

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 27.03.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/semiotikk.pdf>

Semiotikk

Også kalt “semiologi” (av amerikaneren Charles Sanders Peirce). En vitenskap grunnlagt av sveitseren Ferdinand de Saussure og som betyr “tegnlære”. “Semiotics as a discipline is simply the analysis of signs or the study of the functioning of sign systems.” (Cobley og Jansz 2004 s. 4) Justin Lewis har definert semiotikk slik: “Semiotikk er undersøkelsen av betydninger – hvilke betydninger som forbindes med tingene, hvorfor disse betydningene tilskrives tingene og hvordan de tilskrives tingene” (sitert fra Moser 1995 s. 109). Semiotikken “sets out to identify the structural principles by which communication and culture are possible” (Deacon m.fl. 1999 s. 143). “The purpose of semiotics is the interpretation of signs and production of meanings.” (Kim 1996 s. 19)

Det studeres “how meanings are made and how reality is represented” (Chandler 2002 s. 2). Umberto Eco definerte semiotikk som undersøkelser som “is concerned with everything that can be taken as a sign” (sitert fra Chandler 2002 s. 2). Semiotikken er ifølge den franske filosofen Michel Foucault en samling av kunnskaper og teknikker som brukes til å finne ut hvor tegnene er, å definere hva som konstituerer dem som tegn, å kjenne forbindelsene mellom dem og lovene for deres sammenkjedinger (Foucault 1966 s. 44).

Den amerikanske medieforskeren John Fiske har satt opp tre punkter som han mener semiotikken må omfatte:

“Semiotics, as we will call it, has three main areas of study:

1. The sign itself. This consists of the study of different varieties of signs, of the different ways they have of conveying meaning, and of the way they relate to the people who use them. For signs are human constructs and can only be understood in terms of the uses people put them to.

2. The codes or systems into which signs are organized. This study covers the ways that a variety of codes have developed in order to meet the needs of a society or culture, or to exploit the channels of communication available for their transmission.

3. The culture within which these codes and signs operate. This in turn is dependent upon the use of these codes and signs for its own existence and form.” (sitert fra Boutaud 1998 s. 189)

“[S]emiology is a theoretical system for general laws, or a general grammar of relations. [...] a study concerned with generation of signs, signification processes involving signs, generation of meanings, and so on.” (Kim 1996 s. 226-227)
Semiotikken handler om “how to do things with signs” (Göran Sonesson i <http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/CultSem1.html>; lesedato 16.05.01). “All communication takes place by means of *signs*: phenomena signifying something other than the phenomenon itself.” (Rosengren 2000 s. 29)

Tegn kan fungere på tre plan:

- Den pragmatiske funksjonen gjelder forholdet mellom tegnene og tegnbrukerne
 - Den syntaktiske funksjonen gjelder relasjonene tegnene imellom
 - Den semantiske funksjonen gjelder relasjonene mellom tegnene og det de betegner (referanse)
- (Todorov 1970 s. 98)

“Outside the human consciousness, that is, the world of physis, there are countless things that have never been experienced by human minds. As they are touched by human minds, they gradually turn into signs. To put it conversely, human minds semiotize whatever they touch.” (Kim 1996 s. 81) Tegn er tingliggjorte tolkninger (Salanskis, Rastier og Scheps 1997 s. 127). Semiotikken er hermeneutisk (Molinié 1998 s. 184), dvs. at fortolkning er essensielt for semiotisk forståelse og framgangsmåte.

“Semiotics involves studying representations and the processes involved in representational practices, and to semioticians, ‘reality’ always involves representation.” (Chandler 2002 s. 55) “If signs do not merely reflect reality but are involved in its construction then those who control the sign-systems control the construction of reality. However, ‘commonsense’ involves incoherences, ambiguities, inconsistencies, contradictions, omissions, gaps and silences which offer leverage points for potential social change. [...] Many semioticians see their primary task as being to *denaturalize* signs, texts and codes. Semiotics can thus show ideology at work and demonstrate that ‘reality’ can be challenged.” (Chandler 2002 s. 216)

“[S]tudying semiotics can assist us to become more aware of the mediating role of signs and of the roles played by ourselves and others in constructing social realities. It can make us less likely to take reality for granted as something which is wholly independent of human interpretation. [...] Meaning is not ‘transmitted’ to us – we actively create it according to a complex interplay of codes or conventions of which we are normally unaware.” (Chandler 2002 s. 14)

Hovedanliggendet for semiotikken er operasjonene som foregår når mennesker kommuniserer. Kommunikasjon foregår alltid ved bruk av tegn, og det var da tegnbegrepet ble utvidet fra å gjelde det rent verbale (lingvistiske) at semiotikken oppstod. Tegnene i virkeligheten uttrykker all mening vi kan oppfatte. Og mennesket har umåtelige meningsforventninger, ifølge den tyske filosofen Hans Blumenberg (gjengitt fra Wetz 1993 s. 50).

“[W]hat semiotics explicitly does: that we come to think of our social and cultural world as a series of sign systems, comparable with languages. What we live among and relate to are not physical objects and events; they are objects and events with meaning: not just complicated wooden constructions but chairs and tables; not just physical gestures but acts of courtesy or hostility.” (Culler 1983 s. 25)

Wilhelm Köller knytter det semiotiske til to “antropologiske grunnkonstanter”:
“Menneskets behov for å objektivere egne tankeprosesser ved hjelp av tegn og å binde stabile meningsdannelser til bestemte tegnrelasjoner synes å være en antropologisk grunnkonstant, likeens det å oppløse faste meningsformer i videre semioseprosesser til fordel for nye meningsformer. På den ene siden står åpenbart angsten for en tegnløs verden, som alltid vil være en ikke-tydbar verden, på den andre siden står åndens behov for på kreativ måte å overvinne sine egne manifestasjoner, for ved det å bryte motstanden og oppbyggingen av nye ordningsmåter, å bekrefte sin egen identitet og sikre den. Denne dialektiske spenningen bidrar antakelig ikke uvesentlig til den fascinasjonskraften som den poetiske språkrealiseringen stadig på nytt har.” (siteret fra Spinner 1977 s. 72)

Alle mennesker har trang til å kommunisere, dvs. til å uttrykke seg, til å samhandle gjennom språk og på andre måter. Vi lever i fellesskap som er utenkelige uten kommuniserende interaksjon. Tegn står ikke alene, isolert. Informasjon inngår i et stort samspill av mangfoldige, interagerende enheter (Pöffel 2000 s. 30). Den franske forfatteren Stendhal skrev i boka *Om kjærlighet* (1822): “I kjærlighet er alt tegn” (siteret fra Genette 1969 s. 165). Det samme gjelder for menneskesamfunnet som helhet. Roland Barthes spissformulerer vår angst for uvisshet som “skrekken for de usikre tegn” (1993 s. 1421).

“[S]emiology and ideology are two forces working in opposite directions in the human mind. Semiology evokes multiple meanings in the myth reader’s mind [“myte” i vid forstand], whereas ideology induces a unidimensional, unified meaning in one way or another. Semiology tries to ensure openness for meanings, whereas ideology is concerned with closure by regulation and control. In short, semiology is divergent, whereas ideology is convergent.” (Kim 1996 s. 160)

I store mengder faglitteratur forutsettes det at det er den umedierte samtale ansikt til ansikt som er “god” og “ekte” kommunikasjon; en forutsetning som ikke lenger kan tas for gitt ut fra trekk i vår samfunnsutvikling og etter teoretiseringer hos Jacques Derrida og postmodernistene (jf. Cobley 1996 s. 19). Kommunikasjon foregår gjennom et stadig økende antall koder og medier, og dette gir mange fordeler når det gjelder å knytte mennesker sammen. Umberto Eco definerer kommunikasjon så bredt som “any flow of information from a source to a destination” (gjengitt fra Nöth 1995 s. 172), og informasjon i f.eks. bilder, musikk eller skulpturer kan ikke overføres hvor som helst mennesker står ansikt til ansikt. Visse typer informasjon krever avanserte medier for i det hele tatt å finnes.

Et tegn kan karakteriseres blant annet ved at (1) form og mening ikke kan skilles (de er ifølge Saussure som de to sidene av samme papirark) og at (2) det enkelte tegn fungerer som del av en systematisk struktur av tilfeldig og konvensjonsbundet art (dvs. i et system av relasjoner der det er tilfeldig, men bestemt av konvensjoner, om begrepet ‘hund’ kommuniseres som “hund”, “dog” eller “dsygi”). Tegnet består av et uttrykk (et signal eller en signifikant) og et innhold (en mening, et signifikat).

Tegnet vitner om en bestemt strukturering av universet: gjenstander, følelser, verdier som er gyldige for bestemte personer under bestemte betingelser (Klinkenberg 1996 s. 41). Tegn lager koblinger mellom det materielle (lyder, farger, former, lukter ...) og det begreplige (ideer, mentale representasjoner, følelser, verdier, organiseringer ...). Signifikant (det betegnende uttrykket) og signifikat (det betegnede innholdet) er koblet sammen. Det er bare tegnene som gir verden en struktur for oss mennesker (Klinkenberg 1996 s. 42). Oppfattelsen av et tegn henger sammen med måten tegnet blir kommunisert på og sosial interaksjon som tegnet inngår i (Boutaud 1998 s. 10). “The fundamental meaning of the term *signifier* is “the vehicle of meaning.” ” (Kim 1996 s. 227)

“Signification includes the following two semiotic operations: One is to make a sign to express a value of a signified by creating the sign by relating a signified to a signifier; the other is to extract a value of the signified embedded in the sign. These are two opposite processes. There are two types of signification. One is for convergence and sharing of meanings (this is precisely the scientific discourse). The other is for

divergence of meanings (this is what artistic discourses do). Together with estrangement, the latter is an act of decommunication.” (Kim 1996 s. 227)

Noen tegn står i klar kontrast til hverandre, mens andre befinner seg på et kontinuum, en glidende skala (Eco 1988 s. 173). Og tegnfunksjoner overlapper ofte hverandre i kommunikasjon. For eksempel vil et trafikkskilt som betyr ‘stopp’ kunne ha en referensiell funksjon fordi det advarer om et farlig veikryss, en imperativ funksjon fordi skiltet påbyr noe og en emotiv funksjon fordi det skal øke bilførernes oppmerksomhet (Eco 1988 s. 93). Tegn kan få svært forskjellige egenskaper avhengig av kontekst, og de har en tendens til å overskride alle klassifiseringer (Eco 1988 s. 97).

Et tegn representerer en mening på en slik måte at tegnet er en “fordobling” av mening. Et kors, et bilde av eller en tegning av et kors og begrepet ‘kristendommen’ har samme mening. Kors-tegnet har bl.a. sin fordel i at det er visuelt. Ordet “kristendommen” fungerer også som et tegn for begrepet ‘kristendommen’, men korset skal det kun to rette streker til for å framstille, og dette er gunstig for innrisning og ved plassmangel, og ikke minst når det er behov for at kristendommen skal “være til stede” (visuelt, symbolsk). En fotballspiller som gjør korsets tegn idet han løper inn på banen, markerer at et kristent element er til stede for han under fotballkampen.

Et annet sentralt trekk ved tegn i tillegg til fordoblingen av mening, er at tegn er et uttrykksmiddel som alltid tilhører et annet register enn det som det står for: en håndbevegelse (f.eks. korsets tegn) for et begrep, et ord for et begrep, et bilde for et begrep, to planker for et begrep. Slik betraktet har tegn praktisk nytte, blant annet ved å synliggjøre noe usynlig. Et problematisk punkt er hva som mer nøyaktig er sammenhengen mellom tegnet (f.eks. korset) og begrepet (‘kristendommen’), hva forbindelsen består i. Det er vanlig å bruke formuleringer som at korset “står for” eller “henviser til” religionen kristendommen.

Abstraktet ‘kristendommen’ er det umulig å peke på eller si at finnes noe bestemt sted. Tegn har altså egenskapen at de gjør dette fraværende til noe nærværende. Tegnet er representanten for det fraværende, slik både korset og ordet “kristendommen” er. Men eksemplet er problematisk, for bruken av tegn er svært kompleks og inngår i sosiale sammenhenger. Hvilken mening står et kors for som visuelt tegn? Det står nok oftest for ‘kristendommen’, men kan i mange sammenhenger også stå for ‘menighet’, ‘kirke’, ‘lidelse’ o.l. Ved synet av et kors på ei dør på en flyplass vil sannsynligvis mange tenke i retning ‘stille kapell’, mens synet av et kors under et flagg i en leksikonartikkel, vil peke i retning ‘kristendommen’ (landet er kristent, eller de fleste innbyggerne er kristne). I en prosesjon med kristne der et stort kors holdes opp, vil trolig mange tilskuere mene at korset står for bekjennelse. I andre tilfeller kan korset representere en person eller gud (Kristus). I en tekst vil et kors foran et årstall f.eks.

fortelle oss at en person døde det året. Semiotikken er studiet av hvordan tegn brukes, hvordan bruken varierer, samt filosofering rundt tegnbruk.

Det kan hevdes at både tale, skrift og bilde mangler en spesifikk mening i kraft av mediet, men at (i tråd med den sene Wittgensteins filosofi) det er bruken som gir tegnene mening (Münker og Roesler 1997 s. 69).

Det er generelt et problem å avgjøre hvordan et tegns uttrykk henger sammen med tegnets innhold. Alain Eraly problematiserer det slik: “Tegnet “gjør tjeneste som”, “settes i stedet for”, “henviser til”, “er erstatning for”, “gjelder for”, “samsvarer med”, “avløser” eller “representerer” noe annet. Det er ingen mangel på uttrykk, men alle er beheftet med den samme flertydighet. [...] Fortolkeren som fornemmer noe i egenskap av tegn, foregriper han noe annet? Sluttes han seg til noe annet? Kaller han fram noe annet?” (Eraly 2000 s. 268)

Koder (det Peirce kaller interpretanter) strukturerer vår persepsjon. De danner et slags filter som lukker ute verdens totalt forvirrende mangfold (Bougnoux 2001 s. 79). Kodene består i regler som eksplisitt eller implisitt gjelder mellom medlemmer i en kultur. For et vestlig menneske vil en håndbevegelse som peker framover enkelt kunne forstås som et tegn for framtiden, mens peking bakover vil signalisere fortid. I Asia vil derimot at en taler peker bakover henviser til framtiden (alt det vi ennå ikke vet, ikke kan se), mens en håndbevegelse framover tilsvarende vil stå for fortiden (det vi kjenner fordi det er tilbakelagt, det vi kan se) (Salins 1992 s. 166).

“Charles Sanders Peirce formulated his own model of the sign, of ‘semiotic’ and of the taxonomies of signs. In contrast to Saussure’s model of the sign in the form of a ‘self-contained dyad’, Peirce offered a triadic (three-part) model:

1. The *representamen*: the form which the sign takes (not necessarily material).
2. An *interpretant*: not an interpreter but rather the sense made of the sign.
3. An *object*: to which the sign refers.

[...] The interaction between the *representamen*, the object and the *interpretant* is referred to by Peirce as ‘semiosis’ (ibid., 5.484). Within Peirce’s model of the sign, the traffic light sign for ‘stop’ would consist of: a red light facing traffic at an intersection (the *representamen*); vehicles halting (the object) and the idea that a red light indicates that vehicles must stop (the *interpretant*.)” (Chandler 2002 s. 32-33)

“Signs, and especially symbols, tend to be organized in systems called *codes* or *languages*. These are systems of signs and rules for their use, relating signs (icons, indices, signals and/or symbols) to each other and to various aspects of reality. By way

of codes or languages reality may be represented, understood, evaluated, explained and, sometimes, changed.” (Rosengren 2000 s. 30)

Koder er konvensjonene for et tegnsystems funksjonsmåter (Henzler og Pauleit 2009 s. 13). Eco kalte en kode for “et forut fastlagt system av sannsynligheter, og bare ut fra koden kan mottakeren avgjøre om budskapetets elementer er intenderte (villet av kilden) eller følge av støy” (sitert fra Winter 2010 s. 114-115). En kode er et tegnrepertoar eller -system (Nöth 1995 s. 176 og s. 209), dvs. det bakenforliggende settet eller det samlede forråd som tegnene tilhører. Koder er altså systemene som de enkelte tegn tilhører og får sin mening fra. “Code is a principle of organizing signs. Codification is a process of organizing signs in accordance with a certain code.” (Kim 1996 s. 221)

“A code is like a formula to allow for a coherent, clear, and concrete interpretation of signs. Paradoxically, what is hidden in the code is what makes the structure of signs reveal something. Hence, just as cracking a nutshell is a first step toward eating a nut, “cracking a code” amounts to understanding a sign (Berger, 1982).” (Kim 1996 s. 57)

Kode er en av “the fundamental concepts in semiotics. Semiotic codes are procedural systems of related conventions for correlating signifiers and signifieds in certain domains. Codes provide a framework within which signs make sense: they are interpretative devices which are used by interpretative communities. Some codes are fairly explicit; others (dubbed ‘hermeneutics’ by Guiraud) are much looser.” (Chandler 2002 s. 225)

“The codes act as agencies – whether we are conscious of them or not – which *modify*, *determine* and, most importantly, *generate* meaning in a manner far from innocent, far from untrammelled, and very much closer to the complicated ways in which language itself imposes its own mediating, shaping pattern on what we like to think of as an objective world ‘out there’.” (Hawkes 1977 s. 110)

Umberto Eco definerer en kode som en serie av regler som gjør det mulig at et tegn har en betydning (Eco 1988 s. 33). En kode etablerer seg gjennom menneskers bruk av tegn, og når en kode er etablert, blir vi mer eller mindre tvunget til å bruke de samme tegnene for å henvise til bestemte begreper, og å kombinere tegn etter bestemte regler (Eco 1988 s. 102). En kode er en modell for en serie av kommunikasjonskonvensjoner (Eco 1988 s. 119). Ifølge Jonathan Culler “[a] code is a set of objects or categories drawn from a single area of experience and related to one another in ways that make them useful logical tools for expressing other relations”, og kodene “enable elements to signify and fall into patterns” (Culler 1975 s. 43 og s. 53). Copley skriver: “ ‘code’ is conceived, not as the general system of language, but as a more local factor, entailing

a specific kind of notation which, in turn, is tacitly agreed by addresser and addressee” (Cobley 1996 s. 283).

En kode er ifølge Jean-Marie Klinkenberg et sett av regler som gjør det mulig å skape og dechiffrere tegn (1996 s. 36). Trafikkskilt inngår i en kode som tillegger det følgende vekt: farge, form, motiv, bokstaver – disse brukes til å informere, gi ordre osv. “Koden transformerer på denne måten en del av den sanselige opplevelse til tegn og en del av verden til referanse.” (Klinkenberg 1996 s. 49) Et annet eksempel er hvordan visse tall er “kodifisert” slik at vi straks forstår at det dreier seg om telefonnummer. Det finnes også en kode for hotellrom-nummer, der 4-tallet i romnummeret 415 står for 4. etasje. Det finnes kleskoder, frisyre-koder, trafikkskilt-koder etc., men ulike kulturer er kodifisert forskjellig (Klinkenberg 1996 s. 40). Et klesplagg er ikke bare en materiell gjenstand. Klesplagget får mening gjennom en kode som forteller oss at det er f.eks. et eksotisk klesplagg, uformelt klesplagg, nasjonalistisk klesplagg, etc. En kode kan dermed kalles konstruksjonsskapende (Klinkenberg 1996 s. 143). Når noe er “akseptert” gjennom konvensjon, blir det kodifisert (Eco 1992 s. 46), men det kan ta århundrer før en konvensjon er etablert (Eco 1992 s. 109). Måter å framstille verden på i impresjonistisk og ekspresjonistisk kunst, er eksempler på koder som lenge kjempet for å bli akseptert av et større publikum.

Den russiske lingvisten Roman Jakobson “emphasized that the production and interpretation of texts depends upon the existence of codes or conventions for communication (Jakobson 1971). Since the meaning of a sign depends on the code within which it is situated, codes provide a framework within which signs make sense. Indeed, we cannot grant something the status of a sign if it does not function within a code. Furthermore, if the relationship between a signifier and its signified is relatively arbitrary, then it is clear that interpreting the conventional meaning of signs requires familiarity with appropriate sets of conventions. Codes organize signs into meaningful systems which correlate signifiers and signifieds.” (Chandler 2002 s. 147)

“The conventions of codes represent a social dimension in semiotics: a code is a set of practices familiar to users of the medium operating within a broad cultural framework. Indeed, as Stuart Hall puts it, ‘there is no intelligible discourse without the operation of a code’ (Hall 1980, 131). Society itself depends on the existence of such signifying systems. When studying cultural practices, semioticians treat as signs any objects or actions which have meaning to members of the cultural group, seeking to identify the rules or conventions of the codes which underlie the production of meanings within that culture. Understanding such codes, their relationships and the contexts in which they are appropriate, is part of what it means to be a member of a particular culture.

Codes are not simply ‘conventions’ of communication but rather procedural *systems* of related conventions which operate in certain domains.” (Chandler 2002 s. 147-148)

“Semioticians seek to identify codes and the tacit rules and constraints which underlie the production and interpretation of meaning within each code. They have found it convenient to divide codes themselves into groups. Different theorists favour different taxonomies, and while structuralists often follow the ‘principle of parsimony’ – seeking to find the smallest number of groups deemed necessary – ‘necessity’ is defined by *purposes*. [...] The primary and most pervasive code in any society is its dominant ‘natural’ language, within which (as with other codes) there are many ‘sub-codes’. [...]

Social codes

- verbal language (phonological, syntactical, lexical, prosodic and paralinguistic subcodes);
- bodily codes (bodily contact, proximity, physical orientation, appearance, facial expression, gaze, head-nods, gestures and posture);
- commodity codes (fashions, clothing, cars);
- behavioural codes (protocols, rituals, role-playing, games).

Textual codes

- scientific codes, including mathematics;
- aesthetic codes within the various expressive arts (poetry, drama, painting, sculpture, music, etc.) – including classicism, romanticism, realism;
- genre, rhetorical and stylistic codes: exposition, argument, description and narration and so on;
- mass media codes including photographic, televisual, filmic, radio, newspaper and magazine codes, both technical and conventional (including format).

Interpretative codes

- perceptual codes: e.g. of visual perception (Hall 1980, 132; Nichols 1981, 11ff.; Eco 1982) (note that this code does not assume intentional communication);
- ideological codes: more broadly, these include codes for ‘encoding’ and ‘decoding’ texts – dominant (or ‘hegemonic’), negotiated or oppositional (Hall 1980; Morley 1980). More specifically, we may list the ‘-isms’, such as individualism, liberalism, feminism, racism, materialism, capitalism, progressivism, conservatism, socialism, objectivism and populism; (note, however, that *all* codes can be seen as ideological).

These three types of codes correspond broadly to three key kinds of knowledge required by interpreters of a text, namely knowledge of:

1. the world (social knowledge);

2. the medium and the genre (textual knowledge);
3. the relationship between (1) and (2) (modality judgements).” (Chandler 2002 s. 148-150)

“Every text is a system of signs organized according to codes and subcodes which reflect certain values, attitudes, beliefs, assumptions and practices. Codes transcend single texts, linking them together in an interpretative framework which is used by their producers and interpreters. In creating texts we select and combine signs in relation to the codes with which we are familiar. Codes help to simplify phenomena in order to make it easier to communicate experiences. In reading texts, we interpret signs with reference to what seem to be appropriate codes. This helps to limit their possible meanings.” (Chandler 2002 s. 157)

“All representations are systems of signs: they signify rather than ‘represent’, and they do so with primary reference to codes rather than to ‘reality’.” (Chandler 2002 s. 161)

Den italienske 1400-tallsmaleren Stefano di Giovanni (også kalt Sassetta) lagde et bilde av “St Francis casting away his gown. This gown was painted using a kind of blue that was extremely expensive to buy at the time, metaphorically and effectively making the point to the contemporary spectator that St Francis was casting away something that was extremely valuable to him – his heritage. This aspect of the production of the painting is part of the meaning of the work for Baldwin *et al.* For ‘Roger Fry and his epigones’, for those who would explain works of visual culture solely in terms of lines, shape and colour, for example, or in terms of ‘expression’, this aspect of the meaning of the painting would remain forever unknown and unavailable (266).” (Barnard 1988 s. 47)

Tegnet a kan være et fonetisk-lingvistisk tegn (som f.eks. inngå i ordet “alle”), et algebraisk tegn (f.eks. i $a = b$, der a utgjør en matematisk enhet). Tegnet a tilhører altså minst to koder (Eco 1988 s. 67).

Det er usikkert hvor vidt eller snevert kode kan eller bør defineres, og hva som kan sies å være egne koder. Ifølge Eco (1988 s. 33-34) og Klinkenberg (1996 s. 51) kan koder være upresise, svake og under rask endring. Klinkenberg påpeker at koder kan være fragmentariske og foreløpige, og til og med selvmotsigende. De upresise og svake er veldig variable avhengig av tid og omstendigheter. Ikke minst er det viktig at mange koder kan være i funksjon samtidig. Når vi deltar i f.eks. religiøse seremonier, bør vi kjenne til både påklednings-, oppførsels- og språkkoder. Men vi er ikke alltid bevisste disse kodene. Mange koder styrer oss, men unnviker vår oppmerksomhet. Måten vi sanser på innen en bestemt kultur, er trolig også bestemt av koder – det finnes ikke bare koder for representasjon, men også for persepsjon. Disse kodene vil

blant annet være med-bestemmende for hva vi legger merke til rundt oss. Kodene kan fungere som filter som styrer persepsjonen av et fenomen i verden (Caune 1999 s. 211). Koder er dessuten underlagt tiden, og de kan endres og sprenges. Og gjennom om- og nykoding kan gammelt kulturgods komme til å bære ny mening.

Umberto Eco skiller mellom “ratio facilis”, der tegn er inkludert i fast etablerte, innarbeidete koder, og “ratio difficilis”, med tegn som tilhører nye og mer ukjente koder (Eco 1992 s. 23-26). Eco tenker seg at innholdsaspektet (det samlede tegninholdet) i et bilde kan være så uklart for en maler at han må oppfinne det (1992 s. 30). Det går også an å ha klare ideer, men ikke vite hvordan de skal uttrykkes, dvs. hvilke tegnuttrykk som kan dekke tegninholdet. Maleren eller skriveren finner ikke egnede tegnuttrykk, og budskapet i produktet blir dermed vagt og uklart. Det finnes en kreativitet som endrer regler/koder, og lar innholdet være uforstått inntil kodene har stabilisert seg og glidd inn i ratio facilis. Et tilleggspoeng er at kontekstens betydning og muligheten for stadig nye og unike kontekster gjør at koder i prinsippet aldri kan bli helt stabile og gjennomsiktede. Det Eco kaller en upresis ekspressiv tekstur (1992 s. 30) kan dekke ulikt innhold avhengig av situasjon og sammenheng. Det går også an å blande tegn fra ulike koder på originale måter og dermed plante spiren til en ny kode (Eco 1992 s. 112). Dette sistnevnte er avantgardisters anliggende med sine stadige oppbrudd fra over-konvensjonaliserte koder. Mang en maler, forfatter eller taler vil gjerne for egen del sprengre grenser, endre på koder, skape nye tegn og utvide virkeligheten på denne måten. Men hun/han ønsker samtidig ikke å bli misforstått av sitt publikum, sine lesere eller tilhørere. Straks etter at grensene er flyttet, må de nye grensene være på sine faste plasser. Ellers blir kommunikasjon vanskeligjort.

“A sign production by ratio facilis takes place according to a preexisting code. The sign production in this case is facilis because it can be predicted according to the rules of the code [...] In a sign production by ratio difficilis, both expression and content are not yet coded; they must be invented”, forklarer Nöth (1995 s. 127).

Koder kan studeres diakront (historisk utvikling) eller synkront (på en bestemt tidspunkt). Skillet mellom synkront og diakront gjelder en måte å forstå et fenomen på. “[A]lthough a binary opposite <yin : yang> is synchronic, actual alternation of day (yang) and night (yin) is a diachronic event.” (Kim 1996 s. 222)

Musikk har av Eco blitt beskrevet som et semiotisk system som er “rent syntaktisk uten semantisk soliditet” (siteret fra Zima 1995 s. 64). “Barthes thought that God is not supposed to have a signifier, but exists only as a signified.” (Kim 1996 s. 227)

“Just as conventions inform practices, so practices inform codes. Codes are the more systematic framing procedures of communication, the shaping means by which signs

in conjunction with signs (messages), and with particular ways of seeing and saying (practices), become constructed into cultural texts or forms.” (Deacon m.fl. 1999 s. 139)

“A major point on which there would be agreement, however, is that literary works are to be considered not as autonomous entities, ‘organic wholes,’ but as intertextual constructs: sequences which have meaning in relation to other texts which they take up, cite, parody, refute, or generally transform. A text can be read only in relation to other texts, and it is made possible by the codes which animate the discursive space of a culture. The work is a product not of a biographically defined individual about whom information could be accumulated, but of writing itself. To write a poem the author had to take on the character of poet, and it is that semiotic function of poet or writer rather than the biographical function of author which is relevant to discussion of the text. Literary study experienced what Barthes called ‘the death of the author’ but almost simultaneously it discovered the reader, for in an account of the semiotics of literature someone like the reader is needed to serve as center. The reader becomes the name of the place where the various codes can be located: a virtual site. Semiotics attempts to make explicit the implicit knowledge which enables signs to have meaning, so it needs the reader not as a person but as a function: the repository of the codes which account for the intelligibility of the text. Because literary works do have meaning for readers, semiotics undertakes to describe the systems of convention responsible for those meanings.” (Culler 1983 s. 38-39)

“[S]emioticians emphasize that the interpretations of readers and critics are themselves part of the material they study: to investigate literary signification is to analyze how works communicate to readers. [...] Semiotics is a metalinguistic enterprise. It attempts to describe the evasive, ambiguous, paradoxical language of literature in a sober, unambiguous metalanguage. But with the proliferation of critical metalanguages in recent years, it has become clear that critical and theoretical discourse shares many properties with the language it attempts to describe. The discourse which attempts to analyze metaphor does not itself escape metaphor. There is a metalinguistic function – language can discuss language – but there is no metalanguage, only more language piled upon language. Deconstruction has been particularly acute in showing the uncanny involvement of theories in the domains they claim to describe, in showing how critics become engaged in a displaced reenactment of a text’s scenario.” (Culler 1983 s. viii og xi)

“The semiotic process configures a person’s self-identity in a semiological fashion by blending matter, energy, information, knowledge, and other elements together. Through its amalgamating function, the semiotic memory constructs and reconstructs

a “more or less singularly consolidated autobiographical identity” (Sebeok, 1991, p. 43).” (Kim 1996 s. 99)

“Fra Aristoteles til moderne semiotikere har alle teorier om kommunikasjon vært basert den samme modellen, det vi kaller *kodemodellen*. Ifølge denne modellen er kommunikasjon å innkode og avkode budskaper.” (D. Sperber og D. Wilson sitert fra Vion 2000 s. 12).

En kanal er innen semiotikken de fysiske begrensningene et tegn er underlagt (Klinkenberg 1996 s. 47). Det kan dreie seg om apparater, både til å sende tegn og motta tegn.

“The semiotician courts banality because he is committed to studying meanings already known or attested within a culture in the hope of formulating the conventions that members of that culture are following. The fact that one’s labors, if successful, will lead to an explicit account of what is implicitly known, explains why the semiotician may be tempted by interpretation.” (Culler 1983 s. 99)

Semiotikere har blitt kritisert for å etablere “elaborate taxonomies with little evident practical application” (Chandler 2002 s. 209). Terminologien kan være komplisert. Det har blitt hevdet kritisk at “semiotics tells us things we already know in a language we will never understand” (Paddy Whannel sitert fra Chandler 2002 s. 14).

Et “linguistic system is the one that is arbitrarily built to represent a countless number of referents (natural, materialistic, ideational, abstract, imaginary referents) by way of syntagmatic combinations of signs from paradigms of signs.” (Kim 1996 s. 224)

Den russiske lingvisten Valentin Voloshinov viste at hvert tegn kan være polysemt, dvs. at tegnet har potensial til å besitte mer enn én betydning. Betydningene blir bestemt av den konkrete bruken i sosiale relasjoner (gjengitt fra Winter 2010 s. 118). “Etymologically, *poly* means “several,” and *semy* came from *seme*, which means “meaning”. Polysemy is the oppositional term to *monosemy*. A woman’s tears are a polysemic system, for they may mean joy, sorrow, anger, frustration, or other things. In contrast, a red traffic light is a monosemic system, having a single meaning of “stop.” ” (Kim 1996 s. 225)

Charles Sanders Peirce brukte betegnelsen “abduction” om en slags logisk gjetting som fører til en hypotese som kan forklare et fenomen. Abduksjon kan også betegne det å trekke slutninger der vi fyller inn sammenhenger slik at noe skal bli forståelig. Vi kan i utgangspunktet ikke være sikre på om disse sammenhengene stemmer. Peirce

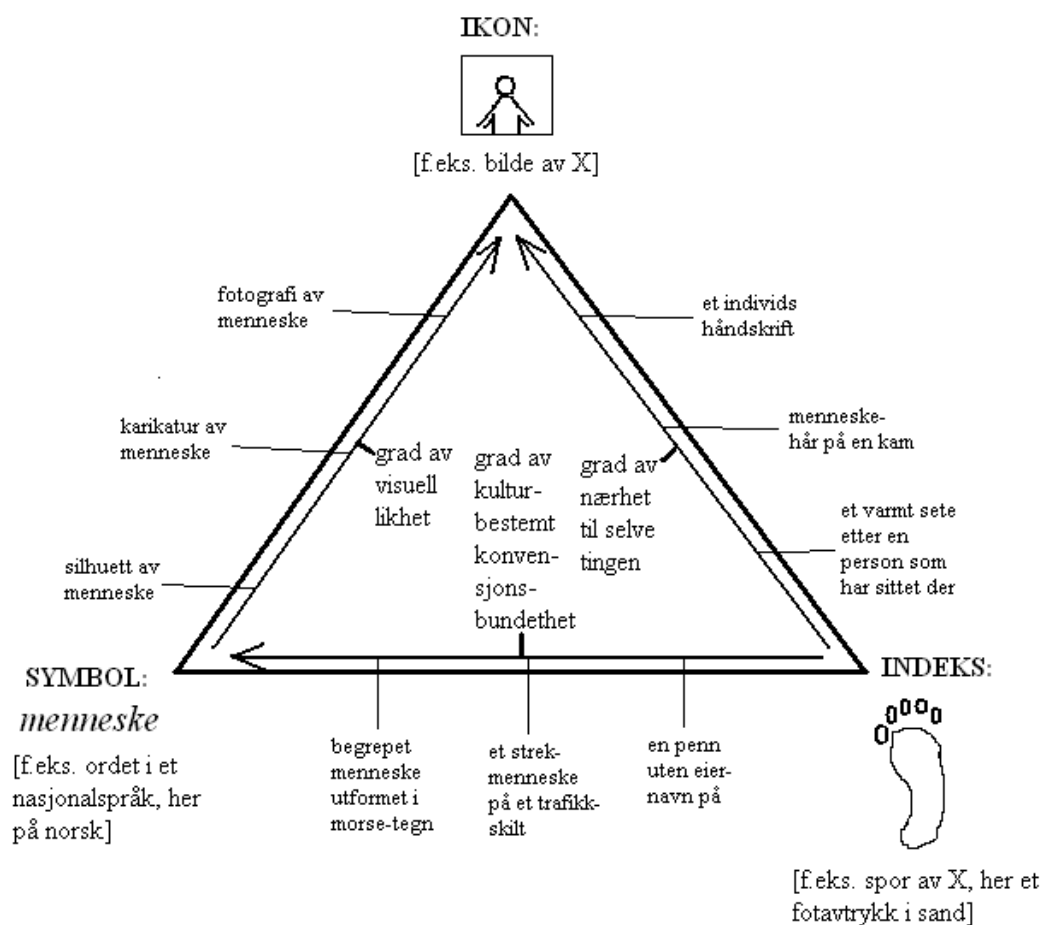
satte seg som mål å undersøke sammenhengene mellom erfaring, handlingsmål og virkelighetens struktur (Pape 1989 s. 14).

Peirce har en grunnleggende inndeling i tre typer tegn: ikon, symbol og indeks. Et symbol har en tilfeldig forbindelse med sitt objekt, et ikon har en likhetsforbindelse med sitt objekt og en indeks har en fysisk forbindelse med sitt objekt (Eco 1992 s. 11). Indeks, ikon og symbol er ifølge Eco egentlig ikke tegntyper, men semiotiske kategorier (1988 s. 84-85).

“A sign that resembles the referent (or the object) is called an *icon*. Thus, an icon looks like the referent it represents, sounds like the referent, or retains an image similar to the referent.” (Kim 1996 s. 19)

“A sign which is *similar* to what it signifies is often called an *icon*. In this sense of the word traffic signs are icons. A sign which, directly or indirectly, is closely related to a different phenomenon is often called a *symptom* – yawning may be a symptom of sleepiness or boredom, while a feigned yawn is an icon imitating a symptom. If the sign is not only closely related but directly *caused* by what it signifies, it is often called an *index* or a *signal*. Signals can act as commands. For example, the warning signals of smoke or heat will make you run away from a fire. A signal thus often equals an order of sorts. Signs such as icons, symptoms, indices and signals have a narrow relation between the sign and that which is signified: a relation of similarity or causality. When the relation between a sign and what is signified is more or less arbitrary (a convention more or less explicitly agreed upon) signs are often called *symbols*.” (Rosengren 2000 s. 30)

Figuren nedenfor er lagd for å illustrere noen forhold ved og mellom disse fundamentale tegnkategoriene. Indeks, ikon og symbol utelukker ikke hverandre, men er dimensjoner som kan være til stede i ett og samme tegn (Wehde 2000 s. 51). De tre eksemplene på hver av sidelinjene i trekanten er dermed problematiske, både fordi tegntyper overlapper og fordi hva slags tegn noe er, er tolkningsavhengig. X er i eksemplet nedenfor ‘menneske’.



Hos Peirce er et ikon altså en av tre hovedkategorier tegn, en kategori for tegn som i sin form ligner på objektet tegnet henviser til (slik visse kart-tegn og bilder på trafikkskilt gjør). Med ikoner er det en “fysisk” analogi mellom tegnuttrykket og det som denoteres (Helbo m.fl. 1975 s. 67). Ikonisiteten er sterkest i fotografier og film. Et fotografi er en indeks for et forgangent øyeblikk (Mai og Winter 2006 s. 62). I praksis må betydningen av mange ikoner læres, dvs. innarbeides kulturelt, men fortøner seg likevel mer motiverte enn de fleste symboler. Symboler er semiotisk mer fleksible enn indekser og ikoner (Chandler 2002 s. 45).

“Although it is often referred to as a classification of distinct ‘types of signs’, it is more usefully interpreted in terms of differing ‘modes of relationship’ between sign vehicles and their referents (Hawkes 1977, 129). [...]

1. Symbol/symbolic: a mode in which the signifier does *not* resemble the signified but which is fundamentally *arbitrary* or purely conventional – so that the relationship must be learned: e.g. language in general (plus specific languages, alphabetical letters,

punctuation marks, words, phrases and sentences), numbers, morse code, traffic lights, national flags.

2. Icon/iconic: a mode in which the signifier is perceived as *resembling* or imitating the signified (recognizably looking, sounding, feeling, tasting or smelling like it) – being similar in possessing some of its qualities: e.g. a portrait, a cartoon, a scale-model, onomatopoeia, metaphors, ‘realistic’ sounds in ‘programme music’, sound effects in radio drama, a dubbed film soundtrack, imitative gestures.

3. Index/indexical: a mode in which the signifier is *not arbitrary* but is *directly connected* in some way (physically or causally) to the signified – this link can be observed or inferred: e.g. ‘natural signs’ (smoke, thunder, footprints, echoes, non-synthetic odours and flavours), medical symptoms (pain, a rash, pulse-rate), measuring instruments (weathercock, thermometer, clock, spirit-level), ‘signals’ (a knock on a door, a phone ringing), pointers (a pointing ‘index’ finger, a directional signpost), recordings (a photograph, a film, video or television shot, an audio-recorded voice), personal ‘trademarks’ (handwriting, catchphrase) and indexical words (‘that’, ‘this’, ‘here’, ‘there’).” (Chandler 2002 s. 36-37)

“An index ‘indicates’ something: for example, ‘a sundial or clock *indicates* the time of day’ (Peirce 1931-58, 2.285). [...] An indexical sign is like ‘a fragment torn away from the object’ (ibid., 2.231). Unlike an icon (the object of which may be fictional) an index stands ‘unequivocally for this or that existing thing’ (ibid., 4.531). While ‘it necessarily has some quality in common’ with it, the signifier is ‘really affected’ by the signified; there is an ‘actual modification’ involved (ibid., 2.248). The relationship is not based on ‘mere resemblance’ (ibid.): ‘indices ... have no significant resemblance to their objects’ (ibid., 2.306).’ ” (Chandler 2002 s. 41)

“It is easy to slip into referring to Peirce’s three forms as ‘types of signs’, but they are not necessarily mutually exclusive: a sign can be an icon, a symbol and an index, or any combination. [...] A map is indexical in pointing to the locations of things, iconic in representing the directional relations and distances between landmarks, and symbolic in using conventional symbols the significance of which must be learned. [...] Terence Hawkes (a professor of English) notes, following Jakobson, that the three modes ‘co-exist in the form of a hierarchy in which one of them will inevitably have dominance over the other two’, with dominance determined by context (Hawkes 1977, 129). Whether a sign is symbolic, iconic or indexical depends primarily on the way in which the sign is used, so textbook examples chosen to illustrate the various modes can be misleading. The same signifier may be used iconically in one context and symbolically in another: a photograph of a woman may stand for some broad category such as ‘women’ or may more specifically represent only the particular woman who is

depicted. Signs cannot be classified in terms of the three modes without reference to the purposes of their users within particular contexts. A sign may consequently be treated as symbolic by one person, as iconic by another and as indexical by a third. Signs may also shift in mode over time. For instance, a Rolls-Royce is an index of wealth because one must be wealthy to own one, but social usage has led to its becoming a conventional symbol of wealth (Culler 1975, 17).” (Chandler 2002 s. 43)

Noen ulike bildetyper er: “graphic images (pictures, photographs, statues, designs), optical images (mirrors, projections), perceptual images (sense data, appearances), mental images (dreams, memories, ideas, fantasmata), and verbal images (metaphors, descriptions [...]).” (Kim 1996 s. 45) “The atomic level of signs is that of signifiers and signifieds. At the molecular level, signs take on more complex forms such as metaphor, metonymy, category, and image.” (Kim 1996 s. 107)

Trafikkskilt, tegn for navigering på sjøen og lignende, må være enkle, presise og utvetydige, og de egner seg dermed ikke til å kombineres til mer komplekse ytringer, i hvert fall ikke til en uendelighet av kombinasjoner slik bokstaver kan kombineres (Molinié 1998 s. 18).

Tyskeren Johann Kaspar Lavater ga i årene 1774-78 ut boka *Fysionomiske fragmenter til fremme av menneskekunnskap og menneskekjærlighet*, som skulle lære leserne å lese ansikter. Bildeeksemplene i boka var silhuetter (Rothmann 1978 s. 32). Lavaters bok *Hvorledes kan man bedømme et menneskes karakter efter hans ytre* (på norsk 1996) går ut fra en klar sammenheng mellom utseende og karakteregenskaper. Paul Lundes bok *Koder: Tegn, symboler, chifre & hemmelige språk* (2010) handler bl.a. om kleskoder og kroppsspråk. I mange sammenhenger er det å kunne lese ansiktsuttrykk svært viktig. Kortspillet poker går for å være ekstremt i så hensende (jf. uttrykket “pokerfjes” om det ikke å røpe sine kort/følelser). Menneskekroppen brukes som “iscenesettelses-, uttrykks- og kommunikasjons-medium” (Hitzler og Pfadenhauer 2001 s. 168). “Clothes are inevitable. They are nothing less than the furniture of mind made visible.” (James Laver sitert fra Hitzler og Pfadenhauer 2001 s. 271)

I middelalderen ble floraen oppfattet ut fra en “signatur-lære” der formen på helbredende planter var bestemt av Gud til å tjene visse formål, f.eks. en planterot med nyreform til å helbrede nyreplager (Wolfschmidt 2002 s. 16).

Dansken Jesper Hoffmeyers bok *Tro og tvivl: Kritik af religiøs og videnskabelig ufornuft* (2009) utvikler en “biosemiotikk”, en lære om kommunikative prosesser i naturen. “Alt som skjer mellom levende organismer i naturen kan forstås som tegnprosesser. For Hoffmeyer er det altså ingen radikal diskontinuitet mellom mennesker og andre vesener” (fra anmeldelse skrevet av Thomas Hylland Eriksen i *Morgenbladet* 12. – 18. juni 2009 s. 35).

I det gamle Mesopotamia trodde folk at fugler var hellige skapninger, fordi avtrykkene av føttene deres lignet kileskrift, og at det var mulig å tolke det budskapet fra gudene som fuglene formidlet med sine føtter (Manguel 1998 s. 249). Mennesket har gjennom alle tider “lest” naturen, enten det er et dyrs innvoller eller stjernene (den tyske filosofen Walter Benjamin gjengitt fra <http://www.koara.lib.keio.ac.jp/AN00072643-00780001-0321.pdf>; lesedato 09.03.18).

Kheopspyramiden – den største ved Giza, nær Kairo i Egypt – har fire trange kanaler ut i friluft. Mange arkeologer har antatt at dette er luftkanaler som skulle tilføre luft for dem som var inne i pyramiden mens den ble bygd. Kanalene er over 60 meter lange og 20 cm brede, og fører opp til overflaten høyt opp på pyramidens sider. Det har blitt lagt mye arbeid i å bygge kanalene gjennom hvert lag av stein i pyramiden. Ingeniøren og pyramideeksperten Robert Bauval har kalt disse kanalene for “astroglyfer”. Hans teori er at de er tegn som uttrykkes gjennom pyramidens arkitektur i kombinasjon med symbolsk-religiøs astronomi. Den som ser ut gjennom de fire kanalene om natten, ser ifølge Bauval tydelig fire stjerner som var viktige i den egyptiske religionen. Og faraoens ytterste mål etter sin død og gravlegging i pyramiden, var selv å bli en stjerne på himmelen.

Alle innbyggerne i Romerriket skulle “see the impressiveness of the Roman idea manifested in the power, law, and peace of imperial rule. And in case the advantages of these manifestations should not be sufficiently apparent, the Roman government was at great pains to explain to the subject populations of the empire, from Portugal to the Euphrates and from Britain to the Sahara, how well they were being governed. In this process the imperial currency played an important part. For, in the absence of modern media of communication, the only official announcements which the central government could be sure that very many people would see were those on the enormous network of official coinages that circulated throughout the empire [...]. If people could read, they could read the inscriptions on an imperial coin, and whether they could read or not they could see its design. Particular attention was lavished on the coin-portraits of the emperor [...]: these are startlingly well done at almost every successive epoch [...]. It was of primary importance to bring the features and personality of the Father of the Country himself to every home and shop in the empire. The subjects of Rome, unlike many Greeks of earlier centuries, were not generally fastidious enough to look for great artistry in the reverse designs of their coinage. But this deficiency was counterbalanced by their susceptibility to *news* – and there was no better medium for the diffusion of news than the coinage. So with news its reverse is crammed. In contrast to our modern currency, a single denomination of the Roman coinage, within a single year of an uneventful reign (that of Antoninus Pius), was

issued with no less than one hundred and fifty different reverse “types.” ” (Grant 1961 s. 66-67)

“[W]hat should make Roman rule tolerable to the provincials was the gift of the Roman Peace itself; this was demonstrated to the world by the designs on innumerable coins. Another popular theme was timely imperial benefaction. Thus Tiberius refers to “the Restoration of the Communities of Asia” (CIVITATIBVS ASIAE RESTITVTIS [...]). Under Tiberius this province experienced severe earthquakes, the worst damage occurring at Croesus’s ancient capital of Sardis (A.D. 17). The emperor remitted taxes and provided huge sums for reconstruction. Sometimes, too, such messages to the general public were presented in the form of Personifications, often referring to qualities claimed by the imperial government. Thus Galba’s design LIBERTAS PVBLICA not only points a contrast between the reigning emperor and his tyrannical predecessor Nero but also stresses that all citizens of Rome, and in a wider sense all the populations of the empire, enjoy their full rights under the law [...]. Another personification with a wide appeal was Fairness, *Aequitas* – more frequently found on the coinage than the colder conception of Justice. First appearing under Galba, the name of *Aequitas* is often accompanied, from the beginning of the third century onward, by three figures [...]. These represent the gold, silver, and bronze coinages themselves, and stress the honesty of the government in maintaining their weight and purity – at a time when, in fact, these were not being maintained, and when the psychologically unwise debasement of the gold and silver was shortly going to precipitate a grave economic crisis” (Grant 1961 s. 67).

“Hadrian personifies, on a great series of coins, not only imperial qualities but geographical entities – the whole world and each individual province under Roman rule. This is to remind the Romans and their subject peoples that he, a provincial by origin, regarded the empire not as an Italian possession but as a living organism of which every part existed in its own right and enjoyed imperial attention. One group of issues commemorates the visits of this greatest of imperial travelers to no less than eighteen territories, which are personified in the full dignity of their national costume. Antoninus Pius promptly retreated from this cosmopolitan attitude, but when Septimius Severus shows AFRICA on his coins, again in national dress [...], this means no conquered province, not just another benefited territory, but tells the world that this is the country of the emperor’s origin and special favor – and that the provinces may now expect the same treatment as Italy [...]. Those are a few instances of the massive, long-lasting, loud, and varied numismatic self-praise by the Roman government.” (Grant 1961 s. 67-68)

Fra 1300-tallet begynte en helgens sirkelrunde glorie å bli oppfattet som et fysisk objekt, og dermed å bli avbildet som en ellipse over helgenens hode (Aumont 2005 s. 62).

I siste halvdel av 1600-tallet oppstod det i deler av USA en følelse av nederlag, av at forpliktelser ble sviktet, og at Gud straffet amerikanerne: I “the 1660s’ and 1670s’, all the jeremiads [...] are castigations of the people for having defaulted precisely on these articles [of their bond with God]. They recite the long list of afflictions an angry God had rained upon them, surely enough to prove how abysmally they had deserted the covenant: crop failures, epidemics, grasshoppers, caterpillars, torrid summers, arctic winters, Indian wars, hurricanes, shipwrecks, accidents, and (most grievous of all) unsatisfactory children.” (Perry Miller sitert fra Mullen 2013 s. 432)

Matematiske formler kan på en svært kortfattet måte sammenfatte mye og kompleks informasjon, og formler har derfor blitt kalt “supertegn” (Raible 1991 s. 15). Det samme gjelder mange tabeller, diagrammer og matematiske kurver (Raible 1991 s. 38).

“A past chairman of the Apple Products division is quoted as saying, ‘Our logo is a great mystery: it is a symbol of pleasure and knowledge, partially eaten away and displaying the colours of the rainbow, but not in the proper order. We couldn’t wish for a more fitting logo: pleasure, knowledge, hope and anarchy’ (Floch 2000, 54). Clearly, the bitten apple refers both to the story of the Tree of Knowledge in the Garden of Eden and to the association of IBM with the east coast and ‘the Big Apple’ of New York. The psychedelic mixed-up rainbow signifies the West Coast hippie era of the 1960s, with its associations of idealism and ‘doing your own thing’. Thus, despite representing a binary opposition to the IBM logo, the multicoloured Apple logo seeks to signify a rejection of the binarism reflected in the ‘black-and-white’ (or rather monochrome) linearity of IBM’s logo.” (Chandler 2002 s. 109-110)

Australieren Charles Bliss forsøkte å lage en bildeskrift som i prinsippet “enabled people to use simple symbols to express themselves, without being confused by spelling and grammatical complexities” (National Library of Australia: “Papers of Charles Bliss (1897-1985)”; <http://www.nla.gov.au/ms/findaids/3884.html>; lesedato 28.04.02). I Bliss’ symbolspråk står et hjerte for 'følelse', en pil for 'bevegelse', og et hus for hvilken som helst bygning. Tegnene skal så kunne kombineres til mer komplekse ytringer. For ord som “hvis” og “den” brukte Bliss enkle, ikke-etterlignende tegn. Hans nye språk, som han kalte “semantography”, har aldri blitt brukt i stort omfang.

Musikk og bilder kan ikke ha en semantikk på samme måte som det verbale språket, fordi musikalske og piktorale tegn ofte er altfor uklare eller flertydige (Molinié 1998 s. 20). Når disse tegnene skal forstås og forklares, må de nødvendigvis “oversettes” til verbalt språk (Molinié 1998 s. 23), og har dermed allerede mistet det meste av sin egenart. Men det emosjonelle ved musikk og bilder kan et stykke på vei bevares gjennom verbaliseringer.

Den amerikanske astronomen Carl Sagan utformet i 1972 et budskap som skulle følge med det amerikanske romsfartøyet Pioneer 11, som skulle ut i verdensrommet i 1973. Sagan lagde et bilde som ble sendt med romfartøyet. Bildet – kalt “A Message from Earth” – var risset inn på en forgyllt aluminiumsplate som var festet til den utvendige antennedelen på fartøyet. “A Message from Earth” viste strukturen i et hydrogenatom, Jordens posisjon i galaksen (et slags veikart til Jorden), Pioneer 11 sin bane i vårt solsystem, og selve sonden med en naken kvinne og mann foran den (Saillant 1996 s. 18). Meningen var at eventuelle intelligente skapninger i verdensrommet, skulle kunne forstå bildet. Mannen på bildet hever den ene hånden til en hilsen – som kanskje ville bli forstått som en vennlig og fredelig innbydelse til kontakt.

Romsonden Voyager 1 ble sendt opp i 1977. På utsiden av sonden var det montert en rund, gullbelagt plate som ligner en LP-plate. Sammen med platen er det plassert en visuell instruksjon for hvordan den kan avspilles/avkodes. Den inneholder fotografier, naturlige lyder og musikk fra jorden. Voyager 1 var på begynnelsen av 2000-tallet mange milliarder kilometer fra Jorden, og planen er at den skal fortsette utover i verdensrommet i det uendelige.

Science fiction-filmen *Arrival* (2016; regissert av Denis Villeneuve) handler om problemene med å kommunisere med utenomjordiske vesener som ankommer jorden. Disse skapningene lager noen svarte, røyklignende sirkelfigurer som tydelig er ment som beskjeder til menneskeheten. Lingvisten Louise Banks hyres for å forsøke å tolke disse tegnene.

“For noen ti-år siden ble binders tatt i bruk for å markere motstand mot nazistene. Nå bruker sykehusansatte i Kristiansund binders i jakkeslaget for å markere motstand mot planene om å legge ned akuttfunksjon og fødeavdeling. [...] Flere ansatte ved sykehuset skal ha deltatt aktivt i protestene mot endringene i funksjonene ved sykehuset. Denne uka gikk ledelsen i Helse Nordmøre og Romsdal til det skritt å forby bruk av aksjons-T-skjorter. De krever også at all møtevirksomhet skal godkjennes av ledelsen. Dermed var det klart for de ansattes mottrekk. De som ønsker å demonstrere mot planene, ifører seg nå en binders på jakkeslaget eller på lomme-folden på de hvite sykehusfrakkene. - Det er nok en spontanaksjon blant de ansatte ved sykehuset som har spredd seg veldig fort. Jeg syns dette er en veldig god idé. Det er en god måte å

vide at man er uenig, sier tillitsvalgt Ralph Herter. Bindersen ble brukt for å markere motstand mot nazistene under krigen. Også i ettertid har bindersen fremstått som et symbol for motstandskampen i Norge. - Ja, det er et sterkt symbol. Og det er også risikoen med det, at man igjen faller i krigerske retorikk-replikker. Dette ønsker vi absolutt ikke. Men vi ønsker å markere nå.” (<http://www.nrk.no/mr/symbolsterk-binders-aksjon-1.7083534>; lesedato 28.10.14)

“Japan’s Yokohama Rubber Co. Ltd. is recalling tires from Moslem countries following complaints that the tread design resembled the name of Allah in Arabic script, a company spokesman said. The company, Japan’s second-biggest tire maker, first received complaints from Saudi Arabia in December last year and started recalling the tires a month later. Yokohama is also recalling the same tires in Kuwait, the United Arab Emirates, Oman, Qatar, Bahrain and Pakistan. The number of tires involved was not disclosed.” (<http://message.snopes.com/showthread.php>; lesedato 02.03.15)

“In his discussion of ‘the network society’, [Manuel] Castells uses the expression ‘supertext’ to refer to hybrid symbolic products that are created through the reflexive mixing of various ‘realities’ by ‘blending in the same discourse ... messages emitted from [various] levels of existence’ (Castells 1996: 373). Castells employs an extended example from American commercial television to demonstrate how supertexts are routinely produced industrially by folding various cultural fragments and narratives into media productions. The example he uses is the famous *Murphy Brown* episode where a videotaped segment of former Vice President Dan Quayle’s criticism of the show’s controversial and well-publicized story development (lead actress Candice Bergen was about to become an unwed mother) was itself edited into an upcoming installment of the program. This visual and narrative blending of ‘reality’ and fiction produced a supertext – ‘a new text of the real and the imaginary ... from [different] levels of experience’ (Castells 1996: 373).” (Lull 2001 s. 134)

“Innen semiotikken er det overflaten som er den rike” (Floch 2002 s. 126). Det er tegnenes overflate (utforming) som får mening til å bli komplisert og rik, mens det abstrakte betydningsnivået ifølge Jean-Marie Floch ofte har enklere og reduksjonistiske trekk (2002 s. 126). Dette gjelder antakelig i særlig grad visuell kommunikasjon.

“More than eighty per cent of our sensory input is visual (Rock and Harris 1967).” (Porteous 1996 s. 31)

“Punk erklærer de gamle tegnene krig [...] punkens mål er derfor provokasjon og konfrontasjon.” (Peinhardt, Sparschuh m.fl. 1983 s. 217). “[T]wenty-odd years ago faded blue jeans were a clue to at least three things: a poorly paid job (the material is

coarse and cheap), a job requiring a lot of rough movement (the material is strong), and one done out of doors (hence, the discoloration).” (Moretti 2005 s. 113) Tjue år senere er slitte jeans derimot et moteplagg særlig for ungdom.

Den russisk-franske kunstneren Vasilij Kandinskij utviklet teorier om former og farger, bl.a. at en strek/linje kan uttrykke styrke eller svakhet, likevekt eller ubalanse osv. (gjengitt fra Eco 1992 s. 52).

Uendelig semiose

Påvirknings- og tolkningsprosesser (i vid forstand) som kan fortsette i det uendelige, og der små forskjeller kan ha store konsekvenser.

“Som bekendt insisterer han [Charles Sanders Peirce] på at et tredje element, interpretanten, nødvendigvis må være tilstede i ethvert forhold som tegnet opretholder med sit objekt. Tegnet skal fortolkes for at vi kan forstå den idé det overbringer. Sådan er det, fordi tegnet ikke er objektet, men en betydning afledt af objektet gjennom en proces her kaldet repræsentation – som ikke er enkelt generativ, dvs. afhængig af en entydig oprindelse. Fortolkningen af et tegn er for Peirce ikke en betydning, men et andet tegn; det er en læsning, ikke en afkodning, og denne læsning skal på sin side fortolkes som et andet tegn, og så videre i det uendelige.” (Andersen og Hauge 1988 s. 36)

“The Interpretant [...] is thought of as the sign in the mind that is the result of an encounter with a sign. [...] This principle of an Interpretant producing further signs is, in everyday terms, quite familiar. We are all aware of how one sign triggers a chain of associations which eventually seem quite removed from the initial sign. In semiotics, this potential – and it is only a potential, simply because normal practice dictates that we need to go to work, execute chores, go to sleep etc., rather than constantly produce signs – is often referred to as unlimited semiosis.” (Cobley og Jansz 2004 s. 23 og 26; fet skrift i originalen er endret)

“One thought leads to another, and this new thought in turn induces another, ad infinitum. To Peirce, every thought is a sign. Peirce viewed this infinite semiosis as a dialogic process that occurs between the different phases of the self.” (Kim 1996 s. 76)

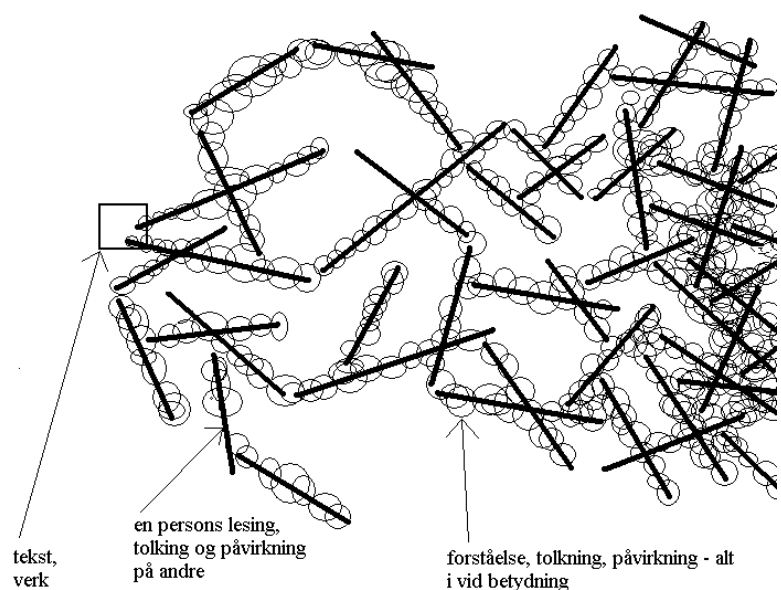
“Umberto Eco coined the term ‘unlimited semiosis’ to refer to the way in which, for Peirce (via the ‘interpretant’), for Barthes (via connotation), for Derrida (via ‘freeplay’) and for Lacan (via ‘the sliding signified’), the signified is endlessly commutable – functioning in its turn as a signifier for a further signified.” (Chandler 2002 s. 246)

Det omfatter en fortolkningsprosess ad infinitum, i det uendelige (Boutaud 1998 s. 199). Tegn dannes ofte ved transformasjoner av tegn, og tekster som transformasjoner av andre tekster (Frank 1984 s. 95). Meningseffekter er ukontrollerbare – en idé som blant andre Jacques Derrida og Jacques Lacan vektlegger (Frank 1984 s. 187 og 230). Det finnes ingen lukking av det universet som tegnene skaper, poengterer Paul Ricoeur (1969 s. 67).

“Indeed, the semiotic program may be better expressed by the concepts of ‘sense’ and ‘making sense’ than by the concept of ‘meaning,’ for while ‘meaning’ suggests a property of a text (a text ‘has’ meaning), and thus encourages one to distinguish an intrinsic (though perhaps ungraspable) meaning from the interpretations of readers, ‘sense’ links the qualities of a text to the operations one performs upon it. A text can make sense and someone can make sense of a text. If a text which at first did not make sense comes to make sense, it is because someone has made sense of it. ‘Making sense’ suggests that to investigate literary signification one must analyze interpretive operations.” (Culler 1983 s. 50)

“[S]ince the social is the site of potentially infinite semiosis, it always *exceeds* the limits of any attempts to constitute ‘society’, to demarcate its boundaries.” (Ang 1996 s. 173). Ien Ang bruker uttrykket “the infinitude of the social, infinite semiosis” (Ang 1996 s. 174). “[T]he Text cannot stop [...]; its constitutive movement is that of cutting across” (Roland Barthes sitert fra Chin og Gray 2001).

Et forsøk på å illustrere hvordan påvirkningen sprer seg fra et verk og blir stadig mer sammensatt etter som flere personer bruker eller hører om verket (eller deler av verket), diskuterer og kritiserer verket, blir påvirket av det osv. osv.:



“Det finnes ikke noe første og ikke noe siste ord, og det finnes ingen grenser for den dialogiske konteksten (den går bakover til den ubegrensede fortid og framover i den ubegrensede framtid). Selv en *fortidig* mening, dvs. et meningsinnhold som har oppstått i tidligere århundrer dialog, kan aldri bli stabil (fullendet en gang for alle, avsluttet), for meningen vil forandre seg i den følgende, framtidige dialog-prosessen (idet meningen fornyer seg). I hvert stadium av dialogens utvikling ligger det enorme, ubegrensede masser av glemt meningsinnhold, men i bestemte øyeblikk i dialogens videre utvikling blir de hver etter sitt preg erindret og livner til igjen i fornyet gestalt (i den nye kontekst). Det finnes ikke noe som er helt dødt: Ethvert meningsinnhold vil – i den “store tid” – ha en dag da den gjenoppstår.” (Bakhtin 1979 s. 357) “[E]very meaning will have its homecoming festival” (Bakhtin sitert fra Chin og Gray 2001).

“There is neither the first nor the last word, there are no limits set to the dialogic context (it extends into the unlimited past as well as into the unlimited future). Even meanings born in the dialogue of the remotest centuries can never be stabilized (once and forever completed, finished). They will always be changed (renewed) in the process of the subsequent, future development of the dialogue. Huge, unlimited masses of forgotten meanings participate in each particular moment of this dialogic development, but at a given moment in the dialogue’s later course they will be recalled, relived in a renewed context and aspect. There is nothing absolutely dead; every meaning will experience the holiday of its rebirth.” (Mikhail Bakhtin i *Towards the Methodology of Human Sciences*; her sitert fra Biti 2011) “If it is thus impossible to definitely establish the boundaries of meaning, constant transformation becomes a structural feature of everything that exists.” (Biti 2011)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>