementer kan varieres i lokasjon på bildeflaten (høyt/lavt osv), i størrelse, retning/akse, med overlapping, avskjæring osv, og med endring i kvaliteter i grunnelementer (farge, tekstur osv.). Parametre for endring vil i prinsippet være tellelig, og betydningseffekter oppstår i begge sjikt. I det plastiske sjiktet influerer endringsparametrene ofte ved fornemmelsesbasert betydningsdannelse, bipresentasjon som jeg har foreslått å kalle det, samt ved romlig representasjon. Betydningsdannelse utøves via grafiske designprinsipper, under vurdering og orkestrering av formalestetiske funksjoner. I det piktorale sjiktet redigeres bildeelementer ut fra behov for å beskrive referenter, tilstand, eller innvevd i narrativ struktur som beskrevet i tidligere kapitler. Kategorier av piktorale bildeelementer er semantiske roller som forsyner bildemakere med endringsvariabler. "Visuell grammatikk" vil jeg kalle manipulering med visuelle endringsparametre for betydningsdannelse. Slik "grammatikk" finnes i begge sjikt. Sammenstilling av bildeelementer i det plastiske sjiktet kalles komposisjon, i det piktorale sjiktet: kombinasjon.

Det plastiske sjiktet gis stor plass i dette kapitlet. Det er for å kunne forstå hva slags betydninger elementer i dette sjiktet formidler. Med utgangspunkt i bildesemiotikkens begrep "reelle egenskaper" måtte jeg gjøre en forsøksvis avgrensning av hva slike egenskaper kunne være og hva deres betydninger kan sies å være. Reelle egenskaper tolker jeg til å være presenterende og ikke re-presenterende. De presenterer sine egne egenskaper. Bildeelementer organiseres romlig, men med bare romlige todimensjonale reelle egenskaper som bærere av betydninger, vil vi avskjære vesentlige betydninger fra det plastiske sjiktet. Jeg har derfor gjennom en analyse av presentasjon versus representasjon, kommet frem til at romlig representasjon er en kategori som må være til stede i det plastiske sjiktet.

De kategoriene som bærer betydninger i det plastiske sjiktet blir da:

- Presentasjon av reelle egenskaper (f.eks. svart presenterer svart, mørkt).
- Intersensorisk bipresentasjon (f.eks. svart bipresenterer/formidler metaforisk/fiktivt tyngde).
- Konvensjonelle konseptuelle metaforer med plastisk kildedomene (f.eks. DÅRLIG ER MØRK/SVART).
- Romlig representasjon (f.eks. elipse representerer sirkel).

Mens i det piktorale sjiktet hersker representasjon.

Behandlingen av det plastiske sjiktet får stor vekt i dette kapitlet fordi det piktorale er hovedsak ellers i avhandlingen. Metaforbasert tegning har hovedsete i det piktorale sjiktet, og kommer i fullt flor der. En kombinatorikk skal behandles i kommende kapittel. Metaforer i det plastiske sjiktet inngår i beskrivelsen av det metaforbaserte bildeSPRÅKET, og da vil det være gunstig å ha utredningen av hvordan bildeelementer danner betydninger i det plastiske sjiktet. En oversikt finnes i 5.2.9.

Enkelte prinsipper og mekanismer som gir premisser for bildekommunikasjon og visuell betydningsdannelse er nevnt i kapitlet:

Noen *prinsipper* for bildetegn:

Prinsipp for dannelse av piktorale bildetegn: a): ved ikonisk visuell gjenkjenning og/el. b): ved kontekstuell plassering med resematisering.

Relasjonsprinsipp: betydninger oppstår, semantiske strukturer instansieres, ved at et grafisk element sees i en konsistent sammenheng med andre i en helhet.

Kontekstuell og kontekstuell meningsavhengighet. Som kontekst innvirker på et bildeelements betydning, gir kommunikasjons-kontekst retning for hva meningen i et bilde vil være.

Pertinensprinsipp: Identiteten til et gitt fenomen avhenger av bare noen av dets trekk. Bildemaker kan velge noen få semantiske trekk for å fremstille en referent.

Relevansprinsipp: Hvilke trekk som velges til å være pertinente eller relevante for å vise identiteten til en referent, bestemmes etter relevansprinsippet. Noen trekk er altså mer relevante enn andre, formidler avgjørende informasjon for gjenkjenning.

Den intersensoriske mekanismen (eks. mørk (faktiv) => tung (fektiv)) gir grunnlag for metafor i det plastiske sjiktet.

Projisering er en kognitiv mekanisme hvor en porsjon viten/tro/følelse som et individ har fra før, påføres til et fenomen individet kommer i kontakt med. Det er altså konstruksjon av viten om det aktuelle fenomenet, basert på gjenbruk av viten/følelse som kan være utviklet til andre sammenhenger. Sjiktkomprimering er et prinsipp for hvordan kvaliteter i et element i det plastiske sjiktet påføres, blandes med, innhold i det piktorale sjiktet.

*Bildespråklig fundament og funksjonspremisser:* Nederst ligger noen fysiologiske grunnpremisser: Synet krever kontrast for å skille likt fra ulikt. Her oppstår bildepersepsjonens grunnpremiss som er kontrasten mellom mørkt og lyst. Grunnleggende kognitive strukturer opptrer i korrespondanse med de grafiske grunnelementene basert på synets fysiologi: Punkt/prikk, linje/strek og flate/flekk. Begreper som punkt, linje, flate har sitt sentrale innhold basert på visualsansen. Mange begreper kan i den forstand regnes som visuelle. Slike begreper instansieres kontinuerlig i bilder, men fordi det er verbalspråk som navngir begreper, opptrer de i stor grad implisitt i bilder. Bilder egner seg til å gi informasjon om visuelle ting. Bilder beskriver synlige, konkrete ting og angir romlige relasjoner. Bilder kan også gi informasjon som tilhører den abstrakte begrepssfæren og informasjon som er knyttet til andre sanser enn synet. For å kunne gjøre det, vil ”overføring” til visuelle formuleringer ofte kreve grep av metaforisk art.

*Læring* av biledspråk foregår som tilegnelse i sosialiseringprosessen og også som bevisst tilstrebet læring. *Prosessering* av dette kommunikasjons-mediet skjer når et individ fester sin oppmerksomhet på grafiske strukturer i et bilde og sammenknytter synet med semantiske strukturer i sinnet, og produktiv anvendelse inkluderer skaping av grafiske strukturer.

*Den funksjonelle ulikheten sammenlignet med verbalspråk*, som gir stort utslag i avlesning av betydninger, ligger i at oppmerksomhet ikke kan ledes i en sammenholdt rekkefølge. Men til tross for dette inneholder bilder sannsynlige baner og innholdspunkter hvor oppmerksomheten vil være i aksjon. Bildemakers dont er nettopp å velge ut og organisere elementer, deres kunst ligger i å lede oppmerksomhet. En annen funksjonell ulikhet er bilders større semantiske usikkerhet. Bilder separerer ikke informasjon i så små biter som verbalspråk har som sin force, informasjonen i bilder fremkommer ofte implisitt, inferensiell, hvor verbalspråk på sin side gir den eksplisitt, fokusert. Bildegrafiske tegn mangler en sentral egenskap ved verbalspråkets tegntyper; konvensjonaliserte betydninger som er karakteristisk for ord.

*Tilknytningen og interaksjonen mellom grafiske og semantiske strukturer* når betydninger oppstår, er en mangfoldig sammenveving av ulike typer faktorer. Ingredienser i det individuelle kognitive apparat som fysiologi, sansning, persepsjon, læring, kroppslig erfaring og kulturell tradisjon, bildeskolering, individuelle talenter og preferanser osv spiller inn sammen med anvendelsen av grafiske virkemidler. Materiale for et virkemiddel-register som skulle dekke et overordnet bildespråk vil måtte omfatte mulige konkrete bildematerialer, redskaper, teknikker, stilarter (kjente og usette, med alle hybrider), visualiserings- og kommunikasjonsgrep osv. I hvert enkelt bilde vil bare noen av faktorene brukes. Noen av de som brukes vil dertil være relevante, fremtredende, for de betydningen som legges merke til, mens mesteparten vil være ubemerket men nødvendig til stede.

Interaksjon er et prinsipp som er virksomt i ett og alt.<sup>499</sup> Interaksjon mellom sinn og grafiske strukturer foregår kontinuerlig. Tegn er som Peirce viser for tegn generelt, dynamiske størrelser i semiosis. Interaksjon mellom sinn og grafiske strukturer ser vi i den måten piktorale narrative bildeelementer implementerer handling (løpe, sitte) i identitets- eller ontologiske elementer (fot, kropp). Interaksjon vises ikke minst i de parametrene for betydninger vi som analytikere destillerer i formalestetiske beskrivelser. Der er det vanlig å stille frem noen få enkle former, og trene seg til å utskille betydninger som oppstår. Samspeillet mellom elementer viser fort mange parametre som spiller opp. En analytiker eller bildemaker må introspektivt teste det dynamiske perseptuelle spillet som settes i gang, når hun går inn i bildets særegne opplevelsesverden.

### 5.3 DET SÆRLIGE METAFORBASERTE BILDESPRÅKSYSTEMET I TEGNING

Metaforbasert tegning kan sees som en sjanger. Sjangeren er i denne avhandlingen studert vesentlig gjennom to tegneres visuelle vokabularer, eller to undersjangere. Den ene (Graff) har som mønster visuell kommentar til spesifikk sak (politikk, sosial eller samfunnsrelatert). Den andre (Steinberg) har visuell beskrivelse av mer allmennmenneskelig karakter, uten en spesifikk saks-kontekst. Begge er tegneres formulering av et kommunikativt semantisk innhold, kommunikativt i den forstand at det er utformet for å bli raskt grepet og forstått av mottagere. Tegning kan være metaforbasert og opptre i andre undersjangere, hvor hensikten ikke trenger å være umiddelbar forståelse, men kan være av mer poetisk karakter. Andre visuelle ytringer enn tegning vil også i mange tilfelle være metaforbaserte.

---

<sup>499</sup> Josef Albers (1975): *Interaction of colour*, viser hvor dynamisk farge er i sammenstillinger. Man blir der bl.a. vitne til hvordan en farges møte med to forskjellige farger på hver sin side konstruktivt innvirker på ens optiske oppfatning av fargen.

Jeg vil som utgang på dette delkapitlet vise hvordan metafor og metonymi også krever sin plass i samtidskunst.

Metaforbasert tegning er et felt innen et overordnet bildeSPRÅK som må inkludere det særlige feltets egenskaper. Sjangeren preges av to hovedmomenter. Det er det fortellende med hendelser, prosess og forandringer, og det er kognitiv abstraksjon ved overførte betydninger. I det følgende skal jeg gi en oversikt<sup>500</sup> over det jeg har ekstrahert gjennom avhandlingen, og sette frem mitt forslag til strukturen i det særlige bildeSPRÅKsystemet.

Forslag til et overordnet system er presentert. Det semantiske aspektet er sentralt i dette systemet, og mitt premiss for et slikt system er at det kan vise en kategoristruktur og en kombinasjonsstruktur. Det semantiske aspektet stiller undersøkelsen inn på forståelsen av kompleksiteten i betydninger som ligger i bilder, til å forstå hvordan ulike betydninger er pakket sammen. Metaforbaserte tegninger gir etter mitt skjønn den beste tilgangen til å studere de komplekse semantiske betydningene, nettopp fordi denne sjangeren forvalter den største semantiske kompleksiteten. Utfordringen har vært å separere ulike betydninger i bildeelementer.

Fire kategorisystemer er funnet gjennom arbeidet med denne avhandlingen. Jeg hevder at elementer innen hvert av systemene kan kombineres, og også med elementer fra de andre systemene. Videre hevder jeg at det finnes paradigmer innen kategorisystemene, utvalg som tegnere velger innen når de formulerer metaforiske ytringer. I dette delkapitlet belegges påstandene. Det gjøres i en to-trinns prosedyre:

- Stille frem ekstrahert kategori- og kombinasjonsstruktur som system.
- Vise en eksempelrekke i tegninger med voksende kompleksitet av topologiske betydningselementer.

I herværende delkapittel 5.3 integreres de store teoriene som er brukt i bildeanalysene til den helheten jeg har opprettet for metaforbasert tegning som et bildeSPRÅKsystem. Kategori- og kombinasjonstrukturer er ekstrahert gjennom avhandlingen. Ekstraktene finnes i sammenfatninger i avslutninger på kapitlene 3, 4 og 5, som delvise resultater på veien til å besvare det teoretiske spørsmålet fra avhandlingens to problemstillinger s.8.

---

<sup>500</sup> Seksjonene som følger gis overskrifter som vanligvis står for lengre tekstdele. Jeg velger disse overskriftene selv om flere seksjoner er svært korte. De kan ses nærmest som komprimerte paragrafer.

### 5.3.1 Komprimerte bildebetydninger

Bildemediets sentrale funksjon og dets styrke, er å gi informasjon om synlige ting, vise konkrete avbildninger. Tegning så vel som verbalspråk fungerer gjennom å komprimere informasjon. Med henvisning til ”Nenas sommertegning” ill. 41 og ”Lårbensbro” ill. 42 i kapittel 3.3.3 repeteres at bildetegn er komprimert informasjon.

Informasjonen formidles med et særlig og markant kombinasjons-prinsipp. Det slår igjennom på tre nivåer når hendelser i en fortelling vises i en tegning: som 1) fortetting av rom/tid gjennom organisering av innholdselementer, 2) som semantisk overlapping av flere syntaktiske kategorier og 3) som metaforisk overlapping.

### 5.3.2 Kognitive mekanismer

Grunnlag for det konstruktive potensial vi har til å komprimere betydninger i så enkle bildetegn som en knokkel, en rullestol og litt tekstur i møtet mellom et lyst og et mørkt parti på papirarket, er at vi leser symboliserte grafiske strukturer med en tenkning som er veldig smidig. Tanken beveger seg akrobatisk. Som kroppen har mekanismer for å kunne hoppe fra stein til stein over en bekk, har tanken kognitive mekanismer som lar den hoppe mellom betydninger og be-gripe dem. Som det lille barnet har erobret evnen til å gå, gripe, hoppe, og ubesværet gjør disse tingene samtidig, uavlatelig og automatisert, har tanken erobret evnen til å gjøre imaginative svev, sprett og saltovitaler. I bilder abdukerer og assosierer vi og bruker logikker med de mentale mekanismene.

De tre kognitive mekanismene som sammen gir mulighet for komplekse pakker av betydninger, er fortelling, metafor og metonymi (pluss tid og årsak<sup>501</sup>). Fortelling gir orden og sammenheng til hvordan vi oppfatter det som foregår rundt oss. Mekanismene for å oppfatte tid og årsak er involvert i fortellingen. Fortelling i bilder er knyttet til små romlige sådanne. Når innhold er av abstrakt karakter, krever fortellingen i bilder metonymi og metafor for å bli konstituert. Metonymi gir henvisning til referent, sakstema. Det gjør den dessverre ofte utilstrekkelig, men det er det vi må klare oss med i tegning. Metafor forsyner oss med forståelse av tingene.

### 5.3.3 Krav til metaforbasert tegning som et bildesPRÅKsystem

Mitt krav til et bildesPRÅK er at det skal kunne formidle informasjon som blir forstått. Dette må nødvendigvis skje innen et system for slik formidling. Et slikt system må ha noen kategorier av bildeelementer, og elementer innen

---

<sup>501</sup> Se beskrivelse i seksjon 4.4.20.

disse kategoriene må kunne varieres og skiftes ut med hverandre i en slags paradigmatisk orden. Jeg hevder at der kan finnes en kategoristruktur og en kombinasjonsstruktur i det metaforbaserte bildeSPRÅKsystemet. Jeg vil vise hvordan interaksjon foregår på kryss og tvers mellom forskjellige kategorier, og se både kategori- og kombinasjons-strukturen i det metaforbaserte systemet.

### 5.3.4 Definisjon og organisasjon av metaforbasert tegning

Definisjonen av metaforbasert tegning er som tidligere presentert: Metaforbasert tegning er tegning med hovedvekt på piktoralt fortellende innhold, hvor abstrakte sakskompleks formuleres ved hjelp av retoriske, kognitive mekanismer. Det er et bildeSPRÅK som består av semantiske strukturer, grafiske strukturer og symboliserte sammenknyttinger mellom de to.

Organisasjon av bildeelementer foregår i en romlig sammenstilling, hvor alle elementene er simultant til stede. Elementene oppnår betydninger i to sjikt, av henholdsvis piktoral (mimetisk, figurativ) og plastisk (formalestetisk) natur. Den piktorale betydningsproduksjonen er sentral i metaforbasert tegning, og kombinatorikk av piktorale bildeelementer har tilsvarende plass fremfor formalestetisk komposisjon.

Der er et prinsipp for piktoral metaforisk betydning i tegninger som gir seg aller tydeligst til kjenne i synsmetafor. I synsmetaforiske ytringer foregår konkret overlapping av elementer. Kombinert med metonymer og med konvensjonelle konseptuelle metaforer gir synsmetafor optimale mulighetsbetingelser for at flere overførte betydninger tetter seg interaktivt inn i hverandre. Jeg mener at denne *tendensen til at betydninger pakkes i mange tette lag over hverandre, og hvor det foregår interaksjoner mellom bildeelementene på mange kryssende nivåer, er det hovedprinsippet for organisering og struktur som særpreger fortellende metaforisk tegning*. Komprimering av semantiske strukturer er essensielt i organisasjon av grafiske strukturer.

### 5.3.5 Kombinasjonsstruktur

En kombinasjonsstruktur kan opprettes med grunnlag i det som har vært en hemmelighet i metaforisk tegning: Det finnes kategorier av bildeelementer og de enkelte elementene interagerer med hverandre. Jeg hevder at elementer innen disse kategoriene kan sees som paradigmer, med flere valg til utskifting innen hvert paradigme, og med store kombinasjonsmuligheter mellom elementer fra forskjellige kategorier.<sup>502</sup> I moderne lingvistikk blir en

<sup>502</sup> Enkelte bilde-semiotikere vil hevde at paradigmebegrepet er ubrukelig når en kombinasjonsstruktur for bilder er på tale. De vil hevde at det i et bilde ikke finnes kategorier med enheter som kan utskiftes med andre

paradigmatisk relasjon definert som relasjonen mellom en enhet E og settet av enheter som kan settes inn i stedet for E i en særskilt kontekst. En syntagmatisk relasjon blir definert som relasjonen mellom et sett med enheter som følger etter hverandre i en sekvens. Jeg bruker ikke syntagmebegrepet fra lingvistikken på bilder, men forholder meg til kombinatorikk og kombinasjonsstruktur. Kombinasjonsstruktur omfatter i min bruk interaksjoner mellom enheter; elementer, i alle kategorier, mens kombinatorikk-begrepet omfatter interaksjoner mellom piktorale bildeelementer i et av flere kategorisystemer som presenteres i det følgende.

Hvilke seleksjoner og grep står så til rådighet når bildemakere skal formulere seg om usynlige ting og prosesser? Hvilke kategorier har dette inventaret av elementer som utgjør bildeSPRÅKsystemet i metaforbasert tegning?

### 5.3.6 Kategoristruktur: fire kategorisystemer opprettes

Det opprettes fire kategorisystemer, som hver har underklasser med muligheter for paradigmatisk valg.

*Det første kategorisystemet er de piktorale kategoriene av bildeelementer.* Fortelling er en nøkkel til metaforbasert tegning. Med den nøkkelen er en gruppe bildeelementer trukket frem som semantiske kategorier av piktorale elementer. Jeg hevder at de semantiske kategoriene som er inventaret i det piktorale kategorisystemet, har bildeelementer som kan skiftes paradigmatisk ut med hverandre. Dette kategorisystemet anser jeg for å være det sentrale som involverer de tre andre.

*Det andre kategorisystemet består av elementer i det plastiske, grafiske, sjiktet.* Formalestetiske elementer og funksjoner er relatert til piktorale, som forsiden og baksiden på den samme mynten. Det plastiske, formalestetiske, systemet kan også deles opp i kategorier med elementer som interagerer med hverandre og med piktorale.

---

enheter. Til denne påstanden vil jeg først og fremst rette søkelyset mot to ulike innfallsvinkler til bildeforskning. Den ene innfallsvinkelen er retorikkens innstilling på bildeprodusenten, med produksjonsprosess til den gode ytring og virkemidler for formulering. Den andre innfallsvinkelen er studiet av bilder som resepsjon av ferdige visuelle ytringer. Med det sistnevnte perspektivet vil det kunne være problematisk å orientere seg i hva som skulle være paradigmatisk kategorier. Med produksjonsperspektivet derimot, vil man orientere seg fra den fase i innhold/uttrykks-relasjonen bildemakeren er i på det aktuelle tidspunkt hvor valg skal gjøres. Som tidligere sagt gjøres størstedelen av valgene uten videre refleksjoner, som i verbalspråkprosesser. Mens andre valg gjøres med store refleksjoner og ofte med utprøvinger. Som i produksjon av muntlig eller skriftlig språk, hvor automatiserte valg foregår i rask rekkefølge og kan systematiseres av teoretikere, mener jeg likeledes at valgene kan systematiseres for betydningsproduksjonen i bildeproduktive ytringer.



Piktorale og plastiske bildeelementer danner to hovedkategorier. Man må også forholde seg til konkret og abstrakt innhold i hver av disse to kategorisystemene.

*Det tredje kategorisystemet er konvensjonelle konseptuelle mønstre.* Abstrakt innhold krever som kjent konkret skjelett for å kunne konsiperes og formuleres. Fortelling med abstrakt innhold krever metafor og metonymi for å la seg realisere. Verbalspråket har kontinuerlig oppfunnet nye begreper. Det har erobret tidligere nye metaforiske uttrykk og innkapslet dem som faste uttrykk som i stor grad danner ordforrådet. Bilder har ikke innkapslet metaforene i faste uttrykk, men metaforiske uttrykk er like nødvendige i bilder for å fortelle. Visuell fortellingsteknikk innbefatter metafor og metonymi. Det vil si at konseptuelle mønstre må inkorporeres når vi vurderer fortellingsteknikk. La meg kalle konseptuelle mønstre en kategori som også gir et paradigmatisk utvalgsregister. Jeg tenker her på konseptuelle domener, hvordan man kan gjøre valg mellom disse med metonymisk og metaforisk anvendelse.

*Retoriske grep er fjerde kategorisystem.* Retoriske grep, strategier, synliggjør hvordan man kan velge mellom forskjellige troper og hvilke endringsstrukturer man kan velge. Det blander seg både med kategorisystemet for konseptuelle mønstre, og med det formalestetiske kategorisystemet med grafiske designprinsipper. La meg si at retoriske grep angår hvilke hovedstrategier som velges for å kommunisere sakstema på den av ytreren best ansette måte. Det vil innebære valg av eksempelvis metaforisk eller metonymisk uttrykk, hvilken form det har som trope. Dette systemet skiller seg fra systemet for konseptuelle mønstre, hvor fokus ligger på det mentale innholdet som er nødvendig i innholdsformuleringen, og hvor disse mønstrene kan aktiveres implisitt. Et retorisk grep vil måtte vise seg eksplisitt. Retoriske grep innbefatter også de såkalte retoriske endringskategoriene. Her vil grensene viskes ut mellom retorikken og formalestetiske endringskategorier.

*Overblikk over kategoristrukturen*

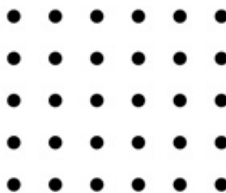
Med to skjemaer kan vi få et overblikk over kategoristrukturen.

(Overblikkskjema A denne siden, og skjema B neste side). Så kommer jeg tilbake til en redegjørelse for subkategorier i de fire kategorisystemene.



212. Ark 1. Overblikkskjema A1. Grafisk utførelse Dag Borgen.

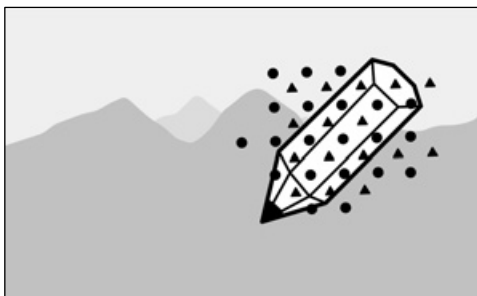
Kartet over det særlige metaforbaserte bildefeltet kan først skrives på minst fire transparente ark lagt oppå hverandre. Underst ligger det store arket med et overordnet bildeSPRÅK (ill. 212). Det markeres med flater og valører som utgjør et enkelt landskap. De to kategorisystemene for piktorale og plastiske elementer ligger i dette overordnede bildespråket.



Ark 2. Tegnediet Ark 3. Konseptuelle mønstre Ark 4. Retoriske strategier

213. Overblikkskjema A2.

Over ark 1 legges ark 2. Det har blyantform som symbol for tegning som et særlig medium. Over blyanten legges så ark 3, feltet for konseptuelle mønstre, visualisert som runde prikker. Deretter ark 4, feltet for retoriske strategier visualisert som trekanter.



Man kan klippe ut feltet der alle arkene dekker hverandre, og har da et kart over metaforbasert tegning.

214. Overblikkskjema A3.

Hvordan kan vi separere betydninger som ligger i klumper? Det er spørsmålet som ligger til grunn for å finne en kategoristruktur. Å svare på det spørsmålet innebærer å spore den akrobatiske tanken i sinnets, fortolkningens rom. Tanken opererer med abstrakte begreper, og griper disse med konkrete begreper og bilder. Vi har distinksjonen mellom:

- a) konkret, (mer) faktiv informasjon. (Her vil det være mulig å inkludere den metonymiske mekanismen, i den måten konkret informasjon formidles på.)
- b) abstrakt, (mer) fiktiv informasjon, formidlet med den metaforiske mekanismen og med den metonymiske.

Når informasjon, betydninger, skal separeres må vi regne med to ordener som finnes i to bildesjikt. Disse to ordener skiller seg fra hverandre ved egenskapen representasjon.

Den piktorale (figurative, mimetiske) orden har bildeelementer hvor betydninger er knyttet til representasjon.

Den plastiske (formalestetiske) orden har i utgangspunktet bildeelementer uten representasjon, men med presentasjon.

Piktorale betydninger kan gjøres abstrakte ved hjelp av konkrete bildeelementer, det skjer ved en fiktivisering med den metaforiske mekanismen. Med en slik fiktivisering kan også plastiske bildeelementer få betydninger som de faktisk ikke har. Fra analysen om re-/bi-/presentasjon i delkapitlet om et overordnet bildeSPRÅK 5.2.6, kan vi lage en skjematisk oversikt over hvordan de to ordener involverer representasjon.

Den piktorale orden	Den plastiske orden
1. Piktorale bildeelementer: representasjon. De representerende bildeelementer kan vise til både konkrete/faktive betydninger og abstrakte/fiktive betydninger.	1. Plastiske bildeelementer: Presentasjon av bare genuint visuelle kvaliteter (form, farge osv) Bipresentasjon av nonvisuelle kvaliteter via visuelle kvaliteter (TUNG ER MØRK) skjer med intersensoriske, fiktive fornemmelser. Representasjon med fiktive konseptuelle plastiske kilde-domener (DÅRLIG ER SVART).
2. Romlig presentasjon. Relasjonene mellom bildeelementene kan etablere både faktive og derigjennom fiktive betydninger.	2a) Romlig faktiv todimensjonal presentasjon 2b) Romlig fiktiv tredimensjonal representasjon (dybde)

Skjema B (som nevnt på forrige side)

Den piktorale orden settes i dette skjemaet opp som to nivåer. Første nivå er de enkelte bildeelementer. Her ligger kategorisystemet av piktorale bildeelementer med sine kategorier av narrativt ladede semantiske elementer. Her opptrer den piktorale ”grammatikken”. Det andre nivået involverer også relasjoner av minst to elementer i kombinasjonsstrukturen. Det gjelder den romlige organiseringen av de piktorale bildeelementene, hvordan de stilles sammen og derved etablerer betydninger.

Den plastiske ordens tilsvarende nivåer viser at de enkelte bildeelementer kan etablere betydninger både ved presentasjon og bipresentasjon. Men hovedstedet for etablering av betydninger i den plastiske orden finner vi når vi går på det andre nivået, hvor kombinasjonsstrukturen finnes. Det er i det spillet som oppstår i relasjoner mellom plastiske elementer i den romlige organisasjonen at det plastiske kategorisystemet først og fremst gjøres betydningsfullt. Her aktiveres de grafiske designprinsippene og den formalestetiske ”grammatikken”.

I disse to sjiktene orden skjer betydningsdannelse først og fremst ved at enkeltelementer inngår i relasjoner i hver sin orden. Men hvor det er opprettet en gruppe kategorier i det piktorale kategorisystemet, kreves det en videre klassifisering for å lage oversikt over det plastiske kategorisystemet. Jeg ser disse to kategorisystemene metaforisk som en piktoral og en plastisk grammatikk, som to typer strukturer som involveres i hverandre. De involveres også av det konseptuelle og det retoriske kategorisystemet.

### **5.3.7 Skisser til kategoristruktur innen hvert av de fire kategorisystemene**

Når jeg i det følgende stiller frem kategorier i hvert av de fire kategorisystemene, må de betraktes som tentative forslag på slike grupperinger. Jeg har ikke mulighet til å utarbeide et stringent system, men kan bare antyde en skisse. Kategorisystemene er forskjellige av natur, men jeg mener der kan finnes et register av kategorier med paradigmatisk utskiftbare elementer eller parametre. En bildemaker som formulerer sin ytring, gjør mer eller mindre bevisste valg mellom parametre innen kategorier i hvert av de fire systemene.

#### *Kategorier i det piktorale kategorisystemet*

De kategoriene av piktorale bildeelementer som er trukket frem i kapitlet om fortelling danner inventaret i det sentrale mimetiske, referensielle kategorisystemet. Jeg har gitt dem tentative navn, og hver av de følgende ser jeg som en klasse med deltagere som kan være svært forskjellige, men som kan skiftes ut med andre deltagere i klassen, kategorien. Det er den

semantiske rollen bildeelementet spiller i den enkelte ytring, den enkelte tegning, som innlemmer elementet der og da i kategorien. Elementet er i den aktuelle kategori ved den kognitive rutine det inngår i.

Aller først må man ta i betraktning de konkrete avbildninger som kan sammenlignes med verbalspråkets substantiver og verb. Det er avbildninger av ting som er versus handlinger som noen gjør. Objekter, levende vesener og substanser tilhører den første gruppen, mens kroppslige og andre handlinger og prosesser tilhører den andre gruppen. Deltagere i disse gruppene holdes som kategorier.

*Identitetstegn* er bildeelementer som står for og viser hvem eller hva noe er. De refererer til ontologiske fenomener. Disse fenomenene kan være singulære referenter på linje med egennavn. Og det kan være mer eller mindre vanskelig bestemmelige konkrete eller abstrakte fenomener som representeres metonymisk. Analogt med verbalspråk vil identitetstegn kunne tilsvare substantiv.<sup>503</sup>

*Egenskapsbetegnere* viser egenskaper, kvaliteter, i en deltager.

*Valoriseringstegn* eller *holdningsmarkører* viser evaluerende bedømmelser i et sakstema eller en deltager.

Disse tre elementkategoriene har funksjoner først og fremst innen karakterisering. Kategorier av bildeelementer som gir informasjon om prosess, hendelser og forandring er følgende:

*Agens, patiens* og *eksperiens* opptar hver sine roller som relasjoner innen hendelser.

*Handling* vises ved bl.a. kroppshandlingstegn.

*Instrument* er en kategori inkorporert i handling. Deltagere her viser midlet handlingen utføres med.

*Kronotoper* gir informasjon om tid i hendelser. Denne kategorien kan deles i *punkt-* og *lengdekronotoper*. Vi må også kunne regne med *planære*<sup>504</sup> og *volumære kronotoper* (for tidsrom).

<sup>503</sup> Men som vi vet kan handlinger substantiveres, reifiseres, og der gis verbalspråklig mange muligheter for å strukturere ontologiske referenter i tillegg til substantivstrukturering.

<sup>504</sup> I utledningen av kategorier i fortellingskapitlet har jeg ikke trukket frem disse to siste. Men de bør regnes med. For eksempel i tegningen der høyesterettsdommeren forlater en livsperiode, og hvor døren er trukket

*Bevegere* er bildeelementer som viser bevegelse. *Bevegelsesobjekt* og *selvbevegende levende vesener* er bevegere. *Iterative bevegelsesobjekter* kan gi informasjon om tid.

*Dynamiske objekter* er gjenstander som kan utløse forandring i andre objekter, i levende vesener og substanser. *Dynamiske levende vesener og substanser* bør nok også være i denne kategorien for dynamiske krefter. Kategorien viser årsak.

En kategori har jeg sagt lite om tidligere. Det er figurative *rom- og stedbeteignere*.<sup>505</sup> Sted er en viktig semantisk rolle, og den "låner" seg også til tidsbeteigning.

*Romlige relasjonstegn* er en klasse for romlige relasjoner. Disse tegnene er kompositte strukturer, de står som komplementer av to tegn, og kan være lokative (vise en statisk relasjon som i, på o.l.) eller vise en dynamisk relasjon med bevegelse involvert (gjennom, inn i o.l.).

*Kategorier i det plastiske kategorisystemet*

Den plastiske orden fortjener som kategorisystem en mye bedre gjennomarbeiding enn jeg har anledning til. Det følgende blir bare en antydning og noen stikkord. Grafiske strukturer som danner piktorale elementer har samtidig også sine betydninger som formalestetiske, plastiske, elementer. *Punkt, linje, flate* må være ontologiske kategorier. Enhver deltager eller element som faller i en av disse kategoriene må (eller kan) ha diverse kvaliteter, egenskaper. En flate må ha *tekstur, valør, farge, form*. Skal man kunne kalle disse for egenskaps-kategorier? Hertil kommer betegnere for *volum* og *rom*, som innbefatter *perspektiv* og *romvinkler*. Vi må også regne med *utsnitt*, bildeavgrensningen.

Hva vi gjør når vi tegner, er å ta valg innen hver av de ovennevnte kategoriene. Flere av de valgene kan skje med endringer av egenskaper. Vi kan prøve et register for slike endringsmåter, og knytte dette til noen viktige visuelle kontraster.

---

frem som punkt-kronotop, vil også det tidsrommet, yrkesperioden, kunne få oppmerksomhet. Denne perioden vises i bildeelementet rommet, værelset.

<sup>505</sup> Noen semiotikere innfører *antroponym, toponym* og *krononym* som begreper for hovedtyper av referenter. Medlemmer i disse tre klassene henviser til aktør, sted og tid. "... på den diskursive syntaks' niveau svarer disse til de tre konstitutive procedurer i diskursiviseringen: henholdsvis, aktoraliseringen, romliggjøringen og temporaliseringen..." De tre begrepene "... kan rubriceres som gående fra generiske størrelser ("kongen", "skoven", "vinteren") til spesifikke egennavne, spatio-temporale indekser, dateringer osv. ..." Sitatene er fra Greimas og Courtés (1988: 59).

Endringsmåter med visuelle kontraster: lys/mørke, stor/liten, krum/rett, osv.

Vi må også velge *plassering* og *posisjon* for det enkelte element, både på arket (høyt/lavt, til venstre/høyre, vertikal/horisontal/diagonal), i forhold til rammen (utfallende, inntil osv.) og elementene i relasjon til hverandre (foran/bak, over/under osv).

En *redskaps-* og *materialkategori* vil også kunne være aktuell i å forlene plastiske bildeelementer med betydninger.

Manøvrering innen disse kategoriene gjøres på grunnlag av perseptuelle bedømmelser, og de grafiske prinsippene dannes med erfaringer om formalestetiske funksjoner. De ovenstående kategoriene ser jeg som et formalestetisk bredderegister.<sup>506</sup> I tillegg vil nivåene i den plastiske orden ha krav på forholdningssett, som mer generelle klasser. To av disse kan sees som *kategori for presentasjon av bare genuint visuelle kvaliteter* og *kategori for bipresentasjon av nonvisuelle kvaliteter via visuelle kvaliteter*. Sistnevnte er en kategori for plastiske metaforer. Det er også metafor med plastisk kildedomene. Nivået som skiller mellom to- og tredimensjonal pre- og representasjon kan også være aktuelt å holde som *kategori for todimensjonal presentasjon* og *kategori for tredimensjonal representasjon*. Denne gruppen faller litt over mot den neste hovedkategorien, ved at fiktivitet og metaformekanismen blandes inn.

#### *Kategorier for konvensjonelle konseptuelle mønstre*

De betydninger som oppstår og som vi er interessert i å få viten om, oppstår i stort monn ved konvensjonelle konseptuelle mønstre og de kognitive mekanismene. De tre hovedmekanismene pluss to, kan utgjøre en egen gruppe kategorier: *fortelling*, *metafor* og *metonymi* samt *årsak* og *tid*.

Jeg forsøker her å ordne konseptuelle mønstre i noen kategorier som er viktige for deltagerens interaksjon med piktorale bildeelementer. Jeg oppfatter det slik at når hver kategori av piktorale bildeelementer som har mulige deltagere som skal kunne skiftes ut med andre i samme kategori, så vil ofte grunnen til at de enkelte elementene slik kan erstattes av andre, være det at betydningene de har, er semantiske strukturer, som opptrer i konseptuelle mønstre. Både lingvistiske og tegnede uttrykk får betydningene sine ved å bli assosiert direkte med konseptuelle mønstre, konseptuelle domener eller idealiserte kognitive modeller (ICM). Ulike domener kommer i

---

<sup>506</sup> Kategoristrukturen i den plastiske orden vil kunne systematiseres bedre ved f. eks. å se alle tilgjengelige operasjoner i et avansert digitalt bildeprogram opp mot grafiske designeres arbeidsprinsipper.

kontakt med hverandre, og innhold i et domene kan projiseres innen samme, eller på et annet domene. Det er det som skjer ved metonymi og metafor.

Hvilke konvensjonelle konseptuelle mønstre vil det være relevant å regne med som kategorier? Med en pragmatisk innstilling, hvor man tenker hva som er aktuelt å trekke frem i analyser, kan man begynne med *bildeskjemaer*. De stadig anvendte *beholder-* og *baneskjema* er deltagere i denne kategorien sammen med *del/helhet*, *sentrum/periferi*, *bånd* osv. Et forestillingsskjema som *trajektor mot landemerke* er også nyttig.

Hele armeen av *grunnivåkategorier* må tas i betraktning. Her er de spesifikke grunnbegreper for objekter (stoler, epler), handlinger (sitte, svømme), sosiale relasjoner (familie), følelser (sinne) osv. Grunnivåkategoriene er store materialkasser for kildedomener til metonymi og metafor. En grunnivåkategori har subkategorier med utskiftbare deltagere.

De forskjellige typene av konseptuelle metaforer vil danne kategorier. I *ontologiske metaforer* vil en kunne velge mellom å bruke objekt, substans eller beholder som kildeområde. Og disse typene har deltagere av grunnbegreper som med sine subkategorier vil være substituerbare i en tegning. *Orienteringsmetaforer* gir valg mellom parvise bipolære og bivalente romlige relasjoner (oppe/nede, foran/bak, balanse/ubalanse osv.). *Strukturelle metaforer* som er komplekse med flere subkorrespondanser, har flere paradigmer for utskiftning. LIVET ER EN REISE er eksempel på det. Submetaforer her har deltagere og videreføringer som kjøretøy, bagasje. Disse kan ha paradigmer inneholdende bil, båt, sykkel osv. og koffert, sekk, veske.

*Personifikasjon* og *reifikasjon* byr begge på mangfoldige valg mellom deltagere.

Det er først og fremst som kildedomener for overført betydning disse paradigmatisk kategoriene er interessante i tegning. Det forklaringspotensial et kildedomene har, styrkes i anvendbarhet ved alternative deltagere som kan tre inn og ut ved forskjellige behov.

*Metonymer* kan det gis paradigmer for, så vel som for metaforer.

#### *Kategorier for retoriske grep*

Dette kategorisystemet gir en slags overbestemmelse. Det retter seg mot det kommunikative målet, hvilke grep som gjøres for å få frem budskapet, innholdet i ytringen. Her mener jeg hovedgrep som gjøres for å visualisere



sakstema. De nødvendige, ofte underliggende konseptuelle strukturene som også vil være tilstede i ytringen, er utenfor fokus. Men konseptuelle mønstre vil blande seg med og være tilstede som også piktorale og plastiske betydningskategorier.

Å opprette kategorier for retoriske grep i denne sammenhengen, vil være å trekke frem retoriske troper, se hvilke former de kan stå frem i og derved være valgbare for en tegner. Noen av disse formene vil så ha regulære åpninger som kan fylles ut (hvis ønsket) med alternative deltagere i kategorien. Dertil har vi også retorikkens fire endringsstrategier. Disse kan lett gli over i den plastiske ordens endringskategorier.

*Metonymi* kan realiseres innen mangfoldige domener. I handlings-domenet kan instrument, agent, resultat, handlingsmåte osv. stå for handlingen.

*Symbol* er konvensjonaliserte metonymer.

*Exemplum* er ikke metaforisk, men et sinnbilde på sakstema.

*Allusjon* (parafraze) henviser eller innbefatter et kjent uttrykk.

*Metafor* med de tre konseptuelle variantene ontologiske, orienterings- og strukturelle metaforer samt personifikasjon og reifikasjon.

*Synsmetafor* som noe for seg selv, hvor piktoral mimetisk form, farge eller tekstur er sammenfallende som uttrykk for to eller flere referenter.

Metaforiske uttrykk kan realiseres i ulike former, mer eller mindre komplette. *Simile* har den metaforiske mekanismen involvert, men likheten mellom kilde- og måldomene vises i to separate elementer. Metafor kan vises *in absentia* hvor bare et element er synlig, og *in praesentia* med et eller begge elementer synlige i hel eller delvis overlapping. *Allegori* består av flere metaforiske uttrykk som til sammen gir en rikere fortelling.

En *simile* er sammenligning med fokus på likhet. To bildeelementer står atskilt. *Paralellisme* (som psykofysisk parallellisme) er et slikt grep.

Når vi sammenligner, kan vi også fokusere på ulikhet. Troper som innstiller til ulikhet er *antithese*, *contradictio* (motsigelse) og *paradoks*, *oxymoron* (selvmotsigelse).

Retoriske endringskategorier:

*Hyperbel, litot, eufemisme* er strategier som etter min mening bør sees som endringsmåter på linje med (og i flere tilfeller sammenfallende med) formalestetiske endringsgrep. Disse gjelder størrelsesendring, forøkning og forminskning.

Retorikkens firkløver av endringskategorier er *adjectio* (tilføyelse), *immutatio* (utskiftning), *detractio* (fjerning) og *transmutatio* (ombytting). Disse fire er også sentrale formalestetiske endringsstrategier.

Metamorfose, transformasjon viser form som forandres.

I det ovenstående ligger deler som tilhører en kategoristruktur i en kombinatorikk for metaforbasert tegning som et språk. I kommende seksjon vises hvordan elementer innen kategorier interagerer med elementer innen andre kategorier.

### 5.3.8 En kombinasjonsstruktur med paradigmer

Jeg hevder at det finnes kategorier av bildeelementer, og har tentativt beskrevet fire kategorisystemer med sine kategorier. Disse kategoriene oppfatter jeg som nødvendig inventar i metaforbasert tegning sett som et bildesPRÅKsystem. Det piktorale og det plastiske kategorisystemet vil med et snevert syn kunne sees som parallell til verbalspråkets grammatikk. Kategorisystemet for konseptuelle mønstre har som mentalt materiale ikke egne bildeelementer, ei heller det retoriske systemet. Disse to er måter til å strukturere bildeelementer med. Slik mener jeg alle fire i et utvidet syn på grammatikk, inngår i hva som kunne kalles den metaforbaserte tegningens kombinatorikk eller syntaks. Denne kombinatorikkens kategoristruktur er redegjort for i det ovenstående. Nå vil jeg vise dens kombinasjonsstruktur.

Min påstand er at kategoriene kan sees som paradigmer, i den forstand at medlemmer, enheter, elementer,<sup>507</sup> i en kategori kan skiftes ut med andre medlemmer i kategorien. Jeg påstår ikke at hver enkelt kategori kan avgrenses med hensyn på medlemmers antall, ei heller at medlemmer kan spesiferes. Men jeg mener at disse kategoriene danner et skjelett i den strukturen dette bildesPRÅKET nødvendigvis må ha, fordi vi oppfatter og forstår innhold i tegningene. Betydninger finnes i alle de fire kategorisystemenes kategorier, og det er ved å gjøre valg innen paradigmer at en tegner bygger betydninger i sin ytring. Hva som skal sies med tegningen, og hvordan det sies, bestemmes ved hvilke medlemmer i ulike kategorier som

<sup>507</sup> Å sette disse tre begrepene som synonyme for enheter i et paradigme, er litt uryddig. *Element* ligger i en halvone her, mellom *enhet* og *bildeelement*. Det må skilles mellom bildeelement og paradigmatisk enhet, fordi bare to kategorisystemer har bildeelementer som enheter. Retoriske grep og konvensjonelle konseptuelle mønstre har ikke det.

taes i bruk. Tegneren kan velge få eller mange, og velge enkle eller komplekse kombinasjoner mellom dem. Potensialet for ytringer som kan dannes gjennom valg av paradigmatisk elementer og kombinasjoner er uendelig.

I denne seksjonen vises hvordan bildeelementer kombineres. Kombinasjoner skjer både innen kategorisystemet og på kryss og tvers mellom de fire systemene. Jeg skal først utdype hva jeg mener med paradigmer, ved noen eksempler i enkelte kategorier. Så vises kombinatorikk mellom bildeelementer hvor betydninger i mer komplekse konfigurasjoner interagerer.

#### *Paradigmer i det pikturale kategorisystemet*

Jeg holder meg til Steinbergs tegning med ballongskytteren ill. 67, fordi den er en enkel ikke-metaforisk, bokstavelig figurasjon med få bildeelementer. Elementene er en agens (gutten), en pasient (ballongen) og et instrument (pistol). Hvert av disse bildeelementene står i sin kategori. Hver av disse kategoriene tilbyr et utvalg, paradigme, av bildeelementer som kan velges til å stå i stedet for de som er i tegningen. I et fortsatt "bokstavelig" utsagn hvor man vil skifte ut pasient, men vil ønske å beholde de to andre bildeelementene med sine grafiske strukturs plassering som de er, kan en blomst, sommerfugl, eller et brennende stjerneskydd være blant flere aktuelle medlemmer. Betydningen i det visuelle utsagnet vil endres, med innholdet i utvekslet element. Utskiftningen er her gjort med en formlikhet i bildeelement hvor en vertikal tråd er med (sommerfugl i bånd, blomst med stilk og stjerneskydd på stang). Med en formlik utskiftning av element vil utvalget være noe begrenset. Men fjerner vi kravet om en posisjon og form som holder instrumentet og agentens grafiske strukturer uendret, kan vi velge en kortere og tykkere pasient, f.eks et brennende lys som holdes i hånden uten den høyden som tråden gir. Følgen blir at pistolens retning, guttens blikk og håndstilling må endres. Men agens og instrument er fortsatt i sine semantiske roller.

Så gjør vi tegningen metaforisk. Pasientelementet har vi tidligere sett (ill. 99) foreslått som et hjerte, eller en hjerteballong med navn på et offentlig kjærestepar. Med synsmetafor er det lett å sette inn jordkloden, et nærliggende utvalgsobjekt kan være tykk person. Mulighetene er ikke begrenset av umiddelbar formlikhet. Det er fullt mulig å få en bygning til å fremstå som en ballong. Ballongen er også bare en av mange valgbara elementer i pasientkategorien.

Agens byr som kategori likeså på legio av mulige bildeelementer. Gutten kan skiftes ut med jente, gammel kone, en personifisert utgave av en blyant eller

for den saks skyld med en eller annen personifisert kule, ball, ballong med hender og øyne på. La oss stjele to elementer fra Graff. Agenten gutt er skriftet ut med Bush. Patiens, vanlig ballong, er skiftet ut med jordklode.



215. *Ballongskytter, Bush, Jorden.*  
B.I. & Graff

Instrument-paradigmet gir et utvalg hvor jeg først tenker på en nål eller andre spisse ting i relasjon til ballongen. Hvilke andre objekter truer en ballongs eksistens? Kanon, fly, osv.

De piktorale kategoriene med så generelle roller som agens, pasient og instrument har inventar av så godt som legio medlemmer. Hva som skal formuleres, og den bildesfære som settes, vil begrense hvilke elementer som er relevante i det enkelte utsagn.

Kategoriene for instrument og bevegelsesobjekter er tydelige å analysere med henblikk på medlemmer. Vi kan registrere grunnkategorier av bevegelsesobjekter (biler, båter) og kan finne underkategorier som

anvendes til å gi mer informasjon. Instrumenter vil det et stykke på vei kunne være mulig å telle, og slik kunne være inventar i en avgrenset kategori. Når man introduseres til et digitalt bildebehandlings-program, vil noe av det første en får erfaring med, nettopp være muligheter for å skifte ut, velge mellom, ferdige piktorale elementer som kan settes inn i en enkel visuell fortelling. På et stadium hvor man avstår fra å tegne selv eller velge figurer fra et større utvalg på f.eks. internett, vil man være henvist til et avgrenset piktoralt arkiv for hva som kan fylle de semantiske rollene.

Identitetstegn vil kunne sees som en helhetlig struktur (eks. gutten), men også som komponent-strukturer (hårfrisyrer, kortbukse). Slike komponentstrukturer i et bildelement utgjør kompositten gutt.<sup>508</sup>

Det piktorale kategorisystemet er hierarkisk i den forstand at noen tegnkategorier føyes inn i/under andre mer overordnede kategorier. Enhver formulert agens, pasient osv må nødvendigvis ha identitetstegn. Identitetstegn føyes altså inn i de semantiske rollene.

<sup>508</sup> Bildesemiotisk vil man si at flere semiotikker er involvert i identitetstegnet for den gutten som her er ballongskytter. Man vil kunne se en semiotikk for klær, og antagelig en for hårfrisyrer. Man vil også kunne avlese mine og kroppspråk innen semiotikker for slike kroppslige uttrykk. Å formulere seg med med figurative bilder, vil medføre at man i denne visuelle semiotikken må inndra andre visuelle betydningssystemer som derved formidles indirekte i det første. Se Sonesson (1992: 295) og Johansen og Larsen (1994: 288). Kunstvitere bruker *attributt* som samlebegrep for de særskillende komponentene vi gjenkjenner personer ved.

Når vi formulerer visuelle metaforiske ytringer, foregår det ved å lage interaksjon mellom bildeelementkategorier i det piktorale kategorisystemet. Betydninger ligger i hvert element i den enkelte kategori, og flere dannes i relasjonene mellom kategoriene. Den relasjonelle kategorien som jeg kaller posisjonstegn, mener jeg også er paradigmatisk. Her kan man først velge mellom ulike romlige posisjoner. Posisjonene kan gjelde to elementer i forhold til hverandre, flere eller mange. Og momenter som avstand, retning, distribusjonsorden o.l. kommer til. En figur kan bevege seg ut av, inn i en figur, gjennom, over, langs osv. Og flere figurer kan være spredt utover et område, tett, uregelmessig, i rader osv. Jeg ser i utgangspunktet denne kategorien som en parallell til preposisjoner og andre grep i verbalspråk for informasjon om romlige relasjoner, og jeg mener her ligger diverse registre for utvalg.<sup>509</sup>

#### *Paradigmer i det plastiske kategorisystemet*

Bildeelementer i det piktorale kategorisystemet settes sammen som forskjellige grafiske strukturer. Der er ikke faste regler for hvilke grafiske strukturer som i hvert tilfelle skal dannes. Hvilke strukturer som i hvert tilfelle dannes, avhenger av de valg bildemakeren gjør i det plastiske kategorisystemet i tillegg til valgene i det piktorale systemets paradigmatiske registre. Om valgene er mange i det piktorale, er de ikke færre i det plastiske systemet.

Utsnitt er et paradigme som har et lite register.<sup>510</sup> Her kan man velge blant enhetene 1: oversiktsbilde, 2: totalbilde hvor hele personen/motivet vises, 3: halvttotal (person vises ned til livet), 4: halvært (hode og skuldre), 5: nærbilde (hode og hals) og 6: ultranært hvor man er tett innpå en detalj. For Bush med jord/ballong vil halvttotal kunne være et alternativ uten at innholdet endres særlig.

Et annet paradigme er synsvinkel, perspektiv, som gir tegneren valg bl.a. mellom å forlate normalperspektivet til fordel for fugle- eller froskeperspektiv.

<sup>509</sup> Hvorvidt det er riktig å holde romlige relasjonstegn som en kategori i det piktorale systemet, kan diskuteres. Romlige relasjoner tilhører det plastiske sjiktet. Men la oss anskue disse to sjiktene mot hverandre som vi gjør når det gjelder piktorale versus plastiske troper. Vi kan sammenligne med begrepet rytme. Elefanter og sommerfugler på rad er både figurative og plastiske elementer. Vi kan se dem i narrativ, figurativ optikk eller med formaleestetisk vinkling. I den figurative optikken har de hevd på en lignende kombinatorisk kategori som den verbalgrammatiske preposisjonskategorien.

<sup>510</sup> Utsnitt er et paradigme som egner seg godt til å eksemplifisere visuelle paradigmer. I praksis ligger muligheter for valg av utsnitt i et kontinuum. Men bildefaglig har man delt dette kontinuumet inn i disse kategoriene. Denne kategoriseringen ble foretatt innen filmproduksjon, som en nødvendig operasjonisering i arbeidet mellom regisør, fotograf o.a.

Med utgangspunkt i den komposisjonelle strukturen i Steinbergs ballongskytter, kan man vurdere endring i f.eks. posisjon og retning for den enkelte grafiske komponent. Tegner man streken fra hånd til ballong vannrett i stedet for loddrett, vil den piktorale betydningen endres. For å opprettholde det proposisjonelle innholdet gutt skal skyte ballong, kreves det at retningen på pistolen også endres.

Et avansert digitalt bildeprogram stiller frem et svært spekter som man kan, og i flere tilfeller må, gjøre paradigmatisk seleksjoner av virkemidler i. Paradigme for lys/mørke-kontrast og andre plastiske momenter som kan anvendes metaforisk, kommer vi tilbake til.

#### *Paradigmer i konvensjonelle konseptuelle mønstre*

I tegningen av Bush som jord/ballongskytter (ill. 215) er handlingen å skyte en grunnivåkategori. Denne grunnivåkategorien vil inngå i en overordnet kategori drepe eller *destruere*. Jeg mener denne overordnede kategorien er et kildedomene som svært ofte projiseres til ulike måldomener metaforisk i tegning.

Et annet konvensjonelt konseptuelt mønster som instansieres i denne tegningen er KONTROLL ER Å HOLDE (I HENDENE). Å ha kontroll over noe, innebærer et styrkeforhold mellom to deltagere i en relasjon. Båndet som i dette tilfellet danner forbindelsen mellom de to deltagerne, jorden og Bush, er et bildeelement som tilbyr endringer. Vi kan se bånd som en av enhetene i paradigmet for de vanligste bildeskjemaene. Og vi kan videre se begrepet bånd som et paradigme inneholdende tau, sytråd, kjetting osv. Betydninger innen dette registeret angår styrke, kraft.

Den kognitive metafor-teorien åpner arkivet for de mange hierarkiske paradigmer i konvensjonelle konseptuelle mønstre. Hierarkiet har metafor, metonym, fortelling, (årsak og tid) på toppen i en pyramidemodell. Metafor danner et paradigme, hvor de forskjellige metafortypene er utvalg. Hver metafortype vil så innen sitt virksomhetsfelt gi paradigmatisk valg for det enkelte utsagn. Metonymi gir et utvalg som i første rekke rubriseres som jeg har vist hos bl.a. Kövecses, med grupper av enheter som gir tilgang til andre mentale enheter. (Eks. PRODUSENT FOR PRODUKT).

Tid har jeg redegjort for som avhengig av den metaforiske mekanismen. Paradigme for å forstå og visualisere tid vil måtte deles i minst to klasser. Først aspektuell tid, tempus, som kan deles i futurum, presens og fortid med visuell re- og protensjon i tillegg til tegningens nå. Og så den metaforiske konseptualiseringen av tid forstått med projeksjon av sted. Her ligger

kronotoper med underklasser punkt- og lengde-kronotoper for tidspunkt og varighet. I tillegg kommer som en tredje klasse, den metonymavhengige henvisning til tid som sådan, (KLOKKE FOR TID) og OBJEKT FOR ITERATIV TID (egenpostulert metonymi). Jeg ser tempus som et paradigme med tre medlemmer. I tegningen av Bush er den forestående handlingen, futurum, tematisert. I metonymavhengig tidshenvisning vil de objektene som kan assosieres med tid, danne det paradigmatiske registeret.

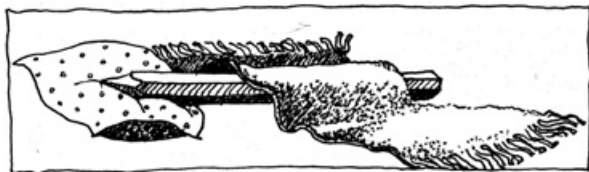
Årsak paradigmatisert sett, finnes først og fremst i utvalget årsaksrekken tilbyr (autonom, agentiv osv. årsak). Fortelling har sitt store spillerom i det piktorale kategorisystemet.

#### *Paradigme for retoriske grep*

De muligheter man har til å velge blant retoriske grep, og de former disse gis som troper, figurlige konstallasjoner, danner et paradigme for dette kategorisystemet.

### **5.3.9 Interaksjon mellom elementer i de ulike kategorisystemene**

Metaforbasert tegning som et SPRÅKsystem er en dynamisk organisme, med en uendelighet av muligheter for kombinasjon av visuelle elementer. Kombinasjoner forekommer både mellom kategorier i hvert av de fire kategorisystemene, og mellom systemene. Jeg vil vise hvordan slike interaksjoner mellom kategorier av bildeelementer kan gjøres, gjennom noen eksempler som går fra enkle til komplekse kombinasjoner. Jeg vil først gi en større oppmerksomhet til metonymi. Metonymiske bildeelementer har i denne avhandlingen kommet i skyggen av metafor, som metonymi likeledes er gitt mindre plass enn metafor i kognitiv og annen teori. Jeg legger minst vekt på å redegjøre for det plastiske kategorisystemet, bortsett fra der hvor særlige betydninger dannes i dette systemet. Plastiske metaforer som ikke er så lette å skille fra piktoral innflytelse, vil jeg så fremheve. Piktorale strukturer er samtidig plastiske strukturer, og betinget av dem.

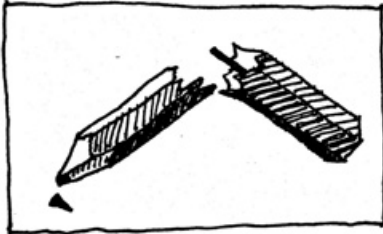


216. *Syk blyant*. B. I.

Jeg bruker noen av mine egne tegninger hvor blyant er med som eksempler. Betydninger er betinget av minst et synlig piktoralt

(oftest) bildeelement. Metonymi vil som regel sørge for en nødvendig referansefunksjon. Dette er en tegning uten metafor, bare med metonymi. Som bildemaker vet jeg det. Det er min meddelelse til min sjef. Blyanten står

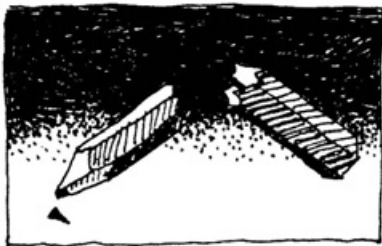
metonymisk for meg, den henviser til meg som tegneren/skriveren (INSTRUMENT FOR PRODUSENT). Jeg var syk: den metonymiske blyanten er syk. Syk vises med en metonymi: ligge på pute under teppe. To metonymer konstituerer innholdet.



217. *Knekt blyant 1.* B. I.

handlingen foreløpig er avbrutt, mens det mer brutale bruddet forklarer sinn som kropp/objekt. Metonymi i interaksjon med metafor er komprimert i den pikturale enkle konfigurasjonen opprettet i sin grafiske struktur.

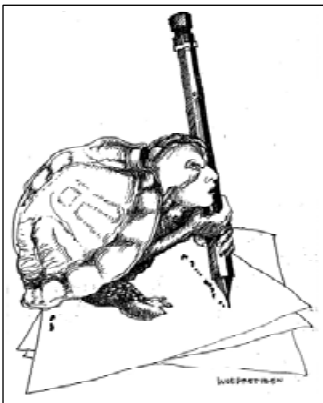
I samme meddelelse fulgte denne tegningen, etterfulgt av teksten ”Kroppen sa fra at det var fare på ferde.” Blyanten er fortsatt metonymi for meg, og nå kobles metaforen PSYKISK ER FYSISK og SINNET ER ET SKJØRT OBJEKT til blyanten. Den er knekt to steder. Spissen som er knekt gir abduksjonen at skrive/tegne-



218. *Knekt blyant 2.* B. I.

valg i paradigmet for plassering.

Med den plastiske metaforen MØRKT ER DÅRLIG kan budskapet forsterkes. Vi kan se de konvensjonelle visuelle bruks-måtene for denne metaforen ved å sammenligne med den omvendte vertikale plasseringen av kontrasten mellom lys og mørke i lårbensbroen ill. 42. En plastisk metafor er lagt til som nok et bildeelement. Her er det gjort

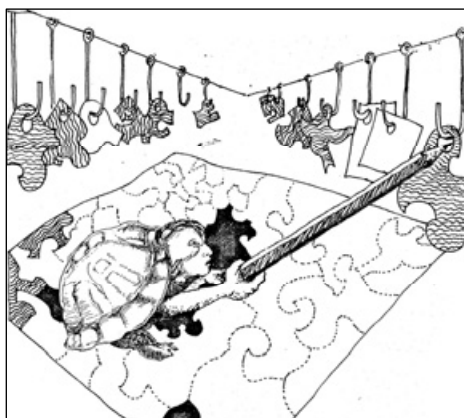


219. *Det gjeng seint.* B. I.

Blyant som instrument i handlingen å skrive, er som semantisk rolle i denne fortellingen ikke enerådende. Her er i tillegg agent, og en liten holdningsmarkør (skitt). Agenten kan gjenkjennes på identitetstegnet i portrettet (min profil), og måten handlingen foregår på – sendrektighet – kommer frem i valg av skilpadde som spesifikt grunnbegrep. Skilpadde henviser metonymisk til sendrektighet. Den er en piktoral dyremetafor hvor sendrektighet projiseres til skrivehandlingen. Tid vises her med det levende bevegelsesvesenet skilpadde. Tempo er tema, og det konstitueres med dyremetafor, med



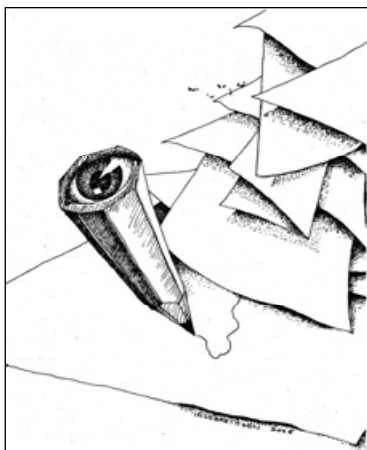
representasjon av handlingen å skrive vist ved agent, instrument (blyant) og stedet for handlingen (ark). Med den eksplisitte informasjonen som ligger i beskrivelsen av handlingen med flere semantiske roller, har ikke blyanten metonymisk verken henvisning til meg (som INSTRUMENT FOR PRODUSENT) eller henvisning til skriving (som INSTRUMENT FOR HANDLING). Det kan være vanskelig å begrense metonymi-begrepet i bilder. Vi vil kunne si at svært mange bildetegn er metonymer. Ansikt henviser til hele personen, og slik sett har vi flere metonymer i tegningen. Leser man de to små klattene nedenfor skilpaddeskallet som skitt, og ser likheten i raden med skrift, finner man en simile. En simile står altså sammen med en piktoral synsmetafor in praesentia (sammenholdt).



220. Avhandlingspuslespill. B. I.

Her er blyant igjen metonymi for skriving. Samtidig er den et instrument i interaksjon med det konvensjonelle bildeskjemaet del/helhet.

Et eksempel på en synsmetafor hvor pupill og bly i min siste blyant er sammenfallende i form. I paradigmat for perspektiv, er fugleperspektiv valgt, i motsetning til normalperspektiv i de foregående blyantene. Hvis vi snur denne tegningen opp



ned, vil vi legge merke til at løsnings i perspektivparadigmat endres. Fugleperspektivet er ikke lenger utpreget. Men blyanten har nå en retning innover i bildet, der den før sto med retning nedover. Den plastiske endringen påvirker innbydelse piktoral til andre fortellinger.

221. Blyant med øye. B. I.

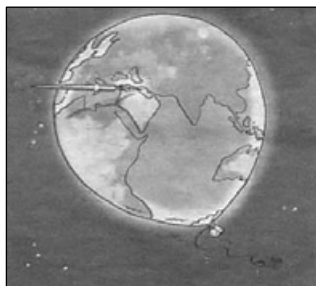


222. *Viskelærblyant.* Ikke navngitt, bare med signatur. Weekendavisen 17. – 23.2.06.

En blyant med spissen innstilt mot en patiens kan lett interagere med kamp- eller krigsmetafor. DISKUSJON/DEBATT ER KRIG er en metafor som kan brukes sammen med blyant eller penn som metonym i utsagn om journalister og tegnere. Etter oppstyret med de danske avistegningene om Muhammed i 2006, kom det blant andre disse to kommentarene fra USA.

Blyanten er personifisert, eller tegneren er delvis reifisert. En utskiftning (immutatio) er gjort med viskelær for hode. Fargen på viskelæret er rødt. Det er en synsmetafor som korresponderer med å være "rød i toppen" av opphisselse. Rødfargen repeteres som fargekontakt i forbudsskiltet. Her har vi to blyanter

som hver henviser metonymisk til tegning, yringsfihet/-forbud og tegnere.



223. *Den skrøbelige verden.* Ubenevnt tegner. Weekendavisen 17. – 23.2.06.

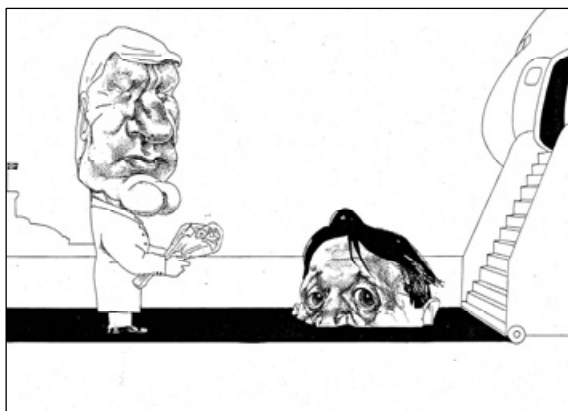
Her er ballongen igjen synsmetafor for jorden. Her holder ingen i snoren, men en penn kommer inn og kan punktere den. Med denne lille tegningen vil jeg påpeke tre ting. Det ene er at metonymi fungerer effektivt i instrumenter. Det andre er at bildeelementer som metonymisk henviser til noe, ofte henviser til flere ting samtidig. Pennen som instrument henviser til Muhammedtegningene, tegning/kommunikasjon, og til ødeleggelse som spisst instrument. De

pikturale betydningene som komprimeres i pennen, ligger i identitetstegn for tegnere, instrument for ødeleggelse og stedsmarkør i geografisk relasjon (som posisjonstegn). Det tredje er at noen få pikturale elementer har vært i omløp, blyant, ballong med snor.

Hvordan synsmetafor kan interagere med konvensjonelle konseptuelle metaforer er det gitt eksempler på i kapittel 4.4.15, 4.4.19 om metaforikk i tegning. Et bildelement, Davidsstjerne, vises der i ulike synteser med det vanlige kildedomenet bygning. Der dokumenteres også hvordan det visuelle elementet som var arbeiderpartiets logo bygges om til å være 13 ulike ting, både levende vesener og objekter.

Forskjellige konseptuelle mønstre påvises også der, bildeskjemaer så vel som konvensjonelle metaforer. Det blir tydelig at likhet i form kan skapes, påføres, av tegnere som opererer i det piktorale sjiktet.

Plastiske metaforer vil kunne falle inn under synsmetafor, når de anskues ved felles form. I andre tilfeller vil de være metaforiske ved intersensorisk bipresentasjon hvor forskjellen mellom kilde- og måldomene som henholdsvis faktiv og fiktiv er kriterium for den metaforen.



224. Graff, *Jaglands dilemma*. 23.11.96.

Situasjonen denne tegningen avbilder er statsminister Jagland som ønsker Rød-Larsen velkommen hjem fra en reise. Tidligere hadde statsministeren utnevnt Rød-Larsen som en nesten genierklært statsråd, men nå er det kommet frem økonomisk snusk

rundt sistnevnte. Rød løper som står for heder er det metonymiske grepet. Det er en plastisk metafor.<sup>511</sup> Svart står i dette tilfelle for både rødt og svart. Dette er et utsagn jeg vil argumentere for på følgende måte. Når vi tegner i svart hvitt, har vi to fargevalg. For å markere at to flater inntil hverandre har forskjellig farge, må vi velge å vise den ene som svart og den andre som hvit. Den piktorale redundansen, det vil si det vi vet om de to flatene fordi de representerer ting vi kjenner (rød løper inntil gulv) aktiverer vissheten om det røde, knytter den svarte grafiske strukturen til den semantiske røde strukturen. Med en semantisk rød struktur symbolisert med en svart grafisk struktur, mener jeg at den røde løperen er semantisk realisert. Denne røde løperen er samtidig semantisk realisert med en svart semantisk struktur. Den svarte semantiske strukturen er knyttet til den svarte grafiske strukturen som kildedomene i den konvensjonelle konseptuelle metaforen DÅRLIG ER SVART/MØRKT. Denne forståelsen gir samtidig både rød og svart løper. To semantiske bildeelementer, rød og svart løper overlapper hverandre i en felles fasong. I tillegg har vi et tredje semantisk bildeelement i en del av den samme overlappende fasongen: en svart væske der Rød-Larsen er sunket ned. Denne

<sup>511</sup> Tropen kan ikke gjenkjennes som trope, det svarte for det røde, hvis ikke begrepet rød løper aktiveres i betrakter.

svarte væsken er knyttet til vår forståelse av skam, som i uttrykkene ”dyp skam” og ”å synke dypt i skam”. Her er altså en trippel plastisk metafor,<sup>512</sup> eller i hvert fall en plastisk synsmetafor hvor tre semantiske strukturer overlapper hverandre. Disse tre semantiske strukturer gir oss tre metonymiske bildeledd: rød løper, svart løper og svart væske. Tre metonymer interagerer med konvensjonelle konseptuelle mønstre av metaforisk natur via plastisk synsmetafor.

Vi har minst tre tilganger til plastiske metaforer. Den ene er ved intersensorisk bipresentasjon, som eksempelvis der tung bipresenteres ved svart/mørkhet og lett ved lyshet. Den andre er ved overlappende eller felles semantiske strukturer knyttet til plastiske bildeelementer som først og fremst farge og tekstur. Disse vil i de fleste tilfeller oppstå ved å oppfattes i relasjon til piktorale, representerende, bildeelementer/grafiske strukturer. Den tredje er plastiske kildedomener i konseptuelle metaforer.

Den ovenstående tegningen eksemplifiserer den overlappende typen hvor farge (svart) brukes som retorisk grep. Overlappende tekstur finner vi der pigger er felles hos person (måldomene) og kaktus (kildedomene) (ill. 29). PSYKISK ER FYSISK instansieres i interaksjon mellom plastisk og konseptuell metafor.

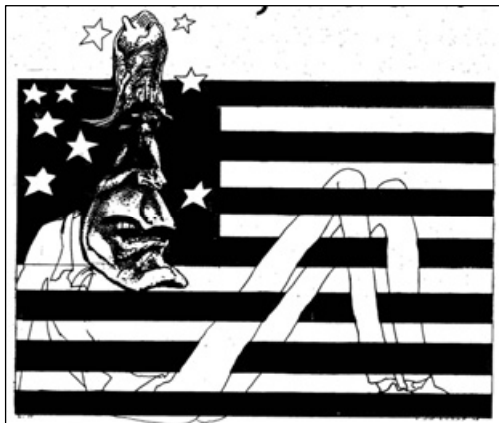


225. *Conversation between USA and USSR*. Susan Gendler. I Wilde og Wilde (1991: 136).

Gitt tittelen må vi lese dette bildet som det sovjetiske og det amerikanske flagget. De to smale grafiske strukturerne på hver side<sup>513</sup> er metonymiske identitetstegn for de to samveldene. Den tredje grafiske strukturen, den store lysegrå flaten, er knyttet til en semantisk struktur for stor avstand. Fargen presenterer gråhet som kan bipresentere nøytralitet eller tom kulde. De to partene forstås plastisk metaforisk som å være maksimalt fjernt fra hverandre. Det er ikke minst ved plasseringen tett inntil sidekantene i bildet, og den minimerte størrelsen på identitetstegnene (plastiske endringskategorier).

<sup>512</sup> Den siste påstanden kan diskuteres. Det vil være mulig å se den svarte væsken som piktografisk og ikke plastisk. Altså at væsken leses som væske fordi den omgir hodet. Så kunne man holde væsken og svartheten atskilt som to momenter, og si at svartheten som sådan er kildedomenet til det metaforiske måldomenet *dårlig*.

<sup>513</sup> Dette er et fargebilde som dessverre vises uten fargene som her er viktige betydningsbærere. Den smale stripen til venstre er rød, den til høyre er rød øverst, så hvit og blå. Midtfelet er lyst grått.



226. Graff, *Blomster, Bush!* 6.11.90

Det retoriske grepet som er gjort her, er rettet mot stripemønsteret som plastisk element. Det piktorale og det plastiske er bokstavelig talt infiltrert i hverandre som retorisk form. Resultatet er et oxymoron.



227. Graff, *Jeltsins skygge*. 15.8.97.

Det er Jeltsins tidligere livvaktssjef som har skrevet bok om ham. Det plastiske elementet hvor svart farge er utnyttet sammen med konturen i det, utgjør en komprimert samling av betydninger. 1: Det er identitetstegn for livvaktssjefen ved lue og våpen. (Våpenet er vist metonymisk, MEDLEM AV EN KATEGORI FOR KATEGORIEN,

sverdet for våpen.) 2: Agentens handling gis: Han stikker. 3: Så har vi en synsmetafor hvor kropp og hode begge er til stede i felles form, der nese er arm. Agenten er også eksperiens i det store hodet, han ler. 4: Svartheten er holdningsmarkør: DÅRLIG ER MØRKT. 5: Det er slagskyggen av Jeltsin, patiens, med de assosiasjoner dette kan gi. Den spisse delen av den svarte figuren inngår dertil i en slags simile med det sydde/opererte hjertet til Jeltsin.

### 5.3.10 Betydninger i metaforbasert tegning er pakket ut og pakket inn igjen

Jeg mener nå å ha beskrevet et strukturert system for metaforbasert tegning. Det er undersøkt på kryss og tvers, først gjennom en bredde av virkemidler i et tegnerisk vokabular. Dette vokabularet har eksemplifisert hvordan fem hovedmekanismer virker i en mengde visuelle uttrykk hvorved betydninger dannes. Betydninger er separert og den strukturen de kan innleires i er vist. Strukturen består av fire kategorisystemer. I dette underkapitlet hvor kategorisystemene er presentert som resultat av ekstraksjoner gjennom avhandlingen, i en utpakking av betydnings-kompleksitet, er det deretter vist steg for steg hvordan betydninger øker i kompleksitet ved komprimering.

Komprimering foregår som beskrevet i seksjon 3.3.3 med tre effekter, komprimering av 1) informasjon om tid og rom, 2) semantisk kompresjon på det direkte konkrete nivået og 3) metaforisk kompresjon. Sjiktkomprimering (5.2.2) er også registrert. I seksjon 5.3.9 er metaforisk komprimering systematisk beskrevet. Her er det vist hvordan metonymi, konseptuelle metaforer og synsmetaforer kobles sammen, og hvordan plastiske metaforer projiseres på piktorale konstellasjoner til komplekse betydningspakker. Betydningspakker kan gis som gaver fra tegner til mottager, og den akrobatiske tanken kan danse.

### 5.3.11 Hvordan de ulike teoriene er integrert i analysene av tegninger

Man vil kunne ønske en tydeliggjøring av hvordan de ulike teoriene er integrert i analyse av tegninger. Jeg mener å ha etablert en helhet mellom de ulike teoriene som tegninger analyseres med. Nettopp det å integrere de store teoriene til en helhet som er anvendbar i analyser av betydninger i metaforbaserte tegninger, regner jeg som det største funnet i avhandlingen. Hva er denne helheten, hva består den i og hvordan vil den fungere i praktisk analysearbeid? Avhandlingens optikk er bildepedagogisk, med perspektivet lagt til det retoriske: senderens, tegnerens problematikk og det bildeSPRÅKlige systemet som anvendes i visuelle ytringer. Med denne optikken skal enkelte stikkord kunne vise til en ordnende helhet.

#### *Stikkord for helheten*

Vi oppfatter vår livsverden og deler den mentalt opp i meningsfulle *betydninger*, slik at vi kan forstå og handle i en virkelighet som ellers ville være kaotisk, u-ordnet. Med språk ekstraheres og separeres betydninger. Ulike språk separerer ofte delvis på ulike måter. Kognitive lingvister beskriver hvordan betydninger er organisert i språk. Ikke minst beskriver de metaforers og metonymers store semantiske rolle innen både grammatikk og leksikon. Språk er *informasjon*, det er informasjonsrike budskap som skal

meddeles andre mennesker. Metaforbasert tegning er også informasjonsrike budskap som skal kunne meddeles andre mennesker. Tegnere stilles overfor mange *valg* hver gang de skal *formulere* sin aktuelle visuelle *ytring*. Hvilken informasjon skal formidles om den aktuelle saken? Hvordan skal/kan informasjonen best formidles? Til disse spørsmålene gir retorikken anvisninger for løsninger.

Å kommunisere med ord eller tegning innebærer valg mellom en enorm mengde ulike betydninger. Hvordan betydninger organiseres innen språk viser lingvistikken oss. Men hvordan betydninger organiseres innen metaforbasert tegning og beslektede bilder har man ment var vanskelig å beskrive. I denne avhandlingen vises *valgmuligheter* for betydninger som tegnere opererer med.

Livsverden ► kategoriseres ► betydninger medieres ► i verbalspråk og metaforbasert tegning som to ulike uttrykkssystemer ► begge formidler ► informasjonsrike budskap.

Å formulere informasjon ► er å velge ► hvilken informasjon ► og hvordan man kan formulere.

*Valgmuligheter* tilhører kunnskapens-eple-kjerner i denne avhandlingen.

Betydninger er sortert i typer, og en orden, struktur, som bildetegn opptre i, er etablert. Strukturen, bildeSPRÅKsystemet, består av fire kategorisystemer. Hvert kategorisystem har en strukturert orden av særegne betydninger for det enkelte systemet. Hvert kategorisystem har kategorier av betydningstyper. Disse kategoriene gir utvalg, paradigmer, av sine betydninger, og tegnere velger innen disse paradigmene når de formulerer sine visuelle ytringer om en sak. Disse valgmulighetene ligger i kjernen for avhandlingens to likeverdige problemstillinger, både for det praktiske spørsmålet om virkemidler og grep i et formulerings- register og for det teoretiske spørsmålet om konstituenten og struktur i bildeSPRÅKsystemet.

En forenklet bildeanalyse vil kunne vise at viten fra alle de fire kategorisystemene kommer til nytte når man i korthet vil forklare noe om betydninger i en metaforbasert tegning. En slik overgripende analyse viser *spill mellom betydninger i det piktorale og i det plastiske kategorisystemet, samt i kategorisystemet for konvensjonelle kognitive mønstre og i systemet for retoriske grep.*



228. Ørjan Jensen, *Vil vi beholde nasjonalstaten?* Aftenposten 15.6.08.

I denne nokså tilfeldig valgte enkle tegningen er tema klart: Det er spørsmålet i overskriften: "Skal vi beholde nasjonalstaten?" Tegneren har valgt flagget med flaggstang for å aktivere nasjonalstat-begrepet. Flagget er et (metonymisk) identitetstegn for en nasjonalstat. Identitetstegn er en kategori innen *kategorisystemet for piktorale bildeelementer*. Identitetstegn er en ubegrenset kategori med tilsvarende ubegrenset paradigme for slike tegn. Flagg er en underkategori innen identitetstegn.

Denne underkategorien er mye mindre, Den inneholder nasjonale (og også andre) flagg som det norske og det svenske.

Kategorien av nasjonale flagg utgjør et paradigme hvor tegneren har valgt det norske som det aktuelle i saken. Til bildeelementet flaggstang, bruker han den retoriske endringsstrategien *adjectio*, og tillegger roten. Det er hans retoriske hovedgrep i ytringen. Dette momentet i bildeanalysen hører til i *kategorisystemet for retoriske grep*. Med roten er den kognitive metaforen NASJONALSTATEN ER EN PLANTE aktivert. Denne metaforen bruker kildedomenet plante fra *kategorisystemet for konvensjonelle kognitive mønstre*. Den strukturelle plantemetaforen kan så bygges ut med flere momenter. Her impliseres gartneren som vanner planten og derved sikrer veksten.

Vi kan videre analysere den piktorale kombinatorikken. Her er bildetegn fra kategoriene agens, handling og instrument anvendt (kategorier i det piktorale systemet). Instrumentkategorien er et rikt paradigme, hvor tegneren i dette tilfellet har kunnet velge i et underparadigme av instrumenter for plantestell, og herfra valgt vannkannen. Med et plastisk kildedomene som identitetstegn for agens, har tegneren gjort et valg i den store kategorien farge i *det plastiske kategorisystemet*. Her er svart-brun farge brukt for å si noe om annen hudfarge enn den etniske hvite. Denne fargen står også i fargekontakt med rotens samme kulør.<sup>514</sup> Fargekontakt innebærer betydninger i det plastiske kategorisystemet.<sup>515</sup>

<sup>514</sup> De andre fargene som er brukt, er rødt og blått i flagget, oransj i kjortelen og gult i jord-elementet.

<sup>515</sup> Fargekontakt vil kunne analyseres i en tradisjonell formalestetisk analyse og være interessant der som bare elementer i komposisjonen. Også i en tradisjonell figurativ analyse vil bruk av fargekontakt være interessant som formidler av figurativ betydning. Med denne avhandlingens bilde-semiotiske begreper vil det kunne vurderes å se fargekontakt som en trope, mest sansynlig som simile ved likheten mellom egenskap i to piktorale bildeelementer. Som trope vil fenomenet fargekontakt derved klassifiseres som piktoral-plastisk.



### 5.3.12 Bemerkning om retoriske troper også i samtidskunst

Man kan analysere fortellingens elementer og semantiske roller, de kognitive metaforene og metonymene, retoriske grep og vurdere dem i henhold til pikturale og plastiske aspekter i tegninger. Jeg mener å ha redegjort for metaforbasert tegning som et informasjonsmedium som på sin særpregede måte fungerer som en parallell til verbalspråk. Jeg mener også at vesentlige ting fra denne undersøkelsen i tegning, også gjelder i kunst i samtiden. Hvorfor? Kunst nå er i høy grad konseptuell, og befatter seg med idéer. Kunstteoretikere hevder at verket ofte er avløst av idéen. Men en visuell kunstnerisk idé må materialiseres, ikke en eller annen form, ellers er det jo bare en tanke i kunstnerens hode. Hvordan kan dette gjøres? Etter min forståelse: med metonymi og metafor.

I tillegg til eventuelt å være konseptuell, vil samtidskunst ofte ha som hensikt å vekke refleksjon i betraktere. Hvor metaforbasert tegning skal kunne oppfattes raskt, vil derimot mange nåtidige kunstverk skulle utfolde et rom for betrakters refleksjon. En samtale mellom meg og noen kolleger rundt et verk laget av studenter som løsnings på en oppgave på Institutt for forming og formgivning, Høgskolen i Telemark, vil antyde noe om retoriske troper i en skulptur. Skulpturen er et åk, et bærestykke av tre til å legge over skuldrene for å fordele tyngde når vann bæres i bøtter.



229. Åket. Jorunn Oma, Jon Toresgard og Linda A. Sødal.  
Foto: Jadwiga Podowska.

”Hvorfor er denne skulpturen et godt verk?”  
En kollega spør.<sup>516</sup>  
Jeg har en forklaring:  
”Den har steinene. De presenterer tyngde. Tyngde kommer frem som betydning fordi steinene er metonymiske objekter for den egenskapen. Åket er et redskap til å bære tunge bærer med. Åk er en sterk metonymi. Som instrument/redskap

henviser det til handlingen å bære tunge bærer. Som skulptur vekker dette åket den konvensjonelle konseptuelle metaforen VANSKELIGHETER ER

<sup>516</sup> Det er Jadwiga Podowska. Hun har gitt en klasse som arbeider med tre og metall oppgaven å lage skulpturer hvor der skal være metafor og ready-made-elementer med.

BØRER”. ”De har valgt å lage bæretreet i en enkel, teknologisk moderne utforming,” konstaterer den andre kollegaen, ”det ville gitt en annen betydning hvis det var gammelt eller i en annen stil. Et gammelt bæretre ville ført tanken til gamle dager. Men dette sier noe om våre dager.” Så kommer vi til det elementet som gir det hele en vridning, det motstridende og umulige, at tauene er for lange til at bøkene kan lettes fra gulvet og den forbløffende virkning det gir. Jeg er lykkelig klar over at tauene, som de andre få elementene i skulpturen, gir muligheter til endring av betydninger: ”Hva om vi skifter tau med tynn tråd, eller med tung kjetting...” ”La tauet ha et nesten avslutt punkt.” ”... gullbånd eller tredd av giftringer...”

Vi vil kjenne igjen retorikkens endringsstrategier. Vi vil også kunne registrere at der ikke er noe måldomene. Det er helt åpent hva som skulle være referent i det fysiske åket. Dersom åket hadde vært brukt i en avistegning om en spesifikk sak, kunne stein ha innlemmet ansiktet på en politiker for eksempel, som var blitt en byrde for sitt land. Bærestykket kunne likeledes gjøres til identitetstegn for landet med flagg-elementer.

### 5.3.13 Utgangsreplikk

Den grafiske designeren Paul Rand<sup>517</sup> sier

What a graphic designer is doing is taking metaphysical problems and trying to reduce them to objects. That is one hell of a job, and there are many ways of doing it. The element of arbitrariness in our business is enormous. You decided to do it this way, but you could equally well have done it that way. But to do it straight is not interesting.

Jeg håper jeg har klart å vise hvordan metaforbasert tegning har en uendelighet av muligheter for å danne visuelle utsagn, ved å vise hvordan en ledig mental dynamikk opererer mellom regulerte mentale domener. Med andre ord, hvordan noen kognitive mekanismer innvirker på typer av bildelementer, når semantiske strukturer knyttes sammen med grafiske strukturer i et forunderlig metaforisk bildesPRÅKsystem.

---

<sup>517</sup> McAlhone & Stuart (1996: 212).

## 6 Avslutning

### 6.1 VURDERENDE OPPSUMMERING

Vurderende oppsummering av avhandlingen må ha som hovedkonklusjon at problemstillingene er besvart. Den første problemstillingen: Å undersøke hvordan betydningsbærende bildeelementer kan stilles sammen og varieres slik at forskjellige betydninger formidles, har gitt et register for tegnere. Den andre problemstillingen: Å utrede og diskutere hva som konstituerer og strukturerer metaforbasert tegning som et bildeSPRÅKsystem, har i avhandlingen munnet ut i forslaget til et slikt system. Fire kategori-systemer med paradigmer som tegnere kan gjøre valg innen, gir struktur for systemet. Kategorier av bildeelementer som konstituerer systemet er utredet, og noen få kognitive mekanismer som også medvirker som konstituent er beskrevet.

Betydninger i det plastiske sjiktet viste seg i analysene å være så viktige og komplekse at de fikk større plass i avhandlingen enn først planlagt. Betydninger i det piktorale sjiktet er hovedsak. Jeg visste fra begynnelsen at metaforer også opptrer i det plastiske sjiktet, men betydninger i dette sjiktet fikk to interessante aspekter, representasjonsproblematikk og intersensoriske plastiske metaforer. Det første aspektet oppstod med basis i den bilde-semiotiske tesen at de reelle egenskapene i elementer i bilder gir det plastiske innholdet. Dermed åpnet dybdeproblemet seg, og førte til diskusjon av momenter tilknyttet presentasjon og representasjon i det plastiske sjiktet. Det andre aspektet viste gjennom bildeanalyser at konseptuelle og intersensoriske metaforer opptrer både i det piktorale og det plastiske sjiktet. Gombrich og andre interesserer seg for dette slaget som kan kalles synestetiske metaforer, og jeg mener med begrepene fra bl.a. Talmy å ha kastet noe mer lys på intersensoriske plastiske metaforer.

Enkelte begreper som er introdusert er *intersensoriske plastiske metaforer*, *sjiktkomprimering i plastiske metaforer*, *bipresentasjon* og *synsmetafor*.

Det nye og innovative i avhandlingen er etter mitt skjønn innfallsvinkelen til å forstå metaforiske betydninger i tegninger først og fremst gjennom den kognitive metafor-teorien og også med kognitiv lingvistik. Koblingen av denne kunnskapen til de andre hjelpedisiplinene kunne gjenåpne problemet med språk-analogien og få til "det som skjer i den skapelsen som foregår når det slår gnister mellom stoffområdene".<sup>518</sup> Å bruke termer fra kognitiv lingvistik er imidlertid i seg selv en kilde til forundring og refleksjon hos en bildeforsker. Det er påtagelig at spesielt Langacker og Talmy anvender ord

<sup>518</sup> Fure, Paula (2007: 22). Fure sier at dette må skje for at ny kunnskap skal oppstå ved interdisiplinartitet.

fra synets domene, og begreper om rom og bevegelse i rom som i sin tur kan være vanskelige å gjenerobre til det visuelle mediet.

Et interessant fenomen som har kommet frem i avhandlingen er, i tillegg til forståelsen av metaforbasert tegning som system, erkjennelse av den menneskelige tankens dynamikk. Tanken med stadige skiftninger, elastisiteten og hurtigheten i perspektivskift, modellert med kropp, bevegelse og rom som forståelseramme. Begrepet oppmerksomhet og oppmerksomhetsdistribusjon vil jeg trekke frem som et viktig moment når det gjelder å redegjøre for hvordan vi kan lese og forstå kompleksiteten i bildeinnhold. Ellers har metonymiens rolle i bildebetydninger vist seg å være sentral. Mindre uventet, men klart og tydelig, står instrument som semantisk rolle frem med stor bærekraft for at vi kan formulere oss om handling, prosess og forandring i et bilde med streng utrensning av pikturale elementer. Det er den metonymiske mekanismen som gir magien til instrumentet som den kanskje mektigste pikturale kategorien. Kunnskap om metonymi og instrument vil være verdifull i bildefaglig undervisning og utøving.

## 6.2 VITENSKAPELIGHETEN I ANALYSER AV TEGNINGER

Når jeg har undersøkt materialet av tegninger for å finne hvorvidt de konseptuelle metaforene fra den kognitive metafor-teorien gir seg til kjenne, må flere faktorer trekkes frem. Som vitenskapelig empiri er mine undersøkelser av tentativ art. Faktorer som bestemmer undersøkelsenes kvalitet, er at jeg har vært alene om analysene, utvalget av materiale, og analysemetoder.

Ved at jeg har vært alene, følger det at jeg ikke ser alt jeg burde se, at noe får større verdi enn det fortjener, og at annet blir oversett. Mine lesninger av tegninger vil kunne avvike fra andre betraktes, da vår klangbunn vil være ulik. Ulikt møte med en tegning og flere lese måter med vekt på andre aspekter, vil kunne gi divergerende analyseresultater. Det har ikke vært mulig å prøve andre leseres oppfatninger relatert til mine. Det vil være gunstig at medforskere og andre vil peke på andre sider av saken.

Utvalget av materiale gir skjevheter til hvilke metaforer som fremtrer oftest. Graffs tematikk er av politisk og samfunnsmessig art og Steinbergs mer sosial. Opprinnelig hadde jeg også med en illustratør til personlig-psykologisk problematikk.<sup>519</sup>

<sup>519</sup> Denne illustratøren er Gunhild Vegge. Hun tegnet i en fast spalte i A-magasinet, Aftenpostens lørdagsmagasin. Spalten het "Jeg" og var leser/psykolog- og psykiatiker-dialoger. Jeg samlet over flere år dette potensielle materialet, men måtte unnlate å bruke det for å begrense prosjektet.

Analysemetoder jeg har brukt er av to hovedtyper, induktiv og deduktiv. Induktivt har jeg intuitivt kretset meg inn til noen kategorier som tegningene krevde klassifikasjoner for. Deduktivt har jeg så latt den kognitive metaforteorien, være styrer for de kategoriene jeg opprettet. Analysene er kategorisering, og har blitt utført i to hovedbolker. Den ene er den langvarige, stadige, og den andre er en intensiv undersøkelse i seksjonene 4.4.1-3 av noen generelle metaforers tilstedeværelse i et sælig utvalg av materialet. Den langvarige analysen forefinnes i bunker med tentative kategorinavn. Disse bunkene kan ved behov spres utover i forsøk på å skape konkret oversikt og er tilgjengelige for videre undersøkelser. Den intensive analysen gjordes av tegninger som var kategorisert med aspekter av hendelser i seg. Jeg ville undersøke hvordan det lå an med Lakoff og Johnsons funn av submetaforer i de to generelle metaforene for hendelses-struktur. Denne analysen var vanskelig. Begrepsvaliditeten kan være svak i min behandling av reifikasjon i tegning. Jeg har ikke avklart godt hvordan dette begrepet skal anvendes.

Å basere et bildesPRÅKsystem på kriteriet om paradigmatisk seleksjon, kan diskuteres. Jeg har ikke gjort noen vurderinger av dette kriteriets holdbarhet.

### 6.3 HVEM ER DETTE NYTTIG FOR?

Kunnskap utviklet i avhandlingen vil ha nytte i noen forskningsmiljøer og i bildefag som undervisningsfelt.

*Det teoribyggende spørsmålet* om konstituerer i systemet for metaforbasert tegning vil være interessant for to forskningsmiljøer, for kognitiv semantikk/lingvistikk og bildefaglig forskning. For kognitive lingvister vil omsetningen av kunnskap om kognitive mønstre til bildemediet være av interesse. Det tegneriske perspektivet synes for meg å være bekreftende på Lakoff-kretsens funn av kropps- og romavhengige metaforiske konvensjonelle konsepsjoner. Så tror jeg at spesielt Talmy og Langacker vil kunne være nysgjerrige på den bildemediale modus deres begreper blir henført til. Jeg antar de kan finne grunner til også å foreslå endringer i mine måter å anvende deres begreper og epistemologi på.

Metaforforskning som generelt har fått en stor utbredelse de siste tiårene, har noen punkter som lenge<sup>520</sup> ikke syntes å ville bli utdebattert. Jeg oppfatter at mange teoretikere gjør den feilen å skjære alle/mange metaforiske uttrykk over en kam. Man bør etter min mening gi større aksept for at metaforiske uttrykk divergerer i både form- og innholdsstruktur. Hva som er sant for noen

<sup>520</sup> Det har ikke vært mulig for meg å være oppdatert på metaforforskning, så jeg vet ikke hvorvidt spørsmålet om likhet er løst og ferdig debattert.

metaforiske uttrykk, vil nødvendigvis ikke være sant for alle metaforiske uttrykk. I mimesis-spørsmålet er man nok nådd frem. Goodmans radikale påstand om at alt kan ha likhet med alt annet, virker som en brekkstang i mimesis-problematikken og leder til forståelsen av at det er den ytreren som formulerer et metaforisk utsagn, som påviser og dermed påfører likhet mellom de to domenene. Min eksempelsamling av hvordan et måldomene anvender flere kildedomener tydeliggjør hvordan den ytreren (bildemakeren) som formulerer det metaforiske utsagnet kan påføre visuell likhet med store variasjoner. Vi ser hvordan Arbeiderpartiets gamle logo kan innordnes til en likhet med bygninger, møbler, biler, dyr osv.

Jeg har gjort analyser som til dels har vært intrikate. Men som en slags grunnforskning vil slike analyser hvor de små ulikhetene kommer frem, også kunne være nyttige for forskere innen artificial intelligence (A.I.). Å få maskiner til å forstå innholdet i språk tegn, har en stor barriere ved tankens akrobatiske vendinger. A.I.-forskeres arbeid vil kreve oppdeling av mentale operasjoner. En finlesning og systematisering av parametre som gir likheter og ulikheter i retoriske troper, vil kunne bidra til å kartlegge forskjeller innen mentale operasjoner. Her vil studier i visualiserte tegn, altså tegnede og andre bildemediale uttrykk, ha et potensial. Metaforbaserte tegninger kan utgjøre synlige, grafisk-materialiserte modeller for tropologi og konsepsjon.

For bildefaglig forskning vil det teoribyggende spørsmålet om et bildesPRÅKsystem være av interesse. Den metaforiske termen bildespråk er en katakres, en metafor av nødvendighet, og brukes uavlatelig. Men man har ikke kunnet gi en god nok forklaring på språk analogien, på hva som skulle kunne tilsvare ord. Jeg prøver en ambisiøs løsning. Det er grepet med å lage en syntese av flere kunnskaps-systemer som kan forme en struktur. To ting er viktige her: 1): Metafor-forståelsen med blick på den kognitive mekanismen og 2): de konvensjonelle mønstrene som ligger som kjente stasjoner tanken beveger seg raskt mellom. Hva som har gjort det mulig å finne denne løsningen, er min vinkling med oppmerksomheten satt på det figurative: det figurative som tradisjonelt regnes som både banalt og komplekst, og som lenge har ligget urørt. Det formalestetiske aspektet har hatt høyere anseelse og større vekt. Bildefaglig forskning utført av utøvende fagpersoner er i sin begynnelse, og har ikke dannet sin kunnskapsbasis ennå. Jeg ser på min vinkling til å forstå bildeSPRÅK som ett aspekt som må finne sin plass sammen med mange andre. Hva som ofte viser seg når bildefaglige forskere møtes, er at vi har deler av hvert vårt tema som overlappes av deler i mange av de andres. Ensomme og sammen holder vi på med et ujevnt lappeteppesom gir glimt av skjønnhet.

*Det praktiske spørsmålet* om hvordan tegnere kan formulere tankeinnhold av abstrakt karakter anser jeg med den omfattende bruken av eksempler hvor områder i visuell fortellerteknikk og retoriske grep gjøres rede for, som tilgang til viktig kunnskap for praktisk bildearbeid. Jeg mener også at kunnskap om metonymi, metafor og fortelling vil være nyttig først og fremst for dem som underviser i bildefag. Det gir lærere bakgrunn for å kunne råde studenter og elever i valg av bildeelementer som kan brukes til å visualisere et sakstema. Lærere med god forståelse av relasjoner mellom vanlige kilde- og måldomener vil ikke minst kunne ha forslag til hvordan man kan bearbeide figurer til nye visuelle metaforiske uttrykk. Jeg merker det i undervisningssituasjoner, hvordan min evne har blitt styrket til å raskt oppfatte hva bildemakeren ser ut til å ha på hjertet, ved de kildedomener jeg ser på papiret, og hva som ligger av muligheter til å utvikle et metaforisk utsagn med retoriske endringsstrategier. Studenter bør også bli kjent med formuleringsgrep og ”grammatikken” gjennom analyser. Dessuten vil avistegnere kunne lære noe fra denne avhandlingen.

Vil ikke denne typen kunnskap gjøre bildeskaping forutsigbar? Vil ikke det personlig skapende element og det nyskapende, forunderlige ved tilkomst av bilder fortrennes? Slike innvendinger kan nok bekymre noen bildepedagoger. Jeg vil svare med spørsmålet om kunnskap svekker nyskapende utfoldelse i andre fag, og legge til at all kunnskap skal ikke brukes til alt. Men vi lever i en bildeflommens verden. Vi leser og oppfatter mengder av visuelle budskap i aviser og digitale media. Lærere må ha redskaper til å undervise i hverdagens bilder, og som Efland sier, må bildepedagoger ha kunnskap om de prinsipielle strukturene i forestillingsevnen.

#### 6.4 FORSKNING VIDERE

Der er rikelig med mulige forskningstemaer videre, og bildefaglige forskere vil kunne finne nok å gjøre. Til å begynne med kan man undersøke opptreden av ulike metaforer og metonymi i forskjellige bildesjangere og samtidskunst av konseptuell art. Det vil også være interessant å undersøke visuelle metaforers opptreden i multimodale verk. Bildefaglig ligger der også utfordringer i å undersøke hvordan studenter og elever i produktiv formidling av betydnings-innhold gjør bruk av vanlige bildeskjemaer, og ikke minst hvordan veiledet bruk kan innvirke på deres bildeskapende evne.

Et spørsmål er jeg nysgjerrig på fortsatt. Det gjelder synsmetafor koblet med konseptuelle metaforer. Jeg lurer på om synsmetaforer som oppfattes som et meningsfylt innhold opptrer også uten konseptuelle metaforer. Det vil i dette perspektivet kunne være interessant å undersøke empirisk hvordan

respondenter oppfatter surrealistiske disparate objekter, og vurdere tilstedeværelse/ikke tilstedeværelse av konseptuelle metaforer.

Under arbeidet med avhandlingen har det vist seg et par felter som jeg har vært fristet til å undersøke nærmere. Det er Talmys stringente analyser av tid og årsak. Talmy hevder at modaler i verbalspråk er knyttet til kraftdynamiske konstallasjoner. Det vil være relevant å prøve hvordan figurative kraftdynamiske bildeelementer knyttes til begreper som *kan*, *bør*, *må* og lignende. Dette kan i første omgang gjøres introspektivt. Men det vil også være viktig å designe forsøk med respondenter, for å se hvilke verbale modaler som aktiveres til figurasjoner som inneholder gjerder, vesener eller objekter som skyver, trekker osv. Med Talmys analyser ligger der også muligheter for å få nærmere innblikk i problemet med hvordan oppmerksomheten tar sine veier i bilder, i forhold til verbale utsagn om årsak ved kraft-dynamiske elementer. Man kan lage enkle visualiserte bilder av innholdet i noen slike setninger. Så kan man la betraktere oversette bildeinnholdet til setninger. Sammenligning med ordbruk i Talmys setninger ville kunne si noe om hvor oppmerksomhet settes i avlesningen av bildeinnholdet. Jeg har også pekt på muligheten for å undersøke hvordan tid som f.eks. tidsrekke, kan beskrives i ulike varianter i tegning. Her er kronotopbegrepet og Talmys analyser gode redskaper. En slik utøvende forskning hvor forskeren selv tegner, vil være et godt tema i en eller flere masteroppgaver eller i et postdoc-prosjekt.

Noen forskningsmetodiske faktorer bør diskuteres. Hvordan det metaforiske kan avgrenses og bestemmes bør drøftes, hvor grensen mellom eksplisitt og implisitt betydning skal settes, grensen mellom hva som vises og hva som kan abuseres i tegninger. Her vil forskning fra anvendt lingvistikk kunne bidra med retningslinjer bl.a. for hvordan vi kan identifisere og operasjonalisere metaforikk. Jeg er også interessert i å høre hva kognisjonsmetaforikere mener om kildedomener jeg savner, for eksempel hus og farlig kant. Disse opptrer ofte i visuell symbolikk. Et forskningsmetodisk spørsmål blir da hva som skal til for å kunne påvise et kildedomene som konvensjonelt. Et annet spørsmål åpner seg angående forskjellen mellom kommunikasjonsmediene språk og bilde. Vil noen kildedomener ha større frekvens i bruk avhengig av det ene eller det andre mediet?



# Bildeliste

1. Graff, <i>Havels neste drama</i> . 9.6.92.....	9
2. Ulf Aas. <i>Aftenposten</i> 12.6.89.....	10
3. Steinberg, <i>Søylebærer</i> .....	10
4. Langackers figur (200: 205).....	53
5. Interdisiplinært utgangspunkt.....	60
6. Interdisiplinært resultat.....	60
7. To kvadrater.....	74
8. Innestengt person.....	74
9. Innestengt kvadrat, i Wilde og Wilde (1999).....	74
10. Hergé. <i>Le Crabe aux pinces d'or</i> . I Groupe $\mu$ (1989: 113).....	84
11. Julian Key, <i>Chat noir</i> . I Groupe $\mu$ (1992).....	84
12. Magritte, <i>Les promenades d'Euclide</i> .....	84
13. Vasarely, <i>Bételgeuse</i> . I Groupe $\mu$ (1989: 117).....	85
14. Hokusai, <i>Bølgen</i> . I Sonesson (1992: 226).....	86
15. Graff, <i>En evig konflikt?</i> 31.10.1989.....	91
16. Graff, <i>Ørnen flakser</i> . 2.10.99.....	92
17. Graff, <i>Gorbatsjovs framtid</i> . 23.8.91.....	92
18. Graff. Fra <i>Den ensomme veranda og andre dikt</i> . (1977). I Graff og Manilla (1985).....	98
19. Steinberg, <i>Tegneren tenker</i> .....	99
20. Maurstad og Skjønberg som to søyler. Foto: Truls Brekke, <i>Dagbladet</i> 10.4.05.....	100
21. Frida Kahlo, <i>Den ødelagte søylen</i> . 1944.....	101
22. Graff, <i>Tvangsekteskap</i> . 15.12.1998.....	102
23. Graff, <i>Mat til riktig pris</i> . 23.9.1990.....	102
24. Eikeland, <i>Nærsynt protest</i> . <i>Stavanger Aftenblad</i> 9.9.89.....	103
25. Graff, <i>Atomisert sentrum</i> . 21.8.98.....	104
26. Graff, <i>Profitt, nei takk!</i> 5.6.98.....	105
27. Graff, <i>Helsingfors, i morgen</i> . 20.3.97.....	105
28. Graff, <i>Et kyss fra paven</i> . 1.6.89.....	106
29. Graff, <i>Hjelp!</i> 24.11.01.....	106
30. Graff, <i>Tilbake til fattigdom</i> . 14.7.98.....	107
31. Meret Oppenheim, <i>Pelskopp</i> . 1932.....	108
32. Graff, <i>Dobbeltmoral</i> . 20.12.98.....	108
33. Graff, <i>To dronninger</i> . 29.12.88.....	110
34. <i>Black Power, White Power</i> . Tomi Ungerer (1967). I Mc Quiston (1993: 148).....	111
35. <i>Også store idéer har sine skjebner</i> . Tatjana Nyemkova. I Sylvestrova et al. (1992: 139).....	112
36. Graff, <i>Farvel Pinochet</i> , 13.12.1989.....	113
37. Mc Cloud, <i>Realisme – piktografi</i> . (1994: 30).....	128
38. Steinberg, <i>Tegneren tegner</i> .....	130
39. Gunnar Torvund, <i>Stille båt</i> . 1983.....	138
40. Steinberg, <i>Klippet påfugl</i> .....	138

41. Nénas sommertegning. 2001 .....	142
42. <i>Lårbensbro</i> . B.I. 2001. ....	143
43. Øyslebø (1979: 142), Modell av handlingsmomenter. ....	147
44. Graff, <i>Jøder på vandring</i> . 2.2.90. ....	148
45. Ingebretsen (1990 revidert). ....	148
46. Blomst på bord. ....	153
47. Knoke. <i>Langacker</i> (2000: 7). ....	154
48. Steinberg, <i>Tegneren inni</i> . ....	157
49. Steinberg med B. I's tilføyelser a-e. ....	158
50. Graff, <i>Grønn sjokkbølge</i> . 22.9.89. ....	166
51. Graff, "Stakkars Anne". 20.12.89. ....	167
52. Graff, <i>Naken og alene</i> . 10.8.89. ....	167
53. Steinberg, <i>Reifisert tale</i> . ....	169
54. Graff, <i>Røkkes Norge</i> . 6.8.97. ....	169
55. Graff, <i>Blod og sverte</i> . 2.9.97. ....	170
56. Graff, <i>Putins Russland</i> . 14.11.99. ....	171
57. Graff, <i>Ingen reform er tvang</i> . 23.1.90. ....	171
58. Graff, <i>Når vi surrer og roter</i> . 13.6.99. ....	172
59. Graff, <i>Rettsvern i fare</i> . 14.2.90. ....	172
60. Graff, <i>Frykten for Kina</i> . 28.6.96. ....	173
60.1. Steinberg, <i>Selskapsdeltakere</i> . ....	175
61. Kuber i frontal- og topunktperspektiv. ....	182
62. Froske- og fugleperspektiv. Rauset (1990: 69). ....	182
63. W. Metzger, <i>Størelse – distanse – illusjon</i> . I Gombrich (1977: 237). ....	183
64. Graff, <i>Arafats gambling</i> . 27.7.00. ....	184
65. Graff, <i>Det mørke Afrika</i> . 27.5.01. ....	188
66. Inge Grødum, <i>Powell videre</i> . <i>Aftenposten</i> 17.4.02. ....	191
67. Steinberg, <i>Ballongskytter</i> . ....	198
68. Steinberg, <i>March – April V</i> . ....	201
69. Graff, <i>Dørums svenneprøve</i> . 2.2.02. ....	205
70. Peter Lautrop <i>Har spist</i> . I Lautrop (1976). ....	208
71. Graff, <i>Kapitalistisk kollaps</i> . 27.1.02. ....	210
72. <i>Skriveveikronotop</i> . ....	211
73. Steinberg, <i>Mann venter</i> . ....	212
74. Steinberg, <i>Jente på vippe</i> . ....	213
75. Mike Tombs, <i>E18</i> . <i>Fædrelandsvennen</i> 15.11.96. ....	214
76. Marquard Otzen, <i>Søren Kierkegaard</i> . I Guratsch (1991). ....	214
77. Giacomo Balla, <i>Gravhund</i> 1912. ....	215
78. Graff, <i>Taiwans pokerspill</i> . 5.8.99. ....	215
79. Graff, <i>Kampen om lidelsen</i> . 14.4.02. ....	215
80. Steinberg, <i>Gyngestol</i> . ....	215
81. Beholderskjemaet. Lakoff og Johnson (1999: 32). ....	241

82. Steinberg, <i>Kaninen</i> .....	242
83. Baneskjemaet, Lakoff og Johnson (1999: 33).....	244
84. Graff, <i>Unge hjerner</i> . 14.7.96.....	245
85. Steinberg, <i>Verdi</i> .....	246
86. Graff, <i>3. verden</i> . Graff et al. (1998).....	248
86.1. Stenberg, <i>Fiolinkassen</i> .....	249
87. Steinberg, <i>Katt i firetall</i> .....	250
88. Tre grunnformer.....	250
89. FUP, <i>Ingen tid til våbenhvile</i> . Weekendavisen 19. – 25. februar 1999.....	252
90-92. Steinberg, <i>Skriblebærer, Fingeravtrykksbærer og Navnetrekksbærer</i> .....	253
93. Steinberg, <i>Mann rakner</i> .....	255
94. Steinberg, <i>Kule, ridder og krokodille</i> .....	255
95. Steinberg, <i>Mannskarriere</i> .....	256
96. Graff, <i>Risikofri risiko</i> . 23.12.00.....	257
97. Steinberg, <i>Kone på sokkel</i> .....	257
98. Graff, <i>Ut i det fri</i> . Graff og Manilla (1985).....	258
99. Steinberg/B. I. <i>Hjerteballoon-skytter</i> .....	259
100. Magritte, <i>L'explication</i> . 1952.....	263
101. Graff, <i>Partiformann Andropovs himmelferd</i> . Graff og Mannila (1985).....	264
102. Bruegel, <i>Ordtak</i> . I Timmermans (1945).....	267
103. Graff, <i>Skrive eller lese bøker?</i> 19.1.02.....	267
104. Graff, <i>Kamp om historien</i> . 27.4.04.....	267
105. Graff, <i>Den gode hyrde</i> . Graff og Mannila (1985).....	271
106. Graff, <i>Motet sviktet</i> . 13.11.89.....	280
107. Graff, <i>Comeback kid</i> . 25.8.02.....	283
108. Graff, <i>I venstre sving med Førde</i> . 3.11.02.....	284
109. Graff, <i>Et imperium i fare</i> . 23.3.90.....	284
110. Graff, <i>Profet i eget land</i> . 21.6.96.....	285
111. Graff, <i>Kristelig formålsparagraf</i> . Graff og Mannila (1985).....	285
112. Graff, <i>Politisk jordskjelv</i> . 4.5.97.....	285
113. Graff, <i>Politisk ømhet</i> . 2.11.97.....	286
114. Graff, <i>Høyres gamle vin</i> . 29.12.96.....	286
115. Graff, <i>Deng Xiaoping</i> . Graff et al. (1998).....	286
116. Graff, <i>Virkelig angst</i> . 22.10.95.....	287
117. Graff, <i>Blindvei eller bakvei</i> . 27.9.89.....	287
118. Graff, <i>Der Nixon er helt</i> . 26.6.98.....	287
119. Graff, <i>På stedet hvil</i> . 16.12.92.....	287
120. Graff, <i>En nølende onkel</i> . 14.8.97.....	287
121. Graff, <i>Arafat og arvefølgen</i> . 10.6.92.....	287
122. Graff, <i>Kvinnene og trygden</i> . 5.2.93.....	288
123. Graff, <i>Slekta er verst</i> . 10.12.97.....	288
124. Graff, <i>Høy poker om EF</i> . 29.9.89.....	289

125. Graff, <i>Kunnskap skal styra</i> . 5.6.99.....	289
126. Graff, <i>Et bygdeslagsmål</i> . 11.12.99.....	290
127. Graff, <i>Krigger i kø</i> . 23.3.03.....	291
128. Graff, <i>Legende i frihet</i> . 12.2.90. (med Graffs rettelse).....	291
129. Graff, <i>Bit for bit</i> . 16.9.00.....	292
130. Graff, <i>En annen strek</i> . 21.12.03.....	292
131. Graff, <i>Jern-lady Margaret</i> . Graff et al. (1998).....	293
132. Graff, <i>John Major og Nord-Irland</i> . Graff et al. (1998).....	293
133. Graff, <i>Når Bush må lytte</i> . 21.2.03.....	294
134. Graff, <i>Herskap og tjenere</i> . 6.5.01.....	294
135. Graff, <i>USAs troverdighet</i> . 15.1.93.....	295
136. Graff, "God folkestamme". 29.4.98.....	298
137. Graff, <i>Jern-ladyen ruster</i> . 23.2.90.....	298
138. Graff, <i>Umulig oppgave?</i> 23.12.89.....	299
139. Graff, <i>Høyre og abortsaken</i> . Graff og Mannila (1985).....	299
140. Graff, <i>Bibi på tur</i> . 6.3.98.....	302
141. Graff, <i>Jens uten effekt</i> . 10.6.00.....	303
142. Graff, <i>Valgfrihet</i> . 22.2.98.....	303
143. Graff, <i>Dette er krig</i> . 27.2.97.....	303
144. Graff, <i>Utbyrterne styrkes</i> . 26.3.92.....	305
145. Graff, "Av fulle folk...". 21.10.95.....	306
146. a) Nært utsnitt: vase, ball. b) Videre utsnitt: agent, vase, ball.....	307
147. Utsnitt fra Steinberg: <i>Fugl med fjær på bakken</i> .....	308
148. Knust vase.....	308
149. Steinbergutsnitt med saks.....	309
150. Steinbergutsnitt med klipperen.....	310
151. Graff, <i>Kirkens enhet</i> . 9.11.97.....	310
152. Eikeland, <i>Det kyniske land</i> . Stavanger Aftenblad 30.8.01.....	311
153. Graff, <i>Til rors uten skute</i> . 21.11.91.....	313
154. Graff, <i>Motild mot Hagen</i> . 14.3.90.....	313
155. Graff, <i>Et etisk forbilde?</i> 10.11.98.....	316
156. Graff, <i>Bondeviks problem</i> . 31.10.04.....	316
157. Graff, <i>Politikk i skreppa</i> . 25.4.97.....	316
158. <i>Revnet hjerte</i> . B. I.....	317
159. Per Kleiva, <i>Balansekunst I</i> . 1997.....	317
160. Kjersti Wexelsen Goksøy, <i>Fire verdensreligioner</i> . 2004.....	320
161. Graff, <i>Nesten som fremmede</i> . 28.11.89.....	323
162. Graff, <i>Det dages i øst</i> . 28.12.89.....	323
163. Graff, <i>Imperiet rakner</i> . 16.1.90.....	324
164. Graff, <i>Fortida er over</i> . 22.8.91.....	324
165. Graff, <i>Dyrt kjøpt frihet</i> . 13.3.90.....	324
166. Graff, <i>Makt og samarbeid</i> . 3.8.97.....	325

167. Graff, <i>Herrer på jakt</i> . 1.10.00. ....	326
168. Graff, <i>Norge og Europa</i> . Graff et al. (1998).....	326
169. Graff, <i>Og så til stortinget</i> . 15.10.97. ....	326
170. Graff, <i>Den lille forskjellen</i> . 26.10.89.....	327
171. Graff, <i>Sjelegransking</i> . 7.11.95.....	327
172. Graff, <i>Prisvinner med tvisyn</i> . 6.10.90.....	327
173. <i>Ingensteds- allesteder</i> . Terje Wahl.....	327
174. Graff, <i>Glansen av Jens</i> . 21.7.00. ....	329
175. Graff, <i>Nestleder til bry</i> . 9.9.90. ....	330
176. Graff, <i>Hvor er venstresida?</i> 26.5.02.....	330
177. Graff, <i>Forsinket pinseunder</i> . 6.6.98. ....	330
178. Graff, <i>Fest i Folkets Hus?</i> 20.11.98. ....	330
179. Graff, <i>Vår egen hage</i> . 12.9.97.....	331
180. Graff, <i>I Jaglands hender</i> . 17.8.00.....	331
181. Graff, <i>Politisk konsekvens</i> . 22.2.97. ....	331
182. Graff, <i>100 års selvgodhet</i> . 21.9.01. ....	332
183. Graff, <i>Parti i villrede</i> . 3.8.00.....	332
184. Graff, <i>Et partimareritt</i> . 25.10.98.....	332
185. Graff, <i>Bundet i fire år</i> . 9.8.96.....	333
186. Graff, <i>Fatwa</i> . Graff et al. (1998). ....	335
187. Graff, <i>Møte ved sotteseng</i> . 20.2.05.....	348
188. <i>Lederlønninger</i> . NN. Laagendalsposten 23.4.99. ....	340
189. Graff, <i>Første spiker</i> . 30.10.03. ....	340
190. Graff, <i>Ikke moden for fred</i> . 25.5.91.....	341
191. Graff, <i>Mur av håpløshet</i> . 31.7.03. ....	341
192. Graff, <i>Dødsdiplomati</i> . 7.1.04.....	342
193. Graff, <i>Den beste vennen</i> . 23.10.03. ....	344
194. Graff, <i>Israel i krise</i> . 23.1.92. ....	344
195. Graff, <i>Bush Sr. og Saddam i åkeren</i> . 27.9.90. ....	348
196. Graff, <i>Nato i forandring</i> . 1.12.89. ....	349
197. Graff, <i>Politivoldsakene i Bergen</i> . Graff et al. (1998).....	350
198. Steinberg, <i>Tre ansikter ser på månen</i> . ....	379
199. Steinberg, <i>Ansikt under paraply</i> . ....	379
200. Steinberg, <i>Hundelenke</i> . ....	382
201. Tre prikker og streker.....	384
202. Croquis. Eirin M. S. Pedersen. Pedersen (2004).....	384
203. Jan Groth. <i>Aftenposten</i> . 12.8.01.....	385
204. Sirkel, elipse, strek. ....	387
205. <i>Black square 1</i> . Coby Cauly i Wilde & Wilde (1991).....	392
206. <i>Black square tension</i> . I Wilde & Wilde (1991).....	394
207. <i>Kvadrat med piler</i> . Amheim (1974: 439). ....	396
208. <i>Transparent kube</i> . ....	401

209. El Lissitskij, <i>Klinom krasnym</i> . .....	405
210. Steinberg, <i>Mann med kryss</i> . .....	415
211. Eyetrack, malere og legfolk. Stine Vogt. Aftenposten 14.5.05.....	419
212. Ark 1. Overblikkskjema A1. Grafisk utførelse Dag Borgen.....	434
213. Overblikkskjema A2. ....	434
214. Overblikkskjema A3. ....	434
215. <i>Ballongskytter, Bush, Jordan</i> . B.I. & Graff .....	444
216. <i>Syk blyant</i> . B. I. ....	447
217. <i>Knekt blyant 1</i> . B. I. ....	448
218. <i>Knekt blyant 2</i> . B. I. ....	448
219. <i>Det gjeng seint</i> . B. I.....	448
220. <i>Avhandlingspuslespill</i> . B. I.....	449
221. <i>Blyant med øye</i> . B. I. ....	449
222. <i>Viskelærerblyant</i> . Ikke navngitt, bare med signatur. Weekendavisen 17. – 23.2.06. ....	450
223. <i>Den skrøbelige verden</i> . Ubenevnt tegner. Weekendavisen 17. – 23.2.06. ....	450
224. Graff, <i>Jaglands dilemma</i> . 23.11.96. ....	451
225. <i>Conversation between USA and USSR</i> . Susan Gendler. I Wilde og Wilde (1991: 136). ....	452
226. Graff, <i>Blomster, Bush!</i> 6.11.90.....	453
227. Graff, <i>Jeltsins skygge</i> . 15.8.97.....	453
228. Ørjan Jensen. <i>Vil vi beholde nasjonalstaten?</i> Aftenposten 15.6.08. ....	456
229. <i>Åket</i> . Jorunn Oma, Jon Toresgard og Linda A. Sødal. Foto: Jadwiga Podowska. ....	457

## Litteraturliste

- Aksnes, H. (2002). *Perspectives of Musical Meaning: A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*. Dr. art., University of Oslo, Oslo.
- Albeck, U. (1996). *Dansk stilistik* (7. udg.). København: Gyldendal.
- Albers, J. (1975). *Interaction of color*. New Haven: Yale University Press.
- Andersen, Ø. (1995). *I retorikkens hage*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aristoteles. (1992). *Poetik* (P. Helms, trans.). København: Hans Reitzels Forlag.
- Aristoteles. (1996). *Retorikk*. København: Museum Tusculanums Forlag. Københavns Universitet.
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version* (2. utg.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Bachtin, M. M. (1975). Formy vremeni i chronotopa v romane. I *Voprosy literatury i èstetiki* (s. 234-407). Moskva: Chudozestvennoja literatura.
- Bakhtin, M. M. (1981). Forms of Time and the Chronotope in the Novel (s.84-258). I *The Dialogic Imagination. Four Essays* (C. Emerson & M. Holquist, trans.). (Oversettelse av russisk versjon 1975.) Austin and London: University of Texas Press.
- Barthes, R. (1980). Billedets retorik. I B. Fausing & P. Larsen (red.), *Visuel Kommunikation* (Vol. 1 ). København: Medusa.
- Berefelt, G. (1977). *Skønt (om konsten att förnimma.)* (2. utg.). Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Berefelt, G. (1995). *A B Se: om billedpersepsjon*. Oslo: Altera.
- Berg, R. (1992). "- I Sverige har vi fastnat i den språkliga modellen!" *Bild i skolan*, 3, 12-14.

- Berge, K. L. (1988). Er språket egentlig retorisk? I K. L. Berge (red.), *Vad är retorik?* (s. 46-71). Stockholm: MINS 29.
- Berkov, V. P., Mathiassen, T. & Lunden, S. S. (1994). *Russisk-norsk ordbok* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bernsen, N. O. (1993). *Why are Analogue Graphics and Natural Language both Needed in HCI?* Upublisert manuskript, Roskilde.
- Berulfsen, B. (1962). *Gyldendals fremmedordbok* (8. utg.). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Biedermann, H. (1992). *Symbolleksikon*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s.
- Black, M. (1993). More about metaphor. I A. Ortony (red.), *Metaphor and Thought* (2. utg., s. 19-41). Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Black, M. (1962). *Models and Metaphors*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Blakemore, S.-J. & Frith, U. (2005). *The learning brain: lessons for education*. Malden, Mass.: Blackwell.
- Blumenberg, H. (2002). *Tenkning og metafor* (E. Lilleskjæret, trans.). Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Boas, G. (1968). *A Primer for Critics*. New York: Phaeton Press.
- Bouissac, P. (red.). (1998a). *Encyclopedia of semiotics*. New York: Oxford University Press.
- Bouissac, P. (1998b). Semiotic terminology. I P. Bouissac (red.), *Encyclopedia of Semiotics* (s. 568-571). New York, Oxford: Oxford University Press.
- Broby-Johansen, R. (1970). *Kunstordbok* (R. Reitan, trans.). Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Bruner, J. S. (1990). *Acts of Meaning*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.



- Braaten, L. T. (1984). *Filmfortelling og subjektivitet*. Stavanger: Universitetsforlaget.
- Budniakiewicz, T. (1998). Narratology. I P. Bouissac (red.), *Encyclopedia of semiotics* (s. 443-445). New York: Oxford University Press.
- Bukdahl, L. (2007, 16. - 22. februar). Å for åndelig ålekrage. *Weekendavisen, Bøger*, s. 1, 8 og 9,
- Bühler, K. & Kainz, F. (1965). *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache* (2. unveränderte Aufl.). Stuttgart:: Verlag von Gustav Fischer.
- Cameron, L. (1999). Identifying and describing metaphor in spoken discourse data. I L. Cameron & G. Low (red.), *Researching and Applying Metaphor* (s. 105-132). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cameron, L. & Low, G. (red.). (1999). *Researching and Applying Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (1994). Visual Metaphor. I J. Hintikka (red.), *Aspects of Metaphor* (s. 189 - 218). Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic University.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cooper, D. (1992). *Drawing and perceiving* (2. utg.). New York: Van Nostrand Reinhold.
- Cooper, J. C. (1984). *Symboler: En uppslagsbok* (M. Eklöf & I. Lindblom, trans.). Stockholm: Forum.
- Cornell, P., Dunér, S., Millroth, T., Nordström, G. Z. & Roth-Lindberg, Ö. (red.). (1985). *Bildanalys. Teorier, metoder, begrep*. Gidlunds Bokförlag.
- Czarniawska, B. (1998). *A narrative approach to organization studies*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Damasio, A. R. (1999). *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Company.

- Damasio, A. R. & Damasio, H. (1993). Brain and Language. I *Mind and brain: readings from Scientific American magazine* (s. 54-65). New York: W.H. Freeman and Company.
- Danbolt, G. (2002). *Blikk for bilder: Om tolkning og formidling av billedkunst*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Dictionary.com Unabridged (vi.1). 21.09.2008.
- Dinesen, A. M. (1994). *Grundbog i semiotik*. København: Akademisk Forlag.
- Dondis, D. A. (1973). *A primer of visual literacy*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Dormann, C. (1997). Anvendelse af retoriske figurer i netdesign. I B. Fibiger (red.), *Design af Multimedier* (s. 223-234). Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Due, M. (2001). *Skrevet i stein. En undersøkelse av et innholdstypifiserende bildespråk*. Hovedfagsoppgave i forming, Høgskolen i Oslo, Oslo.
- Dunin-Woyseth, H. & Michl, J. (2001). Towards a disciplinary identity of the making professions: an introduction. *The Oslo Millennium Reader. Research Magazine no. 4*, 1-20.
- Durand, J. (1970). Rhétorique et image publicitaire. *Communications*, 15, 70-95.
- Dyer, G. (1982). *Advertising as communication*. London: Routledge.
- Eco, U. (1971). *Den frånvarande strukturen: introduktion till den semiotiska forskningen*. Lund: Bo Cavefors bokförlag.
- Eco, U. (1994). *Seks turer i fortellingenes skoger*. Oslo: Tiden.
- Efland, A. D. (2004). Art Education as Imaginative Cognition. I E. W. Eisner & M. D. Day (red.), *Handbook of Research and Policy in Art Education* (s. 751-774). Mahwah, New Jersey: National Art Education Association / Lawrence Erlbaum Associates.
- Ehse, H. H. J. (1989). Representing Macbeth: A Case Story in Visual Rhetoric. I V. Margolin (red.), *Design Discourse: History / Theory / Criticism* (s. 187-199). Chicago: The University of Chicago Press.

- Eide, T. (1990). *Retorisk leksikon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Endresen, R. T. (1988). Fonologi. I H. G. Simonsen, R. T. Endresen & E. Hovdhaugen (red.), *Språkvitenskap: En elementær innføring* (s. 38 - 75). Oslo: Universitetsforlaget.
- Endresen, R. T., Simonsen, H. G. & Sveen, A. (red.). (2000). *Innføring i lingvistikk* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Fafner, J. (1977). *Retorik: Klassisk og moderne: Indføring i nogle grundbegreber*. København: Akademisk Forlag.
- Fauconnier, G. (1994). *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fausning, B. (1999). *Bevægende billeder: om affekt og billeder*. København: Tiderne Skifter.
- Fillmore, C. (1968). The case for case. I E. Bach & R. T. Harms (red.), *Universals in Linguistic Theory* (s. 1 - 88). New York: Holt.
- Fiske, J. (1991). *Kommunikationsteorier: en introduktion* (L. Olofsson, trans.). Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Flensborg, I. (1994). *Rumopfattelser i børns billeder: relationer mellem rumlig orientering og visuel repræsentation*. Ph.D. avhandling, Danmarks Lærerhøjskole, København.
- Flensborg, I. (1997). Æstetisk erkendelse i den grafiske brugerflade. I B. Fibiger (red.), *Design af Multimedier* (s. 203-221). Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Fletcher, A. (2001). *The art of looking sideways*. London: Phaidon.
- Fletcher, A. (2006). *Picturing and poeting*. London: Phaidon.
- Forceville, C. (1996). *Pictorial Metaphor in Advertising*. London: Routledge.
- Fure, P. (2007). *Tenke, skape, forske. En studie i transdisiplinaritet*. Kongsberg: Galleri Åkern.

- Føllesdal, D., Walløe, L. & Elster, J. (1986). *Argumentasjonsteori, språk og vitkapsfilosofi* (P. A. Ølmheim, trans.). Oslo, Bergen, Stavanger, Tromsø: Universitetsforlaget AS.
- Faarlund, J. T., Lie, S. & Vannebo, K. I. (1997). *Norsk referansegrammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gade, A. (1997). *Hjerneprosesser. Kognition og neurovidenskab*. København: Frydenlund/psykologi.
- Gallagher, S. (2005). *How the body shapes the mind*. Oxford: Clarendon Press.
- Garrett, L. (1967). *Visual Design: A Problem-Solving Approach*. New York: Van Nostrand Reinhold Ltd.
- Gelb, I. J. (1952). *A study of writing: The foundations of grammatology*. London: Routledge and Kegan Paul, LTD.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse* (J. E. Lewin, trans.). Oxford: Basil Blackwell.
- Genette, G. (2003). Figurar (A. Kittang, trans.). I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. M. Skei (red.), *Moderne litteraturteori: En antologi* (2. utg., s. 164-176). Oslo: Universitetsforlaget.
- Gibbs, R. W. j. (1993). Process and products in making sense of tropes. I A. Ortony (red.), *Metaphor and Thought* (2. utg., s. 252-276). Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Gibbs, R. W. j. (1999). Researching metaphor. I L. Cameron & G. Low (red.), *Researching and Applying Metaphor* (s. 29-47). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibbs, R. W. j. & O'Brien, J. E. (1990). Idioms and mental imagery: The metaphorical motivation for idiomatic meaning. *Cognition: International journal of cognitive psychology*, 36, 35-68.
- Gimferrer, P. (1987). *Magritte*. London: Academy editions.
- Gogol, N. (1927). *Døde sjeler* (E. Krag, trans.). Oslo: H. Aschehoug & Co. W. Nygaard.

- Goldberg, A. E. (1995). *Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure*. Chicago: University of Chicago Press.
- Golden, A. (2005). *Å gripe poenget. Forståelse av metaforiske uttrykk fra lærebøker i samfunnskunnskap hos minoritets elever i ungdomsskolen*. Dr. philos avhandling, Oslo: Det humanistiske fakultet Universitetet i Oslo: Unipub.
- Gombrich, E. H. (1984). *The Sense of Order. A study in the Psychology of decorative art* (2. utg.). London: Phaidon Press Limited.
- Gombrich, E. H. (1977). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation* (5. utg.). London: Phaidon Press.
- Gombrich, E. H. (1982). *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1982). Moment and Movement in Art. I E. H. Gombrich (red.), *The image and the eye. Further studies in the psychology of pictorial representation* (s. 40-62). London: Phaidon Press Limited.
- Gombrich, E. H. (1985). The Cartoonist's Armoury. I *Meditations on a hobby horse: And other essays on the theory of art* (4. utg., s. 127-143). London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1985). *Meditations on a hobby horse: And other essays on the theory of art* (4. utg.). London: Phaidon Press.
- Gombrich, E. H. (1985). Visual Metaphors of Value in Art. I *Meditations on a hobby horse: And other essays on the theory of art* (s. 12-29). London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1999). *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London: Phaidon.
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: The Bobbs-Merill Company Inc.
- Gotfredsen, L. (1987). *Bildets formspråk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Grady, J. (1997). *Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes*. Ph.D. dissertation, University of California, Berkeley.

- Graff, F. & Mannila, L. (1985). *Finn Graff: Tegninger, satirer*. Oslo: Tiden.
- Graff, F., Mannila, L. & Smit, T. M. (1984). *Norske avistegnere*. Oslo: J.M. Stenersens Forlag A.S.
- Graff, F. et al. (1998). *Tegninger*. Oslo: Aschehoug.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1988). *Semiotik: Sprogteoretisk ordbog* (P. A. Brandt, O. Davidsen et al., trans.). Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Grodal, T. K. (1997). *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.
- Groupe-μ. (1979). Plan d'une rhétorique de l'image. *Communication an Ile Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique*.
- Groupe-μ. (1989). *La rhétorique du texte*. Toronto: Trinity College.
- Groupe-μ. (1992). *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Grue, J. (2007). The Rhetoric of Film Reviews. *Rhetorica Scandinavica*, 42, 22-30.
- Graae, M. (1999). *Når ørknen blomstrer: Edith Södergran i lyset af tre metaforteorier*. København: Dansk lærerforeningen.
- Gulliksen, M. (2006). *Constructing a formbild: An inquiry into the dynamical and hierarchical aspects of the hermeneutical filters controlling the formbild construction in design education situations*. Ph.D. avhandling, Oslo School of Architecture and Design, Oslo.
- Guratzsch, H. (red.). (1991). *Karikatur. Europäische Künstler der Gegenwart*. Hannover: Wilhelm – Busch – Museum. Deutsches Museum für Karikatur und kritische Grafikk.
- Halliday, M. A. K. (1975). *Learning how to mean: Explorations in the development of language*. New York: Academic Press.
- Hampe, B. (red.). (2005). *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlin og New York: Mouton de Gruyter.

- Hansen, J. B. (1998, 9. - 15. oktober). Kunstværker er i grunden som spillekort... *Weekendavisen*, Kultur, s. 4.
- Hansson, H., Nordström, G. Z., Pedersen, K. & Stafseng, O. (1991). *Barns bildspråk*. Stockholm: Carlsson.
- Hasselberg, K., Kühlhorn, B.-M. & Lind, U. (1996). Synliga och osynliga bilder - Analys av rum, relation och retorik i elevers bilder av skolan. I G. Z. Nordström (red.), *Rum Relation Retorik - Ett projekt om bildteori och bildanalys i det postmoderna samhället* (s. 311-425). Stockholm: Carlssons.
- Hausman, C. R. (1989). *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*. Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- Hellandsjø, K. (2001). *Tegn: Jan Groths kunst*. Oslo: Museet for samtidskunst.
- Henderson, K. (1999). *On Line and on Paper: Visual Representations, Visual Culture, and Computer Graphics in Design Engineering*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Heradstveit, D. & Bjørge, T. (1992). *Politisk kommunikasjon: Introduksjon til semiotikk og retorikk* (2. utg.). Oslo: Tano.
- Hintikka, J. (red.). (1994). *Aspects of Metaphor*. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.
- Hohr, H. & Pedersen, K. (1996). *Perspektiver på æstetiske læreprocesser*. København: Dansk lærerforeningen.
- Hornby, A. S., Ashby, M., Kavanagh, K. & Crowther, J. (1995). *Oxford advanced learner's dictionary of current English* (5. utg.). Oxford: Oxford University Press.
- Hunter, K. M. (1991). *Doctors' stories: the narrative structure of medical knowledge*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Illeris, H. (2001). *Billedet, pædagogikken og magten: positioner, genealogi og postmoderne optikker i det billedpædagogiske felt*. Ph.D avhandling, Danmarks Lærerhøjskole, København.

- Ingebretsen, B. (1990). *Hvordan kan en tegner kommunisere idéinnhold?* Hovedoppgave i forming, Telemark Lærerhøgskole, Notodden.
- Ingemann, B. (1989). *Billedteori*. Roskilde: Roskilde UniversitetsCenter.
- Jakobson, R. (2003). Hva er poesi? (E. B. Hagen, trans.). I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. M. Skei (red.), *Moderne litteratuteori: En antologi* (2. utg. s. 107-118). Oslo: Universitetsforlaget.
- Jakobson, R., Waugh, L. R. & Monville-Burston, M. (1990). *On language*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Jenkins, K. (1995). *On "What is History" From Carr and Elton to Rorty and White*. London: Routledge.
- Jensen, C. E. (1906). *Karikatur-album: Den evropæiske karikatur-kunst fra de ældste tider indtil vore dage. Væsenligst paa grundlag af Eduard Fuchs: Die Karikatur. 1.del: Fra oldtiden til den nyere tid*. København: Chr. Flors Forlag.
- Jensen, C. E. (1912). *Karikatur-album: Den evropæiske karikatur-kunst fra de ældste tider indtil vore dage. Væsenligst paa grundlag af Eduard Fuchs: Die Karikatur. 2. del: Den moderne karikatur*. København: Chr. Flors Forlag.
- Jensen, H. S. (2004). The Concept of Technical Knowledge. *Discussing transdisciplinarity: Making professions and the new mode of knowledge production. The Nordic Reader 2004*, 19-29.
- Jensen, J. F., Holmqvist, B. & Bøgh Andersen, P. (1993). *The Computer as medium*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johansen, J. D. & Larsen, S. E. (1994). *Tegn i brug*. København: Amanda.
- Johnson, C. (1997). Metaphor vs. Conflation in the Acquisition of Polysemy: The case of SEE. I M. K. Hiraga, C. Sinha & S. Wilcox (red.), *Cultural, Typological and Psychological Issues in Cognitive Linguistics. Current Issues in Linguistic Theory 152*. Amsterdam: John Benjamins.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago and London: The University of Chicago Press.



- Johnson, M. & Lakoff, G. (2002). Why cognitive linguistics requires embodied realism. *Cognitive Linguistics*, 13-3, 245-263.
- Karlsson, K. (1996). Från Saussure til Ricoeur - en kritisk studie om hur och vad i bildspråket. I G. Z. Nordström (red.), *Relation Rum Retorik: Ett projekt om bildteori och bildanalys i det postmoderna samhället* (s. 91-124). Stockholm: Carlssons.
- Kemp, P. (1995). *Tid og fortælling: Introduction til Paul Ricoeur*. Århus: Aarhus universitetsforlag.
- Kennedy, J. M. (1982). Metaphor in Pictures. *Perception*, 11, 589-605.
- Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. & Skei, H. H. (red.). (2003). *Moderne litteraturteori. En antologi* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjeldsen, J. E. (2002). *Visuel retorik*. Dr. art. avhandling, Universitetet i Bergen, Bergen.
- Kjørup, S. (1980). Billedkommunikation. I B. Fausing & P. Larsen (red.), *Visuel kommunikation* (s. 58-82). København: Medusa.
- Kjørup, S. (1996). *Menneskevidenskaberne: Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Klarén, U. (1992). Barnet - forskaren 2. *Forming i skolen*, 26, 9-11.
- Klarén, U. (1996). Fullständigt kaos och begränsat helhet - Om perception, kognition och bild. I G. Z. Nordström (red.), *Rum Relation Retorik - Ett projekt om bildteori och bildanalys i det postmoderna samhället* (s. 57-90). Stockholm: Carlssons.
- Klein, J. T. (1990). *Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice*. Detroit: Wayne State University Press.
- Knight, L. S., Hasselgård, H. & Dypedahl, M. (1998). *Collins engelsk-norsk ordbok*. Glasgow: HarperCollins Publishers.
- Komoch, A., Roepstorff, A. & Vedel, K. (1996). Metaforer i Urbino: Grammars of Metaphor, seminar i Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Urbino. *Almen Semiotik*, 11/12, 191-200.

- Kress, G. (1997). *Before writing: rethinking the paths to literacy*. London: Routledge.
- Kress, G. & Leeuwen, T. v. (1996). *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language* (M. Waller, trans.). New York: Columbia University Press.
- Krohg, M. (2005). *G. nr 14. B. nr 52 Sande i Vestfold: et narrativt billedprosjekt*. Oslo: Høgskolen i Oslo Avdeling for estetiske fag.
- Kövecses, Z. (2000). *Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kövecses, Z. (2002). *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind* (Paperback utgave 1990). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. I A. Ortony (red.), *Metaphor and Thought* (2. utg., s. 202-251). Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Lakoff, G. & Turner, M. (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Langacker, R. W. (1990). *Concept, Image and Symbol*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Langacker, R. W. (2000). *Grammar and Conceptualisation*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

- Langacker, R. W. (1983). *Foundations of Cognitive Grammar*. Manuskript, Bloomington, Indiana.
- Langer, S. K. (1953). *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York: Mentor Books.
- Langer, S. K. (1969). *Menneske og symbol. En studie i fornuftens, ritualets og kunstens symboler* (S. Møller Kristensen, trans.). (Oversettelse av orig. 1953.) Haslev: Gyldendal.
- Langer, S. K. (1979). *Feeling and form: A theory of art developed from Philosophy in a new key*. London: Routledge & Kegan Paul limited.
- Larsson, L. O. (1975). *Metoder i konstvetenskapen*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB.
- Laursen, B. (1997). Den klassiske fortælling og den postmoderne. I B. Fibiger (red.), *Design af Multimedier* (s. 235-275). Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Laursen, B. (1998). *Multimediekompndium. Kommunikationsuddannelsen RUC*.
- Lautrop, P. (1976). *Tegninger*. København: Informations Forlag.
- Leborg, C. (2004). *Visuell grammatikk*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Leech, G. (1990). *Semantics: The Study of Meaning* (2. utg.). Harmondsworth: Penguin.
- Leezenberg, M. (2001). *Contexts of Metaphor*. Amsterdam, London, New York, Oxford, Paris, Shannon, Tokyo: Elsevier.
- Lindgren, B. (1992). Bildspråksdiskussion: en delredovisning. *Bild i skolan*, 3, 39-44.
- Lindgren, B. (1996). Bilden, rummet och språket - reflektioner över bildspråkets metateori och grammatik. I G. Z. Nordström (red.), *Rum Relation Retorik: Ett projekt om bildteori och bildanalys i det postmoderna samhället* (s. 211-228). Stockholm: Carlssons.

- Lindgren, B. (2005). *Bild, visualitet och vetande. Diskussion om bild som kunskapsfält inom utbildning*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Lindhardt, J. (1987). *Retorik* (2. utg.). København; Oslo: Munksgaard/LNU/Cappelen.
- Lindström, L. (red.). (1998). *Nordic Visual Arts Research: A Theoretical and Methodological Review*. Stockholm: Stockholm Institute of Education Press.
- Lingua. (2000). *Lingua: fransk-norsk/norsk-fransk skoleordbok* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Lohne, I. (2005). "Riktig" grafikk øker lesetiden. *Dagens Medier*, 7, 9.
- Lothe, J., Solberg, U. & Refsum, C. (1997). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lucie-Smith, E. (1972). *Symbolist Art*. London: Thames & Hudson.
- Lübcke, P. (red.). (1996). *Filosofileksikon*. Oslo: Zafari.
- Löbner, S. (2002). *Understanding Semantics*. London: Arnold.
- Mandler, J. M. (2004). *The Foundations of Mind. Foundations of Conceptual Thought*. Oxford, New York o.a.: Oxford University Press.
- Mannila, L. (2005). Oppbrudd og generasjonsdialektikk. Anna Sigmond Gudmunnsdottir, Tegnerforbundet Galleri 12.8. - 4.9.. *NUMER* 6-8.
- Marner, A. (1999). *Burkkänslan: surrealism i christer strömholms fotografi: en undersökning med semiotisk metod*. Dr.avhandling, Umeå universitet, Umeå.
- McAlhone, B. & Stuart, D. (1996). *A Smile in the Mind: witty thinking in graphic design*. London: Phaidon.
- McCloud, S. (1994). *Tegneserier: fornøjelse, fremstilling, forståelse* (A. Hjorth-Jørgensen, trans.). København: Gyldendal.
- McQuiston, L. (1995). *Graphic Agitation: Social and Political Graphics since the Sixties*. London: Phaidon.

- Mind. (1993). *Mind and brain: readings from Scientific American magazine*. New York: W.H. Freeman.
- Mo, L. (2003). *Philosophy of science for architects*. Høvik: Kolofon.
- Moser, T. (2007). Kropsforankret læring og aktivitet som pædagogiske begreber. I T. S. S. Schilhab & B. Steffensen (red.), *Nervepirrende Pædagogik - en introduktion til pædagogisk neurovidenskab* (s. 120 - 141). København: Akademisk Forlag.
- Mørch, A. (1994). *Form og bilde*. Notabile 2. Notodden: Telemark lærerhøgskole.
- Mørch, A. J. (1997). *The Novelistic Approach to the Utopian Question: Platonov's Cevengur in the Light of Dostojevskij's Anti-Utopian Legacy*. Dr. Art. thesis, University of Oslo, Oslo.
- Maagerø, E. (2005). *Språket som mening: innføring i funksjonell lingvistikk for studenter og lærere*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Maagerø, E. & Tønnessen, E. S. (2001). *Samtaler om tekst, språk og kultur*. Oslo: Landslaget for norskundervisning : Cappelen.
- Nagy, W. E. (1974). *Figurative Patterns and Redundancy in the Lexicon*. Doctor of Philosophy in Linguistics, University of California, San Diego.
- Narayanan, S. (1997). *Embodiment in Language Understanding: Sensory-Motor Representations for Metaphoric Reasoning About Event Descriptions*. Ph.D. dissertation, University of California, Berkeley.
- Nergård, M. E. (1999). *Poetikk og retorikk: en innføring i diktanalyse*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Nicolaïdes, K. (1979). *Den naturlige måte å tegne på: En lærebok i frihåndstegning*. Oslo: Gyldendal.
- Nielsen, A. M. (1994). *Køn og symbollag i børns billeder*. Ph.D avhandling, Danmarks Lærerhøgskole, København.
- Nielsen, J. (1997). Det handler jo ikke kun om at se - om visuelle erkendelsesprocesser. I B. Fibiger (red.), *Design af Multimedier* (s. 177-201). Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

- Nilson, L. L. (2005, 14.5.) ”Tør du stole på magesfølelsen din?” *Aftenposten*.
- Nordström, G. Z. (1983). *Bildespråk og bildeanalyse*. Oslo: Landslaget for norskundervisning. W. Cappelens Forlag a.s.
- Nordström, G. Z. (1985). Syntagm - paradig. I P. Cornell, S. Dunér, T. Millroth, G. Z. Nordström & Ö. Roth-Lindberg (red.), *Bildanalys* (s. 314-315): Gidlunds.
- Nordström, G. Z. (red.). (1996a). *Rum Relation Retorik - Ett projekt om bildteori och bildanalys i det postmoderna samhället*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Nordström, G. Z. (1996b). Den zemiotska bildteorin. I G. Z. Nordström (red.), *Rum Relation Retorikk – Ett projekt om bildteori och bildanalys i det postmoderna samhället*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Nordström, G. Z. (2003). *Medier semiotik estetik: begrepp, metoder och kritiska texter*. Jönköping: Jönköping University Press.
- Nordström, G. Z. (2005). I H. Hansson, S-G. Karlsson & G. Z. Nordström (red.), *Seendets språk: exempel från konst, reklam, nyhetsförmedling och semiotisk teori*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Nöth, W. (1990). *Handbook of semiotics* (Enl. and completely rev. ed.). Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Ongstad, S. (1996). *Sjanger, posisjonering og oppgaveideologier. Et teoretisk-empirisk bidrag til et tverrfaglig, semiotisk og didaktisk sjangerbegrep*. Dr. art. avhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.
- Ortony, A. (red.). (1993a). *Metaphor and Thought* (2. utg.). Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Ortony, A. (1993b). Metaphor, language, and thought. I A. Ortony (red.), *Metaphor and Thought* (2. utg., s. 1-16). New York: Cambridge University Press.
- Panofsky, E. (1980). Ikonografi og ikonologi. I B. Fausing & P. Larsen (red.), *Visuel Kommunikation* (Vol. 1 s. 10 - 21). København: Medusa.

- Pedersen, E. M. S. (2004). *Om teckning, tecken, text och teori: aktteckning i et kontekstuellt, diskursivt och paradigmatiskt perspektiv*. Dr. avhandling, Arkitektthøgskolen i Oslo, Oslo.
- Pedersen, K. (1998). Tanker ved et jubilæum: Aktuelle kendetegn på æstetiske læreprocesser. *Billedpædagogisk Tidsskrift*, 4-8.
- Pedersen, K. (1999). *Bo's billedbog: en drengs billedmæssige socialisation*. København: Dansk psykologisk Forlag.
- Pinker, S. (1995). *The Language Instinct: The New Science of Language and Mind*. London: Penguin Books.
- Pinker, S. (2007). *The Stuff of Thought*. London: Allen Lane, an imprint of Penguin Books.
- Propp, V. (1958). Morphology of the Folktale. *International Journal of American Linguistics*, Vol. 24, no.4.
- Rakova, M. (2002). The philosophy of embodied realism: A high price to pay? *Cognitive Linguistics*, 13-3, 215-244.
- Ramachandran, V. S. & Blakeslee, S. (1999). *Phantoms in the Brain: Probing the Mysteries of the Human Mind*. New York: Quill. William Morrow.
- Ramachandran, V. S. & Gregory, R. L. (1991). Perceptual filling in of artificially induced scotomas in human vision. *Nature: International weekly journal of science*, 350, 699-702.
- Ramachandran, V. S. & Hubbard, E. M. (2003). Hearing Colors, Tasting Shapes: People with synesthesia - whose senses blend together - are providing valuable clues to understanding the organisation and functions of the human brain. *Scientific American*.
- Ranheimsæter, Ø. (1990). Bokillustrasjonen kunstnerisk og grafisk. *NUMER 10: Tegnerforbundets tidsskrift for bokkunst, tegning og illustrasjon* 10, 6-10.
- Rauset, P. (1990). *Billedrom. Et FoU-arbeid ved Oslo Lærerhøgskole*. Oslo: Oslo Lærerhøgskole.

- Reddy, M. J. (1993). The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language. I A. Ortony (red.), *Metaphor and Thought* (2. utg., s. 164-201). Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Richards, I. A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford University Press.
- Ricoeur, P. (1985). *Time and Narrative* (Vol. 2). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (1986). *The rule of metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language* (R. Czerny, K. McLaughlin & J. Costello, trans.). London: Routledge.
- Riessman, C. K. (1993). *Narrative analysis*. Newbury Park, Calif.: Sage.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- Ripa, C. & Maser, E. A. (1971). *Baroque and Rococo pictorial imagery: the 1758-60 Hertel edition of Ripa's "Iconologica" with 200 engraved illustrations*. New York: Dover.
- Robertson, J. & McDaniel, C. (2000). *Painting as a Language: Material, Technique, Form, Content*. Fort Worth: Harcourt College Publishers.
- Roehrig, C. (1997). *Fun with Hieroglyphs*. London: British Museum Press in association with The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Roksvold, T. (1989). *Retorikk for journalister*. Oslo: Landslaget for norskundervisning: Cappelen.
- Rommetveit, R. (1992). *Språk, tanke og kommunikasjon. Ei innføring i språkpsykologi og psykolingvistikk*. Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget.
- Rosenberg, H. (1979). Tekst. I S. Steinberg og H. Rosenberg: *Saul Steinberg*. New York: André Deutsch in association with The Whitney Museum of American Art.



- Sacks, O. (1995). *An Anthropologist on Mars: Seven Paradoxical Tales*. New York: Vintage Books.
- Sandbye, M. (2001). *Mindesmærker: Tid og erindring i fotografiet*. København: Politisk Revy.
- Sausmarez, M. d. (1973). *Billedkunstens elementer* (P. Møller, trans.). Borgens Forlag.
- Saussure, F. d. (1970). *Kurs i allmän lingvistik* (A. Löfqvist, trans.). Lund: Bo Cavefors Bokförlag.
- Schilhab, T. S. S. & Steffensen, B. (red.). (2007). *Nervepirrende pædagogik - en introduktion til pædagogisk neurovidenskab*. København: Akademisk Forlag.
- Schøn, D. (1993). Generative metaphor: A perspective on problem-setting in social policy. In A. Ortony (red.), *Metaphor and Thought* (2. utg., s. 137-163). Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Seem, T. M. (2005). *Den fortellende bildeboken - mer enn sammenstilling av tekst og bilder. En undersøkelse av narrasjonens arbeidsfordeling i bildebøker*. Masteroppgave i formgivning, kunst og håndverk, Høgskolen i Oslo, Oslo.
- Selvik, K.-A. (2006). *Spatial paths representing time: a cognitive analysis of temporal expressions in Norwegian sign language*. Ph.D. avhandling, Oslo: Faculty of Humanities University of Oslo: Unipub.
- Simonsen, H. G., Endresen, R. T. & Hovdhaugen, E. (red.). (1988). *Språkvitenskap: en elementær innføring* (3. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Sjkløvsjø, V. B. (2003). Kunsten som grep (S. Fasting, trans.). I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei (red.), *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 13-28). Oslo: Universitetsforlaget.
- Slotnick, S. D., Thompson, W. L. & Kosslyn, S. M. (2005). Visual Mental Imagery Induces Retinotopically Organized Activation of Early Visual Areas. fra <http://cercor.oxfordjournals.org/cgi/reprint/15/10/1570>

- Slaatten, O. K. (1986). *Virkemidler i Satirisk Tegning*. Hovedoppgave, Statens Lærerhøgskole i Forming, Oslo.
- Smit, T. M. (1983). *Politiske karikaturtegninger fra vittighetspressen i Kristiania rundt århundreskiftet*. Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, Oslo.
- Sonesson, G. (1989). *Pictorial concepts: inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world*. Lund: Lund University Press.
- Sonesson, G. (1993). Öppet brev til Gert Z om Umberto, Roland och några till (mig själv inte att förlömma). *Bild i skolan*, 4, 24-27.
- Sonesson, G. (1992). *Bildbetydelser: inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur.
- Sonesson, G. (1996). An essay concerning images .From rhetoric to semiotics by way of ecological physics. *Semiotica*.  
[http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Groupe\\_My\\_review.pdf](http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Groupe_My_review.pdf).  
 02.06.2008
- Sonesson, G. (2007). Prolegomena to a General Theory of Iconicity. Considerations on Language, Gesture, and Pictures.  
<http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/pdf/LingIconicity.pdf>.  
 02.06.2008
- Sonesson, G. Approches to the Lifeworld core of pictorial rhetoric (1).  
<http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/RhetoricalApproach1.html>.  
 02.06.2008
- Sonesson, G. Le silence parlant des images.  
[http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/sil\\_parl\\_1.html](http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/sil_parl_1.html).  
 02.06.2008
- Sonesson, G. La rhétorique du monde de la vie.  
<http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/rhetorique.html>.  
 02.06.2008
- Sonesson, G. De la métaphore à l'allégorie dans la sémiotique écologique.  
<http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/pdf/De%20la%20metaphoreTxR.pdf>.  
 02.06.2008

- Sonesson, G. La rhétorique de la perception. Recherche de méthode.  
<http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/pdf/RhetoriquePerc.pdf>.  
 02.06.2008
- Sonesson, G. Rhetoric from the standpoint of the Lifeworld.  
[http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Rhetoric\\_from\\_the\\_stand.pdf](http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Rhetoric_from_the_stand.pdf). 02.06.2008
- St. Clair, R. N. (2000). Visual Metaphor, Cultural Knowledge, and the New Rhetoric. I J. Reyhner, J. Martin, L. Lockard & W. S. Gilbert (red.), *Learn in Beauty: Indigenous Education for a New Century* (s. 85-101). Flagstaff, Arizona: Northern Arizona University.
- Stebbing, P. D. (2004). A Universal Grammar for Visual Composition? *Leonardo*, 37, 63-70.
- Steen, F. F. (2000). Grasping Philosophy by the Roots. *Philosophy and Literature*, 24 (1), 197-203. Web-utskrift 22.9.2000.
- Steen, G. (1999). Metaphor and discourse: Towards a linguistic checklist for metaphor analysis. I L. Cameron & G. Low (red.), *Researching and Applying Metaphor* (s. 48-65). Cambridge: Cambridge University Press.
- Steinberg, S. & Hollander, J. (1979). *The Passport* (Rev. utg.). New York: Random house.
- Steinberg, S., Rosenberg, H. & Whitney Museum of American Art. (1979). *Saul Steinberg*. New York: Andre Deutsch in association with The Whitney Museum of American Art.
- Stjernfelt, F. (1992). Korrespondenser. Metaforens semiotik mellem kognition og poesi. I K. Gundersen & S. Wikshåland (red.), *Est 4: Kunst og mening* (s. 115-140). Oslo: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd.
- Stjernfelt, F. (2006). *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Dordrecht: Springer.
- Svare, H. (2002). *"Livet er en reise". Metaforer i filosofi, vitenskap og dagligliv*. Oslo: Pax.

- Sweetser, E. (1990). *From etymology to pragmatics: metaphorical and cultural aspects of semantic structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sylvestrova, M. et al. (1992). *Art as Activist: Revolutionary Posters from Central and Eastern Europe*. London: Thames and Hudson / Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service.
- Talmy, L. (1983). How language structures space. I H. L. Pick & L. P. Acredolo (red.), *Spatial Orientation: Theory, research, and application* (s. 225-282). New York: Plenum Press.
- Talmy, L. (1985). *Force Dynamics in Language and Thought*. Paper presented at the Papers from the Parasession on Causatives and Agentivity at the Twenty-First Regional Meeting in Chicago Linguistic Society, Chicago.
- Talmy, L. (2000). *Toward a Cognitive Semantics. Volume 1: Concept Structuring Systems*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press.
- Talmy, L. (2000). *Toward a Cognitive Semantics. Volume 2: Typology and Process in Concept Structuring*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press.
- Tannen, D. (1992). *Det er ikke det jeg sier: når menn og kvinner snakker sammen*. Oslo: Cappelen.
- Theil, R. (2007). *Skyformasjonane på San Franciscos sørhimmel i grålysninga 30. april 1882 og grunnane til at vi ikkje har sett namn på dei: reiser mellom språk*. Oslo: Samlaget.
- Timmermans, F. (1945). *Pieter Bruegel* (M. Ringard, trans.). Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Tjønneland, E. (1993, 29. okt. - 1. nov.) Oppgjør med Derrida. *Morgenbladet*, s.3.
- Turner, M. (1996). *The literary mind*. New York: Oxford University Press.
- Turner, M. (2000). *Den litterære bevidsthed: en kognitiv teori om tankens og sprogets oprindelse* (K. D. Jensen & T. Havemann, oversettelse fra orig. 1996). København: Haase.

- Ulbæk, I. (1997). *Er bilder sprog?* Manuskript, Roskilde.
- Uspensky, B. A. (1973). *A poetics of composition: The structure of the artistic text and typology of a compositional form* (V. Zavarin & S. Wittig, trans.). Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Varela, F. J., Thompson, E. & Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Vickers, B. (1997). *In defence of rhetoric*. Oxford: Clarendon Press.
- Vinje, E. (1989). *Forteljning og skriveopplæring*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og J.W. Cappelen's forlag a.s.
- Vygotsky, L. S. (1967). *Thought and Language* (E. Hanfmann & G. Vakar, trans.). Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Wilde, J. & Wilde, R. (1991). *Visual literacy: a conceptual approach to graphic problem solving*. New York: Watson-Guption.
- Wilson, D. & Sperber, D. (1988). Representation and relevance. I R. M. Kempson (red.), *Mental Representations* (s. 133-153). Cambridge: Cambridge University Press.
- Yri, K. M. (1996). *My father taught me how to cry, but now I have forgotten. The semantics of religious concepts with an emphasis on meaning, interpretation, and translatability*. Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo. Oslo: Universitetsforlaget.
- Zeki, S. (1993). The Visual Image in Mind and Brain. I *Mind and Brain: readings from Scientific American magazine* (pp. 27-39). New York: W.H. Freeman and Company.
- Ølgaard, B. (1991). *Kommunikasjon og økomentale systemer: ifølge Gregory Bateson* (2. utg.). København: Akademisk Forlag.
- Øyslebø, O. (1978). *Stil- og språkbruksanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Øyslebø, O. (1979). *Språklig kommunikasjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Øyslebø, O. (1988). *Ikkeverbal kommunikasjon: Introduksjon til en tverrvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.

Øyslebø, O. (1991). *Grafisk kommunikasjon. Innføring i visuell analyse av trykkmedier. 1 Tekstbok*. Oslo: Novus forlag.

Øyslebø, O. (1991). *Grafisk kommunikasjon. 2 Illustrasjonsbok*. Oslo: Novus forlag.