

BA-projekt
v. vejleder Bent Fausing
Sommereksamen 2011

At se og at sanse
- en analyse af ord-billed-relationer i
billedbøger for børn

af Katja Abel Flindt (170577-1908)

Abstract
Indholdsfortegnelse
Opgave (70.167 enheder)
Bilag 1
I alt 33 sider

Abstract

It is curious that literary analysis is generally used for childrens picturebooks in opposition to pictorial analysis. I find this priority fatal in its disregard of childrens sensuous perception of the world and of the nature of pictures.

I have therefore set out to investigate other more sensorimotor possibilities of extending the classic, linguistically founded picture analysis.

In my analysis of the picturepoem "Grøn" ("Green") by Eva Jensen and Gry Moursund, from "Der er kommet en komet - Nordiske digte for børn, I focus on the pictorial parallel to linguistic limitation; the separation of 'figure' and 'ground'.

In examining what a sign is, I have come from the sign as a unified signifier/signified, over a field of signifying connotations/signified, to the sign as a sensomotor sign, understood as an event and thereby in process referring to context and behaviour.

In order to 'tune' my 'grown up' analysis to childrens values and norms, I have chosen to include results from two empirical research projects.

Most importantly they conclude that children link modulation of signs and pictorial effects directly to their own daily life sensomotor experiences, and their discourse of pictorial experiences is formed from a strong relationship between visual, tactile and bodily sensation.

This position has led me to psychodynamic and aesthetic fields, that enable a focus on presences and effects on a communal level of communication.

Ph.d. Ulrik Schmidts newly founded cross-aesthetical term "*the ambient*" can be said to medialize spatial-kinaesthetics presences and effects that echoes intersubjectual experiences. This intersubjectual

reflecion'room' intertwine with the subjects empathic approach, creating inside the viewer an effect of all-encompassing, surrounding feeling. This is in opposition to the semiotic at-a-distance observation, that strive to describe and form the immanent meaning of the object in case.

Concretely the potential of ambient presence in "Grøn" is formed in a spectrum of transparency and opaque, which on a vital sensorimotor level gestalts immersion as in the power and magic of phantasy.

The ambient transcend the classic separation of 'figure' and 'ground' and open up to a broader understanding of word and image, fit for expressing pictorial discourse, and especially fit for a sensuous analysis of the multi-modal picturebook.

2.383 enheder

Indholdsfortegnelse

The english abstract

s.1 ... Indledning

s.1 ... Om at se

s.1 ... Opgavens problemfelt

s. 2 ... Min tese

s. 2 ... Billedbogen som undersøgelsesfelt

s.2 ... Definition af billedbogen

s.3 ... Billedet i den moderne billedbog

s. 3 ... Beskrivelse af billeddigtet "Grøn"

s. 3 ... Om materialet

s. 4 ... Beskrivelse

s. 5 ... At danne mening ud fra tegn

Fokus på 'figur'

s. 5 ... Hvad er et tegn?

s. 5 ... Det entydige tegn

s. 6 ... Hvad er et billedtegn

s. 7 ... Det flertydige tegn

s. 8 ... Ikke-tegn

s. 10 ... Ord-billede-relationen

s. 10 .. Kunsthistorisk rumforståelse

Fokus på 'grund'

s. 12 .. Børn og unges sprogliggørelse af oplevelser med billedmateriale

s. 12 .. "Children reading Pictures"

s. 13 .. Visualiseret tænkning

s. 13 .. Tegn som erkendelse

s. 15 .. "Visuelle følelser"

s. 15 .. I dialog med tegn

s. 17 .. Sansning og følelse Følelse i tegnet

s. 18 .. Tegnet som hukommelsesrekvisit

s. 19 .. Intermezzo om fænomenologien

s. 20 .. En psykodynamisk tilgang Tegn på adfærd

s. 21 .. Subjekt vs. objekt

s. 22 .. Modulationer og effekter 'Grund' analyseret som tegn

s. 23 .. Ambiente Sansninger

s. 24 .. Det ambiente potentiale i "Grøn"

s. 25 .. Opsummering

s. 27 .. Konklusion

s. 28 .. Perspektivering

s. 29 .. Litteraturliste

Bilag 1: "Grøn", af Gry Moursund og Eva Jensen

Indledning

Om at se

Indenfor tegneundervisning findes en lærebog med titlen ”At tegne er at se” (Edwards 1990). I den er der en øvelse, hvor man skal vende motivet på hovedet og tegne hvad man ser. Når billedet vendes om sløres de genkendelige dele af motivet, og man ’tvinges’ til at se og tegne efter motivets former og rummene imellem.

Bogens pædagogiske pointe er at alle kan tegne, men at det kræver øvelse at se bort fra de figurative elementer i motivet vi normalt orienterer os ud fra. Øvelsen viser at der måske findes en mere direkte eller spontan adgang til motivet, hvis vi i stedet bruger pejlemærker i retninger og rum til at danne helheden, og hvis vi ser med sanserne i stedet for med logikken.

Denne opprioritering af logikken og nedprioritering af sansning spejles i en generel opfattelse af at børn ingen forkundskaber har for billedforståelse og narrativ navigation, at de ’bare’ sanser konkret og spontant. Voksne derimod har hovedet fuldt af forkundskaber og hverken ser eller sanser meget i en læsesituation. De læser. Det skaber blandt andet end opprioritering af litterære analysemetoder og en nedprioritering af billedanalysen.

Jeg mener at en sådan nedprioritering af billedsiden er fatal. Den udelukker børnenes sanselige tilgang til verden og efterlader som følge heraf et gabende hul i det børnelitterære forsknings- og formidlingsfelt. Traditionelt forstås ord-billed-relationer ud fra et hierarkisk, adskillende forskelsprincip, en tilgang som står i modsætning til børns perception af narrativer, skabt i et felt mellem billede og ord, og i kontrast til billedbogens multimodalitet som jeg mener overskrider både fortælling, medie og grænsen mellem subjekt og objekt.

Opgavens problemfelt

Undersøgelsens objekt befinder sig i et krydsfelt af sproglige, kunsthistoriske og medieanalytiske metodiske og teoretiske tilgange. Jeg har derfor valgt at lade den praktiske analyse være ankerpunkt for en diskussion af det tværfaglige problemfelt figur og grund, og at basere diskussionen på konkrete iagttagelser i billeddiget ”Grøn”. I analysearbejdet trækker jeg i høj grad på min forforståelse af ord-billed-relationer fra mit arbejde som illustrator.

Opgaven beskæftiger sig med to parallelle planer; et sanseligt plan, i beskueroplevelsen af materialet, og et sprogligt plan i verbaliseringen af oplevelsen.

For så vidt muligt at stemme mine overvejelser efter børns værdier og sprogliggørelser af oplevelser med billedmedier inddrager jeg to empiriske undersøgelser.

Min tese

Ud fra en tese om at billedbogens multimodalitet repræsenterer en unik mulighed for at dykke ned i 'det særligt billedlige', og at illustrationer for børn indeholder anderledes følelsesmæssige og sanselige elementer, er det min hensigt at undersøge afgrænsninger for figur og grund i billeddigtet "Grøn", og at afprøve sanselige tilgange som en mulig udvidelse af billedanalysen.

Jeg spørger derfor til

- *hvordan figur og grund manifesterer sig i en sanselig analyse af billeddigtet "Grøn"*
- *hvordan en sanselig tilgang indvirker på relationen mellem tekst og billede*
- *hvordan det særligt billedlige sprogliggøres*

Billedbogen som undersøgelsesfelt

I illustrationer for børn er der en stærkt tendens til at betragte billedsiden som 'tekstbilleder', og underprioriteres derfor automatisk teksten. Det er med til at forstærke en opprioritering af 'tekstlig' eller

litterær-sproglig analyse i den børnelitterære forskning, formidling og debat.

Professor i biblioteks- og informationsvidenskab Beth Juncker forklarer fænomenet med "den nordiske formidlingstradition", som hun opfatter er vokset til en art voksen-opgave, der består i at: "hæve børn ud af sans- og følelsesillusionerne, give dem redskaber til at tænke og argumentere med, føre dem ind i 'kulturen' og dermed give dem mulighed for at kunne vælge til og fra på et rationelt argumenteret grundlag, vælge det gode, fravælge det dårlige" (Juncker, 2004, s.4). Den tekstlig-sproglige tilgang afspejler et underliggende pædagogisk, moralsk og indlæringsbestemt sigte, som peger frem mod kulturen, som er universelt repræsenteret i skriftformen.

Højtlesning af billedbøger bliver derfor en øvelse i skriftsprog, fortællestruktur og dermed en afgrænset skematisk meningssøgning, og som altså ikke afspejler hverken børnenes tilgang eller det særligt billedlige.

Definition af billedbogen

Børnelitteraturforsker Ulla Rhedin (2003) leverer 3 kategoriseringer af tekst- og billedfordelingen i billedbøger: 1) den episke billedbog (den illustrerede tekst) (s. 81-88), som er et eksempel på en billedbog hvor teksten er dominerende og skabt uden tanke på hverken billeder eller

medie. 2) den ekspanderede tekst (s. 88-96), hvor tekst og billede aldrig bliver gensidigt deskriptiv som i den episke billedbog, men heller ikke giver dobbeltgestaltning. I stedet samvirker billede og tekst til at skabe et udvidet narrativ, hvor den kunstneriske syntese synes at overskride de respektive repræsentationer hver for sig. Dog er hovedvægten stadig på teksten, som især giver udtryk for de tidsmæssige bestemmelser og vilkårs – og ønskeansatser, og billedet som udtryksbeholder for de psykologiske aspekter. 3) og den 'ægte' billedbog (s. 96-105), hvor tekst og billede vekselvirker i dominans og hvor billedet især giver form til vigtige tematiske ansatser som gør at relationen mellem tekst og billeder fuldbyrder narrationen. De to udtryksformer er derfor adskilte men indbyrdes afhængige og lige vigtige for meningsdannelsen. Ydermere påpeger hun mediet som medskabende for betydningslaget.

Rhedin arbejder altså med tre niveauer. Et udelukkende tekstbaseret niveau, et tekstligt-billedligt, interagerende niveau, og et tri-modalt niveau, hvor tekst-billede-medie er indbyrdes afhængige. Hun vælger at betegne sidstnævnte kategori som den 'ægte' billedbog, men kritiseres for at have et for svagt og romantisk grundlag for sine definitioner (Christensen 2003, s. 56). Jeg mener at det peger på interaktionen mellem tekst, billede og medie som særligt kendetegnende for

billedbogen og fremstår særligt positivt indstillet overfor de billedlige virkemidler, om end hun selv holder sig til litterær analyse.

Billedet i den moderne billedbog

Fra 1990'erne og frem har man kunnet iagttage en rivende udvikling på billedsiden. Illustratorer som Mette Kirstine Bak, Tine Modeweg Hansen og Cato Tau Jensen begyndte at lave billeder der er hvad mange vil kalde 'komplicerede'. Teknikken er ofte ekspressiv – som Mette Kirstine Baks maleriske, brede penselstrøg, Catos 'unaturlige' og markant farveholdning, og generelt en udvidelse af billedrummet til langt ud over rammen (en form for zooming eller blot markant brug af elementerne der abrupt stoppes af rammen) (Christensen 2003, s.294-295, s.297-298). Siden hen er det kun taget til med brug af fotos og indscannede objekter (readymades), manipulation i photoshop m.m.

Illustrationer i den moderne billedbog udvider i høj grad teksten og arbejder på metaforiske, stoflige, multimodale og komplekse planer.

Beskrivelse

Om materialet

Analysematerialet er et billeddigt fra antologien: "Der er kommet en komet – nordiske digte for børn", er et sådant kompleks materiale. Det

afviger fra en børnelitterær norm på fire punkter: 1) Tekst og billede former en fortælling på ét opslag. Det typisk børnelitterære forløb og følgelig den litterære forløbsanalyse er derfor umiddelbart sat ud af spil. 2) Teksten er et digt, hvilket sprogligt placerer materialet på kanten af normen. Børnelitteraturen er i så rig på rene akvareltegninger med afsluttede realistiske figurative elementer, at illustratorens blanding af akvarel og akrylmaling, og eksplosive, maleriske stil kan siges at være afvigende fra normen. 4) Slutteligt foregiver hverken billede eller tekst at indeholde en 'løsning' eller endegyldig mening, men ender i en typisk postmodernistisk åben slutning.

Materialet befinder sig altså ikke bare i et multimodalt krydsfelt, hvor tekst og billede er ligeværdige og indbyrdes afhængige elementer, men også i et særligt 'billedrigt' felt indenfor børnelitteraturen, som kan siges at være repræsentant for billedbogens udvikling, især eksponeret i en baggrund, der på ingen måde holder sig i baggrunden.

Beskrivelse

Med sine få figurative elementer; en pige, et træ, en krokodille kan billedet tegnmæssigt kategoriseres som 'simpelt'. Alligevel er det ikke så ligetil at afkode fortællingen.

Opslaget springer os i øjnene med en farveeksplosion, der fylder hele 2/3 af billedet med grønne, gule og orange nuancer. Først i

læseretningen, på venstre side møder vi et stort hvidt felt bag teksten.

Langsomt overtages det hvide felt af farveflader og former i et sprudlende virvar. Helt til højre står et træ rankt og massivt. Der sidder en pige, med rød og sort-hvide stribet beklædning og et kridhvidt ansigt. Hun har store ører og sorte huller som øjne. Efter endnu en gang rundt i billedet ser jeg også krokodillen i det grønne græs, og den lille grønne plet i øverste venstre hjørne, tillige med de blå vandringe i nederste venstre hjørne.

Teksten er kort og informativ omkring miljø og handling; der er et par referencer til en dag i skoven eller på engen; løv, siv, et træ og vejrforhold; sol, skygge, vind.

Et jeg, der sidder i et træ og 'noget', der viser sig at være en lang, grøn krokodille.

En konstatering: jeg fik det som jeg ville, som ender i en uforløst konflikt - hvordan kommer jeg'et i sikkerhed igen.

Trods genrebetegnelsen billeddigt er teksten forholdsvis konkret og klar. Så når meningen alligevel fremstår sløret for os, må vi dels undersøge de figurative tegn nøjere, og dels søge information andre steder end i de genkendelige tegn.

Jeg vil nu afsøge dels de figurative elementers udtryksside, og dels 'resten' af billedets næsten-tegn og ikke-tegn – former og farveovergange, rumlighed og retninger som følgelig har delvis eller

slet ingen genkendelig tekstlig-sproglig kodning at danne mening ud fra, men måske indeholder en særlig billedlig kommunikation.

At danne mening ud fra tegn

Fokus på figur

Den traditionelle sproglige tilgang til billedanalyse udspringer i høj grad af litteraturteoretiker, filosof og semiotiker Roland Barthes' devise om at 'alt er tekst'. På Barthes' tid eksploderede medieudbuddet og med den en forbrugermentalitet, som efter hans mening var naiv, autoritetstro og eksalteret. Inspireret af Saussures universelle og intersproglige vinkel tog Barthes 'sproget' ud over sine lingvistiske grænser og ind i det nye mediesamfund. Med en antropologisk-sociologisk vinkel, kunne Barthes betragte al kommunikation som 'sprog' og fordi alt sprogligt behandles efter skriftsprogets stabile rammer, kunne Barthes analysere fx modens 'sprog' og billed'sproget' efter samme grammatiske regler. Billeder kan på den måde 'læses' som tekst og afkodes med grammatisk analyse. Den er særlig velegnet som pædagogisk læsestrategi og at har derfor bredt sig hurtigt og effektivt. Barthes' uerklærede mål blev at opponere imod denne nye forbrugermentalitet, som han i tidens marxistiske ånd opfattede som et udtryk for 'borgerskabets magt', der 'slørede' de reelle hensigter bag fx reklamer. Han kritik udformedes som konkrete analyser, der

fremstillede de underliggende strukturer i 'tekster', og dermed 'afslørede' reklamens magt og modens hysteri (Culler 2002). Men hvordan definerer Barthes billeders grammatiske regler, og hvordan tilgodeses det særligt billedlige?

Hvad er et tegn?

Barthes søger at afkode værkers immanente mening ved hjælp af tegnanalyse. Læren om tegn, semiotikken stammer etymologisk fra det græske ord 'semeiotikos' som betyder 'det at betegne'. Den korte form er 'sema' - tegn. Sprogligt set betyder det en benævnelse, en etikketering af objekter og fænomener. Et tegn kan altså være 'et tegn for noget andet', fx en afbildning af et træ, der kan bestemmes og kategoriseres ud fra et forskelsprincip, men det kan også være et 'tegn på noget', fx et sygdomstegn.

Det entydige tegn

Barthes' definition af et 'tegn' som et etiketterings- og kategoriseringsværktøj var inspireret af lingvisten Ferdinand de Saussures søgen efter det universelle og intersproglige. Kort fortalt var Saussures mål at retfærdiggøre en videnskabeliggørelse af sproget som en selvstændig faggren. Han arbejdede derfor på at systematisere og definere grænserne for sproget. Han adskilte sproget i det talte, *langue*,

og det skrevne sprog, *parole*. Men kva sit formål, fokuserede Saussure på de stabile, statiske enheder der kan kategoriseres og systematiseres - det skrevne sprog.

Sproget analyseres ud fra grammatiske regler, som sætningsanalysen er det eksemplariske eksempel på. I sætningsanalysen er 'fonemet' grænsen mellem betydning og ingen betydning. Fx giver hverken {tr} eller {æ} ingen mening hver for sig, men tilsammen former de det genkendelige og meningsfulde ord træ.

Saussure forstår et 'tegn' som en uadskillelig enhed af udtryk og indhold, dog uden at lægge betydning eller motivation i relationen. Træ er det skriftlige udtryk for indholdet, en universel forståelse eller idé om det fysiske, virkelige træ, men den universelle og intersproglige vinkel fordrer en arbitrær forbindelse. Det er ganske tilfældigt at den universelle idé betegnes træ på dansk, baum på tysk og tree på engelsk. Med en nedre grænse for tegnet, kan vi gennemgå billedets tegn, og én for én at teste deres relation og funktion. I en udtømmende analyse ville vi kunne arbejde os frem til den allerede i værket eksisterende 'mening'.

I "Grøn" er der et tegn for krokodille, det ved jeg fordi tekstens skriftlige udtryk stadfæster det. Den karakteriseres som lang og grøn, og med et tilhørsforhold til et 'jeg' (jf. "min egen .. krokodille").

Hvad er et billed'tegn'

Men I billedbogens særlige konstellation af ord og billede, er der to formudtryk for idéen om en krokodille. For at vende os mod for det formmæssigt billedlige udtryk for 'krokodille', må vi tilbage til Barthes. Det mindste betydningsadskillende tegn i billeder er i sproglig forstand 'figuren'. Men den billedlige figur må forstås bredere, idet et træ i en fx reklame, ikke længere blot et træ. Det er placeret med en bestemt hensigt, der henviser til socialt betingede værdier og normer, som er styrende for meningsdannelsen.

Barthes forståelse af 'tegnet' er således stadig en enhed af udtryk og indhold, men forstået som henholdsvis det bogstavelige, ukodede, 'denotative' plan og det symbolske, kodede, konnotative plan (Barthes 1977, s.37).

Det denoterede i billedsproget kalder han også for 'det rene billede', eller måske nærmere 'det rent billedlige' ("the pure image", ibid. s. 34), fordi det falder udenfor sprogets rammer ved at være en serie af diskontinuerte manifestationer. Konnotationer er bundet til et indhold, der er socialt og kulturelt betingede idéer om et fænomen, og som vil være moduleret ud fra en bestemt hensigt via en bestemt mediekontekst.

Idet teksten i ”Grøn” stadfæster at der er tale om en krokodille, er læseren, som i billedsproglig sammenhæng samtidig er en beskuer, indstillet på at søge en visualisering af en krokodille. Afsøger man billedet kan krokodillen udskilles fra de andre elementer som et meningsgivende ’tegn’, blandt andet fordi forholdet mellem figur og grund er klart afgrænset af en mørkegrøn konturlinje.

Men visualiseringen af tekstforlæggets ’lange, grønne krokodille’ efterlader en del spørgsmål. Teksten definerer krokodillen som det truende element, men som den fremstår; humoristisk karikeret – nærmest ud i det groteske, storsmilende, og med sin rundede, blødt udseende takkede ryg og ditto tænder, tror man ligeså gerne at det er en legetøjsdrage. At illustratoren har valgt at lave den transparent frem for massiv, som fx et realistisk foto ville give udtryk for, fjerner den tyngde, der kendetegner en virkelig krokodille. Den virker let og luftig, og ikke spor truende.

Trods tekstens uforløste konflikt og forbliven i ’fare’, sanser jeg i visualiseringen at der ingen fare på færde er i billedet, det stråler af god billedteoretisk og sprogteoretisk.

Fra billedteoretisk hold argumenterer kunsthistoriker James Elkins imod selve afgrænsningen af mindstetegnet, figuren i billedlig sammenhæng. For hvor starter og slutter et billedtegn, spørger han, der

er lavet ud af streger og flader? Hvornår er en streg en streg og ikke en flade?

I ”Grøn” omkranser krokodillens kontur ikke af én defineret farveflade, men mange farveflader, streger og konturer, der krydser hinanden og krokodillens afgrænsning. Konturen er i sig selv hel og ubrudt, men strengen veksler mellem tynd og tyk, halvtransparent og mættet. De mange ’mærker’ er placeret der hvor man normalt ville tænke sig krokodillens mave og hoved. Både tekstligt og som tegn kan de betegnes som grønne siv. Men er de foran krokodillen, eller bag? Vil et barn fx opfatte den del af baggrunden, der er indenfor krokodillens kontur, som en naturlig del af tegnet krokodille – fx som ’maveindhold’?

På figur-grund-plan kan man sige at baggrunden blander sig med figuren og derfor spiller en rolle i forgrunden. I en billed’grammatisk’ forstand må billedet derfor betegnes som polysemisk (flertydigt).

Det flertydige tegn

Barthes selv løser det polysemiske ved at opfatte det billedlige enhedstegn som et ’leksis’ (i en henvisning til leksikonets konstituerende samling af ord og tilhørende forklaringer), forstået som

en serie af konnotationer beskueren kan vælge ud fra (Barthes 1977, s. 39).

I en bredere kulturelt betinget omskrivning forstår Barthes et leksis som en samling ”praksisser og teknikker”, således at hvert billedtegn svarer til et leksikon af holdninger eller tegn for social ’adfærd’ og viden”. Det billed’ sproglige’ system omfatter derfor i princippet også ’modtagne ytringer’, med andre ord subjektets perception af billedet. Men med sin socio-kulturelle vinkling og sproguniverselle udgangspunkt undlader han at uddybe det subjektive, for at fokusere på fælles praksis.

Nyere sprogforskning omvender hele Saussures skriftsproglige fundament i det Integrerende Sprogsyn. Lingvisten Roy Harris (2003) har fremført argumenter for sprogets som kommunikation frem for transmission af information. Det forandrer det sproglige mindstetegn, idet en ytring eller et tegn opfattes værende i konstant dynamisk og situationel forhandling.

Der findes altså ikke et stabilt, universelt tegn, hverken i sproget eller i billedet. Et tegn kan derfor heller ikke være ukodet, som det er Barthes forudsætning for det ’rent’ billedlige tegn, denotationen.

I forhold til billedtegnet forstået som et felt, og i opløsningen af dets universelle grænser, åbnes tegnet op imod ultimative begreb, der

dækker det sproget ikke kan forklare, og hvor det poetiske og særligt billedlige kommer i spil.

Ikke-tegn

Barthes’ kasse til alle de elementer der ikke kan passe ind i systemet, fx såkaldte ikke-tegn som er med til at formgive mening, og altså kan lokaliseres, men ikke er tegn og derfor ikke kan beskrives, kalder han for den 3. mening, eller ’the obtuse’. ’Obtuse’ er en betegnelse hentet fra matematikken, hvor det betegner en vinkel på 100 grader. Barthes hæfter sig ved at den er ’større end’ den rette vinkel (90 grader), hvilket prompter ham til at sige at den tredje mening også er større end meningen, altså transcenderer ’mening’. Han forklarer det som et ’tegn’ uden ’betegner’, og derfor som et sprogligt paradoks (Barthes 1977 s.61).

Billedligt giver det derimod mening at tale om et element, der er ’større end konventionen (konnotationerne) og transcenderer informationen (denotationen)’, som forholder sig uafhængigt til fortællingen. Det indeholder en følelsesværdi (s. 59) og en *måde* at læse verden på (s. 60). Det er at betragte som ’indbegrebet af et omvendt kulturelt kodet narrativ’(s. 63), fordi det er uden forløb, rækkefølge eller etikette (s.61)

I definitionen af billedtegnet som et felt af konnotationer, der forhandles i situationen og ud fra konteksten, og derfor konstant er under dannelse, fornyelse og formation, er at betragte som en begivenhed, og et tegn på eller for noget.

Både billedteoretiker Umberto Eco og billed- og sprogfilosof Søren Kjølrup kritiserer Barthes for ikke at behandle den hensigt, de selv mener ligger bag al ytring - sproglig eller billedlig. Kjølrup forstår det særligt billedlige, ikke som reference til virkeligheden, men til hvordan motivet, tegnet, figuren karakteriseres (Fausing 1998).

Det har Barthes givet også selv erkendt, i hvert fald laver han en undtagelse for reglen når det gælder tegning. Han konkluderer at tegningen allerede i udgangspunktet er kodet fordi tegneprocessen indebærer en transformation af det afbildede, af originalen. Det indebærer et udgangspunkt i en efterlignende praksis, og i en forståelse af illustration som en historisk håndværkstradition, der fx bygger på perspektivisk gengivelse (Barthes 1977, 43).

Men jeg vil mene at ingen af delene er tilfældet i den moderne billedbogs billedlige udtryksform. Illustrationer for børn i den moderne billedbog forholder sig ingenlunde realistisk eller perspektivisk til virkeligheden. Den rivende udvikling billedbogen er inde i, mener jeg,

afspejler at tegningerne i høj grad er baseret på egne erfaringer og giver udtryk for personlige normer og værdier. Illustrationer forholder sig i høj grad frit til en institutionelt konstituerende illustrationstradition. Til gengæld forholder de sig ganske sikkert på et semibevidst plan til et socialt konstrueret barnesyn.

Som modsætning til den kodede tegning, opstiller Barthes fotografiets realistiske, 'neutrale' registrering af motivet. Men den objektivitet Barthes her tillægger fotografiet er konstrueret og utopisk fordi den udelader subjektet bag kameraet. Et billede vil altid være taget ud fra et valg om beskæring, lysforhold og interesse i motivet. Hverken fotografiet eller tegningen kan betragtes som ukodede, modulationen er blot åbenlys i tegningen, og sløret i fotografiet.

Det kan virke besynderligt i betragtning af Barthes' mål; at 'afsløre' de bagvedliggende strukturer og hensigter. Han argumenterer med det mekaniske overfor det menneskelige, men i den skelnen ligger måske snarere en forskel i funktion, end en egentlig forskel i medialisering. I det dokumenterende fotografi er den lingvistiske meddelelse givetvis relateret til at gengive virkeligheden, men hvad er tegningens funktion, og hvad er funktionen for billedet i billedbogen?

Ord-billede-relationen

Rhedins 3. kategori for billedboglige forhold mellem tekst og billede peger på fortællingen som styrende for afkodningen af billedet, en anskuelse, der ligger tæt op ad Barthes' begreb afløsning. Barthes skelner mellem to forskellige billedlige funktioner at sortere 'mening' ud fra: forankring, hvor teksten er styrende, og afløsning, hvor den overordnede diegesis, fortællingen, er styrende for meningsdannelsen (Barthes 1977 s. 38-41).

Men i "Grøn" er det for sit vidt ligegyldigt for fortællingen om det er en drage eller en krokodille, hovedsagen er at den udfylder sin rolle som fantasidyr. Eller om pigen er den truende eller den truede, det handler om frygtens væsen.

Det betydningsfulde for meningsdannelsen ligger derimod i diskrepansen mellem det sproglige og det billedlige udtryk, som skaber et paradoks der peger, ikke på tegn og deres relationer eller fortællingen som styrende for meningsdannelsen, men på temaet.

Kontrasten mellem baggrundens varme, beroligende effekt og paradokset mellem den 'ufarlige' fremstilling af den konventionelt forståede 'farlige' krokodille, gør at jeg som beskuer leder andre steder efter fare, og studser over pigens mimik. I som får mig til at søge tekstens ytringer på vegne af et 'jeg'. I teksten finder jeg pigens

opfyldte ønske, og uopfyldte sikkerhedsbehov, der antyder at krokodillen kun eksisterer i kraft af pigen, som et produkt af hendes fantasi: Kilden til frygten må søges i pigen selv, hvilket peger på et tema om fantasiens magt.

Kunsthistorisk rumforståelse

Fokus på 'grund'

Kunst og arkitektur deler problemfelt i forhold til oplevelsen af rum, og af hvordan rumlighed gestaltes.

Kunsthistoriker Alois Riegl har opstillet en stilhistorisk modsætning mellem det haptiske og det optiske rum. Den haptiske billeddannelse og synsmåde skal forstås ud fra den klare, afgrænsede form, hvor perspektivet skaber illusionen om rum, og hvor effekterne skabes i modulationer af overfladens farve, bevægelse og variationer i teksturen. Den haptiske billedforståelse peger på at tænke sig til den perspektiviske konstruktion, og de symbolikker der kan lægges i fx retning og geometriske former.

Den optiske illusion om rumdannelse skabes i et synsbedrag, der forvandler eller opløser den kendte form i lyseffekt. Den optiske rumdannelse er en sansning af rumlighed, gestaltet af fx synlighed/usynlighed, tilsløring/afsløring og lyseffekter. Altså af

rummets karakter og den kropslige indvirkning det har på subjektet (Bek 1997).

Rummet i ”Grøn” er kva sin materialisering som et opslag i en bog 2D, men oplevelsen er ingenlunde flad. Retningerne i rummet er primært horisontalt og vertikalt orienteret. Krokodillen med sin størrelse og længde, der matcher bogens aflange format, danner et relativt smalt rum omkring pigen og krokodillen. Det vertikale markeres især af det massive træ, der hverken starter eller slutter indenfor bogens ramme, og sivene. I baggrunden er alt er formet på kryds og tværs af hinanden, dog kan en tendens til en bevægelse opad og udover rammen iagttages.

Haptisk set er der ikke meget der indikerer perspektivisk rumlighed, blot en i læseretning fremadskridende bevægelse og en tendens til en opadgående bevægelse.

Udover den haptiske illusion om et større rum end afbildet, kan rummet i ”Grøn” derfor tilskrives en optisk virkning.

Den optiske illusion dannes i lysets opløsning af den afgrænsede figur.

Lys hører ikke til billedfladens muligheder for effekt, men i kombinationen af vand og farve skabes grader af transparens og mættethed, der har karakter af lys og på samme måde skaber rumlighed.

Farveintensitet, gennemsigtighed og sigtbarhed associerer let til sollys, flimrende ned gennem trækroner eller lignende.

I en formbeskrivelse vil man traditionelt påpege bogens layoutmæssige karakteristika, som for børnelitteratur ofte består af ’luft’ til teksten – så den forbliver læselig, ganske som det er tilfældet i ”Grøn”. Men i billedet her går det i dialog med farvefeltet på flere måder. Først og fremmest fungerer det som et hvidt felt bag teksten, der peger på papirets materialitet og derfor på mediet; bogen. Men i overgangen til farvefeltet og ’billedet’ begynder det hvide at forme et spektrum mellem opmærksomhed på mediets materielle massivitet og på billedfeltets lysintensitet. På den måde dannes der et rum mellem farvefeltet og ’et sted’ bag farvefeltet, som har karakter af ’Ganzfeld’ (et tomt hvidt rum, der udelukker ydre stimuli. Brugt i parapsykologiske studier) (For udvidet brug se Schmidt 2010, s.191-193).

Det rumlige forstærkes yderligere af et små ’kighuller’ til det hvide ’bag’ farvefeltet, kighuller som ikke ville have samme kraft hvis ikke de blev kontrasteret af de hvide farveklatter, der med akrylfarvens dækkende mættethed trækker modsat – op imod og videre end billedplanet . Rummet forstørres på den måde optisk i alle retninger, og langt ud over billedrammen i et spektrum mellem yderpolerne for massivitet/mættethed og lysintensitet/transparens.

En kunsthistorisk sanselig rumforståelse kan opsummerende siges at manifestere sig i ”Grøn” som en illusorisk kropslig fornemmelse af et uendeligt rum, der dannes i et spektrum mellem transparent og mættet. Det problematiske er et skisma mellem opfattelsen af rumlighed i 2-dimensionalitet og i 3-dimensionalitet. Den optiske analysemetode peger på retning og kropsligt erfaret rumlighed, eller illusion om rumlighed, som adskiller sig fra den haptiske ved at kræve fysisk tilstedeværelse frem for distanceret iagttagelse.

Børn og unges sprogliggørelse af oplevelser med billedmateriale

Børn og unges sprogliggørelse af oplevelser med billedmateriale
For at tune mig ind på børns værdier og sprogliggørelser af oplevelser med billedmateriale, frem for kun min egen voksne tilgang, har jeg valgt at inddrage eksempler og resultater fra to empiriske undersøgelser.

Først og fremmest konkluderer undersøgelserne entydigt at børn og unge er kompetente billedafkodere. Det tilskrives i høj grad den hyppige private brug af forskellige billedmedier. For eksempler med direkte billedboglige referencer reagerer børnene positivt på postmoderne, komplekse tekst-billed-kombinationer, med åbne

slutninger i lighed med ”Grøn”. Det giver stof til samtale, som viser sig særlig vigtig i sprogliggørelsen.

For de mindstes vedkommende er forkundskaber ikke relevante, de sanser spontant og konkret og orienterer sig ud fra egen livsverden. I mellemgruppen, som alle er i skolealderen, formes ytringerne i høj grad mod figurbeskrivelse og fokus på forløb, en kompetence som igen i teenageårene bortkastes til fordel for en sanselig tilgang.

”Children reading pictures”

I 1999/2000 påbegyndte Evelyn Arizpe og Morag Styles (Styles 2003) et omfattende 2-årigt studieprojekt for at kortlægge hvordan børn oplever billedbøger. Undersøgelsens hovedspørgsmål koncentreredes om hvordan børn af det 21. årh. forstår narrativer i komplekse moderne billedbøger og som følger heraf belyse relationen mellem at se og at tænke hos børn.

Børnegruppen spændte mellem 4 og 11 år, men bestod primært af skolebørn i alderen 7-11 år, hvoraf 35% var tosprogede. Undersøgelsen var formet som individuelle interviews ud fra fastlagte, men åbne spørgsmål og tegne-fortællinger om oplevelsen af bogen, af gruppediskussion under voksensupervision og en gentagelse med en mindre gruppe af de samme børn flere måneder efter.

Visualiseret tænkning

Interviewerne bemærkede at spørgeformen ”tell me” i særlig grad igangsatte børnenes overvejelser. En positionering der sætter barnet i den ’vidende’ rolle, og som derfor tillader barnet refleksion over egne erfaringer, frem for fokus på et ’rigtigt’ svar (s. 151). De opdagede også at billeder synes at sætte barn og voksen på samme plan i forhold til oplevelse og afkodning af illustrationerne. Gruppediskussionerne børnene imellem, og med voksendeltagelse, pegede på at den i fællesskab udviklede ekspertise spillede en langt mere afgørende rolle for børnenes meningsdannelse end en individuelle og logisk ræsonnerende forståelsesmetode (s.32). Samtalen blev en form for ’visualiseret tænkning’ (s. 229). Helen Bromley, interviewer i A/S’ undersøgelse, oplevede i undersøgelsens forløb i stigende grad billedet som et ’landskab’ for barn og voksen på tværs af alder og personlige erfaringsgrundlag, som en samtaleplatform frem for en konkurrence om den ’rigtige mening’(s. 153). Et platform hun ikke finder samme grundlag for i teksten. Bromley mener at i forhold til børnene er billedbogen at derfor betragte som et ’refleksionsrum over fortiden ved hjælp af vinduet til nutiden’ (s. 147).

Dog viste undersøgelsen at børn kan give udtryk for deres oplevelser, selv når de ikke er så gode til det skrevne ord. Fx gjaldt det for de

mindre børn at der sommetider var grundlag for oplysninger om meningsdannelse i deres tegninger, som ikke kom frem i sprogliggjort form . I opsummeringen af resultaterne er der få præcise sproglige ytringer om billedlige oplevelser. Det skyldes mest af alt børnene ytrer sig direkte afledt af spørgsmålet og at deres sprogliggørelser af oplevelserne formes i en diskussion af billedet – enten mellem barn og interviewer eller børnene imellem. Med Helen Bromleys betragtning om billeder som en samtaleplatform in mente, bliver resultatet af undersøgelsen et eksempel på fortolkning af billedudtryk som forhandling, snarere end som billedanalyse af konventionelle figurative tegn i sproglig forståelse.

Det kan derfor virke paradoksalt at undersøgelsens spørgsmål, trods en eksplicit hensigt om at fokusere på billedkompetencer, uvilkårligt kommer til at rette sig mod litterære virkemidler som handling og karakterer, og dermed i billedlig forstand på figur frem for baggrund.

Tegn som erkendelse

Alligevel er der eksempler på eksplicite udtryk for opmærksomhed på haptiske virkemidler som farve, dybde, tone, type af streg og konstruktion af billederne (s. 229 + s. 199).

Direkte adspurgt omkring følelser og til udtryksform peger børnenes refleksioner på at de ser, sanser og navigerer ud fra meget mere end

genkendelige figurative tegn, det kommer frem referencer til børnenes egen livsverden. Judy på 6 år bemærker fx at Kitamuras streger er bølgede ('wobbly'). Hun resonerer overfor interviewereren at de er gamle. Hun har set det samme på trappestenen til hendes lokale kirke - og den er gammel, ved hun (s.147). På samme måde forklarer hun effekten af hundens løbende ben ved hjælp af en erfaring med et stykke 'flyvende' legetøj (s. 152).

Børnene registrerer tydeligvis illustratorens særegne modulationer og bruger dem til at navigere fx tidsligt i overgangen fra dagslys til skumring, eller i optisk rumfornemmelse. Men de noterer sig også umiddelbart ikke-meninggivende virkemidler, som når Kathy på 6 år bemærker hvordan Kitamura varierer sit udtryk med brugen af vand: "maybe he didn't put no water on it for a long while". Intervieweren bekræfter og spørger hvad hun føler omkring det. Kathy svarer: "Like back in Majorca, because back in Majorca we had some colours with that all across the sky ... and also in the sand, blending" (s. 156). Kathy laver en direkte forbindelse mellem de illustrative effekter og en sanselig erfaring fra hendes egen livsverden. Ytringen viser at hun forbinder stoflige erfaringer med udtryk for sanseerfaringer, og at hun har en forståelse for hvordan farverne teknisk set er konstrueret, måske på baggrund af egen erfaring med akvarelmaling.

Billedskolen for børn ved Herning Kunstmuseum fokuserer bevidst på at oplære børn i at forholde sig til og udtrykke sig i forlængelse af en abstrakt billedverden (I 2003 var jeg i praktik på Billeskolen for børn på Horsens Kunstmuseum, hvor jeg overværede undervisning af Jannik Broz, stifter af billedskolen, og over et længere forløb fik indblik i hans pædagogiske principper) (Se URL: <http://www.billedskolenhorsens.dk>). Det kunne være interessant at undersøge sprogliggørelse er knyttet til indlæringsmetoder eller om der er særligt mellem menneskelige forhold i kommunikation, der transcenderer mediemæssige sprogliggørelser. Fx ved at undersøge om der er forskel i sprogliggørelse af oplevelser af billedbøger hos børn der har gået på billedskole, og børn der ikke har?

A/S' undersøgelse konkluderer at børnene kan forholde sig til universelle temaer som kærlighed, frygt, konflikt og forsoning, men ikke nødvendigvis til kulturelt betingede emner som dyrevelfærd og miljøspørgsmål (s. 184).

I forlængelse heraf konstaterer A/S at børn i 10-11-års-alderen i langt højere grad refererer direkte til billedets figurative elementer og ikke udbygger med anekdoter og referencer fra dagliglivet. Umiddelbart svinder sprogliggørelsen af billedlige elementer og virkemidler ind med et tiltagende kendskab til et fælles verbalsprog og til fælles litterære navigationsmetoder. Æn ting taler dog for en fortsat sansende tilgang til

billeder. Gentagelse var direkte anledning til udvikling af børnenes iagttagelser og forståelser af materialet. Undersøgelsesformen indebar en gentagelse af proceduren med spørgsmål, diskussion og tegning efter et flere måneder langt interval. Her viste sig en udpræget udvikling i børnenes forståelser og meningsdannelser i gentaget fokus på samme materiale.

Samtalen som forhandling af ytringer og formgiver af meningsdannelse peger på det billedlige, og i særdeleshed billedbogens multimodale platform, som et refleksionsrum. Som en samtaleplatform mellem egen livsverden, andres livsverden og kommunikationen billedets figurative tegn, modulation af tegn og i ikke-tegn.

”Visuelle følelser”

Christa Lykke Christensen (herefter Christensen) (Christensen 2003) valgte at fokusere sin undersøgelse i rummet mellem værk og beskuer, frem for på ’mening’ eller i fremhævelse af den sociale kontekst. Det er vigtigt at pointere, fordi Christensens metodiske tilgang til det empiriske materiale allerede i udgangspunktet er sanselig i modsætning til undersøgelsen af Arizpe/Styles. Ved hjælp af spørgeskemaer og fokusgruppesamtaler med 60 gymnasielever fik Christensen bevist at de unge har et stort forhåndskendskab til et bredt mediefelt, der i høj grad skyldes egen hyppig brug af medier. De reflekterer indgående derfor

begrundet over billedmaterialet og anlægger passende læsestrategier. Således håndteres sagsorienterende billedmedier med en objektivt, og sætter en ”forståelsesorienterende, efferent sening i forgrunden” (s. 39), som søger at abstrahere fra subjektive impulser. Modsat benytter de unge sig ved fiktionsværker af subjektive associationsmetoder og udviser en udtalt emotionel aktivitet. Fx gav de unge stærkt udtryk for indignation, hvis de gennemskuede filmiske eller fotomanipulerende effekter. De følte sig snydt, hvis de blev opmærksomme på den billedlige forførelse, og derfor ikke oplevede effekten som ’ægte’. Det tolker jeg som et udtryk for en reference til egen livsverden og til modulationer som udtryk for sanselige erfaringer, på lige fod med de mindre børn Arizpe/Styles’ undersøgelse.

I dialog med tegn

På samme måde viste det viste sig tydeligt at hvis værkets meddelelse var uklar, forholdt gymnasieeleverne sig, i lighed med de mindre børn, sanseligt, spontant og konkret til billedet. Interessant er det at brugen af kulturelle koder i ytringerne, fx intertekstualitet og medieovervejelser blev erstattet af et ytringer om effekter som lyssætning og stemning. Frem for en objektiv analytisk beskrivelse, som ville have været naturlig grundet deres billedkompetencer dels fra gymnasieundervisningen, dels fra deres erfaringer med egen brug af

billedmedier, vælger de altså at 'henvise' til eller beskrive ud fra konkrete forhold i hverdagen.

I lighed med de mindste børn laver de unge gymnasieelever små fortællinger eller narrative forløb for at danne mening, ordenes relation indikerer en reaktion eller konsekvens, der indbefatter en forudgående årsag - et forløb, en fortælling, der skaber mening for eleven (s.89). Christensen beskriver billedoplevelserne associative metode som 'at mærke' billedet. Beskrivelserne udtrykkes kropsligt-organisk, hvilket peger på en tæt relation mellem "visuelle og taktile, kropslige fornemmelser" (s.91).

Elevernes associative beskrivelsesmetode er udtryk for både et stærkt ønske om at vise at de har styr på de billedanalytiske redskaber (jf. den gymnasiale kontekst), og på at beskrive hvad de oplever så præcist som muligt (s. 95). De unge 'tuner' sig ind på en bestemmelse, men forbliver i en processuel beskrivelse. Og fordi beskrivelserne næsten former sig til små narrative forløb kan man tentativt sige at eleverne indgår i skabelsen af billedet, eller indgår i dialog med værket.

I forlængelse af en medskaben af billedets mening, kan de unges stærke emotionelle medleven i billedet beskrives som en art performance. I det ligger en aktiv handling og en selv-suggerende fornemmelse, som Christensen mener skyldes at "der ikke er givet nogen fast kulturelt determineret referenceramme, inden for hvilken de mange billedudtryk

skal forstås og erfares" (s.118-119). Det forklarer også de unges kontinuerede referenceforhold til egen livsverden, trods tillærte analysemetode, som det kan undre at de ikke støtter sig mere til, hvis målet er at fastlægge meningen. Christensen tolker da også de unges oplevelsesytringer som udtryk for en større "emotionaliseringstendens" (s. 120) i samfundet, og foreslår at forstå billedmedieaflysning som en permanent 'afprøvningsstilstand', hvor perceptionens 'hypoteser' konstant testes.

Både børn og unge orienterer sig tilsyneladende efter tegn på noget, men mindre efter kulturelle koder og mere efter referencer til egen livsverden. Deres sprogliggørelser af billedlige oplevelser, en aktivitet de finder stimulerende og engagerer sig stærkt i, former sig især ved dialog – dels mellem sansning og konvention i kraft af voksendeltagelse eller institutionel indlæring, og dels mellem beskuer(e) og værk. Især fiktionsværker opleves ud fra indre tilstande, og beskrives følgelig kropsligt-organisk. Men også tegnenes modulationer og billedlige effekter opleves i direkte forbindelse med subjektive stofflige og sanselige erfaringer.

I forhold til en formanalyse af et billedværk kan jeg derfor konstatere at semiotikken spiller en væsentlig rolle i indlæringen i form af en

beskrivelsesstrategi, der adskiller helheden i figurative genkendelige elementer, som dog oftest kommer til kort i forhold til den moderne komplekse billedverden. En anden og mere kropslig-sanselig tilgang, hvor erfaringer fra egen livsverden i stedet automatisk sættes ind danner grundlag for forhandling af meningen som indgang til det særligt billedlige.

Børn og unge giver udtryk for hvad jeg opfatter som noget særligt billedlig i kraft af et særligt 'andet sted', en art refleksionsrum hvor mening samholdes med egen livsverden og til stadighed forhandles, snarere end som et informativt værk, der kan 'læses' med de rette tillærte koder.

I forhold til figur-grund-problematikken kan jeg konstatere at børn, unge og voksne orienterer sig ud fra figurative elementer i beskrivelsesøjemed, men oplever ud fra kropsligt-sanselige virkemidler, der igangsættes automatisk, når kodesystemet er sat ud af spil, og formes i et sansebaseret refleksionsrum, der følgelig sprogliggøres med kropslig-organiske ytringer. Et fokus på stoflighed og effekter i sprogliggørelser af billedoplevelser indikerer en stærk relation mellem visuelle, taktile og kropslige fornemmelser, som må danne grundlag for en videre undersøgelse af det særligt billedlige og billedbogens multimodale platform.

Men først må tegnet udvides med et følelsesplan.

Sansning og følelse

Følelse i tegnet

Sixten Ringbom fremhæver i sin bog "From Icon to Narrative" (Ringbom 1965) et psykologisk-sociologisk udgangspunkt for opfattelsen af billedet og 'blikket', som han kalder "the empathic approach". Han mener at mennesket forholder sig til billeder, ikke for at samle information og vejledning eller instruktion, eller ud fra en forgudelse af billeder, men ud fra en oplevelse af noget dybt emotionelt. Ringboms undersøgelsesobjekt, bibelske middelalderilluminationer, fordrer i kunsthistorisk praksis et indgående kendskab til kristen-symbolske tegn. Kristne ikoner fungerede som instruktioner for 'korrekt' religiøs tilbedelse, og fordi de bibelske fortællinger ofte var allegorier komprimerer ikonet en fortælling i ét billede. På samme måde fremstiller billeddigtet "Grøn" en fortælling i ét opslag. En stor del af middelalderens befolkning orienterede sig ligesom børn primært ud fra billeder. Den 'korrekte' læsning af de bibelske lignelser og allegorier var derfor forholdsvis svært tilgængelig. Men ud fra en anderledes fysisk opfattelse af 'blikket', kunne alle få del i det guddommelige ved at 'række ud' med sit blik og fysisk få det med tilbage i beskuerens bevidsthed.

Christensen kalder det 'at berøre med synet' (Christensen 2003), kunsthistorikeren James Elkins forklarer fænomenet ved at påpege at

'looking' går begge veje; "det sete 'kigger tilbage' på os – hiver i os' (Elkins 1996).

I den kunsthistoriske rumanalyse af "Grøn" kunne jeg redegøre for en haptisk rumdannelse af horisontalitet og vertikalitet, lineære retninger, der er umiddelbart tilgængelige ved en fysisk distanceret iagttagelse. Uden at genindføre det middelalderlige 'fysiske blik', mener jeg godt man kan betragte det som et udtryk for at distanceret iagttagelse ikke eksisterer, og at indlevelse er en del af det særligt billedlige. Et sådant forhold til billeder overflødiggør konklusionen af billeders kompleksitet, og den deraf følgende legalisering af opprioriteringen af en sproglig tilgang. Ved at flytte fokus fra værkets immanente 'mening', til værket som 'platform for udveksling af mening om et tema', komplicerer mere end det i sagens natur allerede er, men åbner tværtimod op for billedets egen særlige medieform; dialogen. Analysen handler således ikke om værket i sig selv, men om den effekt det skaber og omgiver beskueren med, og som fremkalder beskuerens indre hengivenhed. På den måde bliver beskueren en slags performer.

Tegnet som hukommelsesrequisit

Jeg vil for en kort bemærkning vende tilbage til Christensens empiriske undersøgelse af gymnasielever. De unges stærke emotionelle indlevelse i billedet kan forstås som en medskaben af billedet, som en art

performance. Christensens forklarer det som en større 'emotionaliseringstendens' i samfundet, og som en permanent afprøvningstilstand, og dermed som en selv-suggerende handling. Professor i middelalderhistorie Pamela Sheingorn's foreslår beskuerens mulighed for at deltage i udførslen af digtet ved gentagne oplevelser af kropslig-sanselig perception: "an experience can be understood as a performance 'as if alone' that is 'a kind of echo palette of others'". Sheingorns udvidelse af oplevelsen til en performance er afledt af Rebecca Schneiders socialkonstruktivistiske diskussion af solo-performance som 'solo' eller som 'as if'-solo, som et 'ekko af andre' i en sådan grad at det kan siges at være et fællesplan, og derfor i princippet aldrig er helt så subjektiv som den normative forståelse af soloperformance foreskriver (Sheingorn 2008, s.58). På et abstrakt filosofisk plan kan man ud fra dette grundlag forstå elevernes medleven eller hen-given sig og medskaben som en oplevelse, der nok er selv-suggerende, men også rækker ud i intersubjektive planer, og som jeg vil betragte som en mellemmenneskelig kommunikationsplatform. I forståelsen af billedet som dialogisk i sin grundform, er der igen en væsentlig parallel mellem middelalderlig illumination og den moderne billedbog. Over godt 400 år bruges helt konsekvent en meget stereotyp skildring af mennesket i illuminationer, der stadig kan vække undren,

og som oftest afskrives med en reference til ikonoklasmen og billedet som noget farligt og derfor kontrolleret. Ifølge kunsthistoriker Michel Camille kan man alternativt tolke det som et resultat af at den middelalderlige illuminator ikke nødvendigvis var latinkyndig og derfor forholdt sig til tekstforlægget eller narrativet ud fra erindringen af og erfaringer, der forholder sig til den specifikke bibelfortælling, og ud fra instrukser i marginen (Camille s. 141). Når forholdet mellem tekst og billede er en fri fortolkning, foreslår Michel Camille at betragte den stereotype middelalderlige menneskefigur som en slags hukommelsesrequisit, mere end som karakterer i et handlingsforløb. Vore dages illustratører har altid adgang til tekstforlægget, men de har sjældent kontakt med hverken forfatter eller forlægger, og skaber ofte i lighed med illuminatorer deres egen frit fortolkede, uafhængige udgave af fortællingen og den tekstlige udgave af fortællingen. Det kan i høj grad siges at være et generelt karakteristika for den moderne billedbog, som med Rhedins tekstspanderende og 'ægte' billedbogskategorier bevæger sig ud over det tekstbeskrivende niveau og skaber selvstændige fortællingsplaner, der enten forholder sig frit til, udvider eller overskrider det tekstlige forlæg. Karakterfigurer kan på den måde ses som referencepunkter til fortælling og tema, snarere end som menneskelige rollemodeller for efterligning og identifikation.

Overført til analys materialet behøver jeg derfor ikke at studse over pigens groteske udseende, ud fra en betragtning om identifikation, men kan opfatte hende som en hukommelsesrequisit, og dermed som en direkte referenceramme til min egen livsverden og erfaringer med 'fantasiens magt', fx i form af den gennemgribende og omsluttende angst man selv kan fremkalde og have svært ved at stoppe igen. Denne særlige ord-billed-relation afspejler som sådan det reflekseive forhandlingsrum børn, unge og voksne oplever som konstituerende for sprogliggørelse af oplevelsen.

Det performativt inspirerede og en kropslig-sanselig forståelse af billeder tillader en udvikling væk fra tekstens basis og ordets magt, og peger på tilstande og effekter som noget særligt billedligt.

Intermezzo om fænomenologien

Det er oplagt at inddrage kropsfænomenologien med sit fokus på fænomenet og en kropsligt forankret 'væren-i-verden'. Men den fænomenologiske tilgang til beskrivelse af verden, frem for den sproglige efterlignende idé-verden, forbliver i en distanceret beskrivelse af fænomenet og den fysiske verdens natur. Den beskæftiger sig ikke med subjektets perception. Og da jeg hele tiden har bevæget mig perifert i forhold til 'fænomenet', her bogen eller billedet og dets

medialisering, har det gang på gang vist sig at mit sigte med opgaven; sprogliggørelse af det billedlige, har manifesteret sig i effekter og følelser, som karakteriseres ved at være stærkt subjektive og 'indre'. I stedet har psykodynamiske og filosofisk-æstetiske begreber vist sig anvendelige.

En psykodynamisk tilgang

Tegn på adfærd

Psykoanalytiker Daniel Stern (herefter Stern) (1995) opdagede i empiriske undersøgelser at kommunikationen mellem spædbørn og deres mødre bestod af en udpræget kryds-modal variation, som pegede på at mennesket fra begyndelsen kommunikerer på et helt anderledes komplekst, dynamisk og integrerende plan end tidligere antaget. Blandt andre psykolog Jean Piaget har overbevisende argumenteret for det modsatte ved at hævde at spædbørns kommunikation består af reflekser og imiterende adfærd ud fra simple enkeltskemaer, som tilsammen kan udgøre en helhed. Stern argumenterede for at spædbørn oplever verden som en 'perceptuel enhed', og at læring (udvikling) er forankret i sociale dynamiske interaktioner (Styles 2003).

Sterns undersøgelser viste at udtrykker moren sig ved stigende lyd, responderer barnet fx med kraftige armbevægelser op og ned, sådan at bevægelsen i intensitet eller tempo eller form lægger sig tæt op ad

morens udtryk, men uden skematisk at efterligne. Spædbørn lærer derfor if. Stern ikke ved at assimilere eller tilpasse, ej heller prøver de at mime, at efterligne. Derimod sammenholder de stimulien med deres egen indre stemning, og foretager hvad Stern kalder for affektiv afstemning. Kommunikationen mellem spædbarnets egen oplevelse og morens 'respons' i varieret frem for imiteret form, kalder Stern for inter-affektivitet (s.142) og de to stimuli kan if. Stern forbindes i spædbarnet ved hjælp af 'en oplevelse hidrørende fra et andet sted'. Stern mener at spædbarnets oplevelse af overensstemmelse i en multimodal non-verbal kommunikationsudveksling må stamme fra en slags déjà vú, en oplevelse af genkendelse frem for opdagelse af noget nyt.

Stern selv beskriver oprindelsen for denne genkendelse som gennemgående menneskelige perceptuelle kvaliteter, der kan beskrives ud fra basal adfærd som de vitale kropslige processer at ånde, at vågne op, at blive sulten, og selve det at tanker og følelser passerer konstant (s. 64) , heraf betegnelsen vitalitetsfølelser (s. 63).

Sterns undersøgelse har vist at spædbarnet i de første par måneder af sit liv især søger stimuli, der er forårsaget af bevægelse, størrelse og 'konturtæthed', dvs. antallet af elementer pr. fladenhed" (s. 70).

Vitalitetsfølelser i at de vitale oplevelser manifesterer sig i bevægelse,

konturbestår Da kommunikationen mellem mor og barn opleves kontinuerligt, opleves vitalitetsfølelserne som:
”manifeste i al adfærd og udgør således et næsten allestedsnærværende afstemningsfelt. De angår *hvorledes* en adfærd, *hvilken som helst* adfærd, og *al* adfærd udføres, ikke *hvilken* adfærd, der udføres” s.165)

Spædbarnet perciperer altså verden ud fra adfærd og afstemmer oplevelsen af adfærden med sin egen kropslige, processuelle erfaring for samme adfærd. I en sådan afstemning af to erfaringer for adfærd bliver det kontinuerlige bevægelsesmønster opfattet som en dialog mellem barnets erfaringsgrundlag, barnets perception og morens aktuelle variation af erfaringen. Den aktuelle oplevelse bliver en toning af en allerede kendt erfaring. Med vitalitetsfølelser, er det altså ikke tale om et bestemt følelsesindhold, men en følelseskvalitet, en måde at føle på.

Så når en person fx ’pludseligt’ rejser sig fra en stol, opleves og erkendes det ikke som et tegn på en følelsesmæssig reaktion, men med en kinæstetisk og dynamisk betegnelse som fx et ’brus’. Andre processuelle betegnelser kunne være blegnende, flydende, eksplosiv, crescendo og decrescendo, bristende, langtrukne (s.64).

Gymnasieeleverne i Christensens undersøgelse nuancerer deres beskrivelser med adjektiver som fx ’langsom’ smerte (s. 92), der

indikerer at det er vigtigt at præcisere og graduere den smerte eleven oplever i billedet. Christensen argumenterer på den måde for at elevernes associationsmetode er en slags affektiv afstemning, der kan ses som en præciseringsforhandling, en art dialog mellem dem selv og billedet.

Stern påpeger at man ikke kan vide hvilken intention og hvilken følelse der ligger til grund for adfærden, affektive afstemninger kan derfor være til stede både med og uden ’kategoriale’ følelser som vrede, glæde og sorg (et darwinistisk begreb for abers brug af ansigtsmimik for at sikre overlevelse i flokhierarkiet) (s.64). Han sammenligner spædbarnets oplevelse med voksnes oplevelse af dukketeater; Dukker er ikke i stand til at udtrykke følelser ved hjælp af ansigtsmimik. Deres kommunikation udtrykkes via et repertoire af ikke-statiske gestikulationer og positioner, som fx at bøje hovedet i indadvendthed (tanke, sorg ..) eller et hurtigt ryk med hovedet (frygt, overraskelse ..). De udtrykker stemninger og tilstande ved bevægelsesmønstres (s. 67).

Subjekt vs. objekt

Problemet med brugen af Sterns begreber i billedlig sammenhæng er en direkte overgang fra subjekt-subjekt-relation til subjekt-objekt-relation. Men fordi det hele foregår i subjektets perception af tilstande og effekter, er problemet snarere at billedet er statisk og ikke dynamisk.

Men hvis mennesket grundlæggende orienterer sig ud fra 'tegn' på adfærd, jf. Sterns vitalitetsfølelser kan det 'statiske' 2D-billede måske siges at indeholde elementer, som grundlæggende perciperes som bevægelse.

Kan vitalitetsfølelser tjene som en art sprogliggørelse af det billedlige?

Lad os antage at mennesket vedbliver at afstemme affektivt udover spædbarnstadiet, og at det sker samtidig med at det institutionelle samfund opøver os i strukturering og kategorisering! På den baggrund kan jeg opfatte billeder som mellemmenneskelig kommunikation, der udsender tegn på adfærd, både i kraft af håndens arbejde, men også i modulationer af materialet, der haptisk og optisk formgiver kinæstetiske og kropsligt sanselige udtryk. Med en udvidelse af 'tegn' til at være kommunikativ adfærd kan jeg i mit analyseeksempel nu se efter – ikke direkte udtryk for følelse, men kvaliteter der virker og kan betegnes spatial-kinæstetisk. Så er der i modsætning til tegnanalysen pludselig rigeligt at beskrive ud fra i billeddiget "Grøn".

Hvordan kobles det psykodynamiske med det æstetiske?

Modulationer og effekter

'Grund' analyseret som tegn

Illustrator Gry Moursunds ("Grøn" 2003) måde at anvende akvarellen på er først og fremmest som abstrakte stemningsgivende farveflader

frem for minutiøst formede, konkrete objekter (som oftere end ikke er udgangspunktet for brugen af akvarel i billedbøger for børn). Dernæst udnytter hun akvarellens spektrum mellem en vandholdig pensels evne til at opløse pigmentet i flydende farveflader, og en tør pensel til at stoppe den, og kombinationen af meget vand møder tørt område, som giver den mørke kontur, der synes at fremhæve en særlig 'klattet' karakter.

Baggrundens rumlige grænser, intensitet og mætningsgrad defineres altså af en vekslen mellem klare 'stop' og store udflydende farveflader, der ikke synes at ende.

Mere konkrete og figurative er de næsten-'tegn', hvoraf en del knytter sig til vandet som element. Det er svært ikke at se den sluttede bølgeform et stykke over krokodillens som en regnorm. Eller at se elementer formet som dråber, der tilfældigt i faldet på papiret spreder sig i fortættede 'klask'. I billedets nederste venstre hjørne er der blå streger, skåret over af papirets format, en svag men let genkendelig markering af ringe i vand, som også i andre farver gentages i på 'væggen'. Tekstligt hentydes det at 'noget' kommer fra sivene – et 'noget' som viser sig at være en krokodille – et dyr, som lever i vand. Ved at afprøve Sterns begreber overført til billeanalytisk praksis, kan jeg tentativt sige at baggrunden kan sanses som vand-lig i sin

materialitet og stoflighed. Jeg kan kigge efter spatial-kinæstetiske tilstande og effekter der kredser om de vitalitetsfølelser der kan opstå i oplevelsen af bevægelse i vand.

Fordi billedet overskrides dannes der et perceptuelt større rum end billedrammen visualiserer, som med 'klatternes' vertikalitet, farve og mætningsgrad tegnmæssigt henviser til at være under vandoverfladen. Som en afstemning af tidligere erfaringer for vand, vil jeg karakterisere følelsen af at være under vand, som at være fuldt omkranset. Det er som at være i en bobbel. Der er en lydtæthed som gør at lyde forandrer sig, forvrænges, bliver dumpe og flader ud i en helhed af et lydbillede, hvor kun ens egen hjertebanken træder frem. Der er ikke stille, tværtom, men vores perceptionsevne begrænses til vores egen nære omkreds af kroppens bevægelser i mødet med vandet, som forstærkes i det indre. Ørene vendes så at sige 'indad', og opmærksomheden fortættes til den nære omkreds af en selv og det indre på samme tid. Vand kan siges at omkranse den fysiske krop, men på oplevelsesplan er vand så ikke netop et element der ophæver de normale fysiske forhold?

De rumlige, kropslige og sanselige betegnelser for oplevelsen af "Grøn" kunne være varm, sprudlende, klattet, plasket, lys, indtagende, boblende, bobbelagtig, intensiverende.

I den aktuelle udgave af tilstanden 'vand-lig-hed' fraviger farvespektret mellem gul og grøn i nogen grad fra oplevelsen af vand. Til gengæld

kan de opfattes som en anden omkransende oplevelse, nemlig pletter for øjnene på grund af for stærk sol. Når man ser op mod solen igennem halve øjne, gennem træer eller sivgræs kan oplevelsen i lighed med oplevelsen af vandets fortætning omkring subjektet, siges at være en intensiveret oplevelse, der skaber ét samlet og særligt intenst audio-kinæstetisk univers i og omkring subjektet.

Et univers der stemmer overens med tolkningen af temaet i billedet om hvordan 'fantasiens magt' kan omkranse og omslutte individet så meget at det kan få 'sit eget liv', og være svært at slippe igen.

På baggrund af den fulde analyse kan jeg sige at der overordnet i "Grøn" er en oplevelse af opløsning af grænser, også mellem subjekt og objekt. I en medleven i eller hen-given sig til billedets kommunikation kan baggrunden og det fælles narrative grundlag som tekst og billede danner, siges at skabe effekt af en omgivelse der bliver ét med den subjektive indre tilstand i en affektiv afstemning mellem livsverden og genkendelige spatial-kinæstetiske effekter i billedet.

Ambiente sansninger

I sin ph.d.-afhandling fra december 2010 forsøger Ulrik Schmidt (herefter Schmidt) at begrebsliggøre netop det fænomen, at føle sig

omsluttet af effekt i en sådan grad at man bliver ét med effekten, på samme måde som jeg har analyseret frem i billeddiget.

Børnene i A/S's undersøgelse talte om 'et andet sted' til billed'læsning', der sammenholdt med Sterns vitalitetsfølelser og affektive afstemning kan ses som et fælles kommunikationsplatform af spatial-kinæstetiske oplevelser, og derfor beskrives ud fra taktile, kinæstetiske og rumlige sproglige udtryk. Et sådant andet sted kunne være udtryk for en oplevelse af ambiens.

Schmidt argumenterer for at en ydre iscenesættelse af omgivelseskarakter, der gennem et medie som fx lys eller lyd, producerer omgivelseseffekt som i subjektets indre opleves som en allestedsnærværelse, han kalder ambiens. Det, der producerer effekten kalder han det ambiente.

Schmidts definitioner:

Ambiens:

"Det ambiente kan .. defineres som iscenesættelsen af en medialiseret begivenhed, der producerer omgivelseseffekt gennem udfoldelsen af omgivelseskarakter". (s.247)

Det ambiente:

"Det ambiente kan .. defineres som iscenesættelsen af en medialiseret begivenhed, der producerer omgivelseseffekt gennem udfoldelsen af omgivelseskarakter". (s.247)

Til beskrivelsen af det ambientes karakteristika bruger Schmidt et spektrum mellem to spatial-kinæstetiske betegnelser for omgivelseseffekt; immersion og adspredelse, som perciperes som et spektrum mellem indkapsling og omringelse. Schmidts begreb immersion betegner en bevægelse fra fortættet 'grund' mod fortættet 'figur'. En fornemmelse af at blive 'suget ind' (min forståelse) i allestedsnærværende, indkapslende 'figur', eksemplificeret ved det skopiske blik og begrebet adspredelse betegner en bevægelse fra adspredt 'figur' mod adspredt 'grund'. En fornemmelse af at blive 'skubbet ud' i en allestedsnærværende, omringende 'grund', eksemplificeret ved det panoramiske blik (s. 231-245).

Det ambiente potentiale i "Grøn"

I "Grøn" er baggrundens rumlige grænser, intensitet og mætningsgrad defineret ved en vekslen mellem klare 'stop' og store udflydende farveflader, der ikke synes at ende. Effekten skaber en optisk effekt af et uendeligt rum med stærke spatial-kinæstetiske referencer til at være

under vand. Oplevelsen kan med Sterns begreber sprogliggøres ved hjælp af vifte af rumlige, kropslige og sanselig betegnelser. Betegnelser som kan indeholdes i Schmidts begreb immersion og adspredelse. Men hvor Schmidts forståelse af det ambiente som en bevægelse mellem at blive 'suget ind' og at 'blive skubbe ud' skal ses som en konstant bevægelse i et spektrum, der på intet tidspunkt bliver til noget 'figurativt', må "Grøn" forstås i sin særlige medieform, der ligger i relationen mellem tekst og billede, og i mellem figur og grund. I forskellen på det ambiente og ambiens, ligger en skelnen mellem handling og væren. En aktiv produktion af omgivelseskarakter, og en passiv oplevelse af en begivenhed, der producerer omgivelseeffekt. Det ambiente kan som sådan forstås som modulationen af figur og grund, der producerer omgivelseskarakter. Omgivelseskarakter i form af 2D er selvfølgelig af en anden karakter end lys eller lydværker, men kva børnenes referencegrundlag til deres egen livsverden, er det min påstand at noget lignende foregår mellem beskuer og værk i fx billedbogen, som samtidig omgiver i kraft af højtlesning. I min forståelse af Sterns vitalitetsfølelser er ambiens en interpersonel, medialiseret kommunikationsplatform ud fra spatial-kinæstetiske virkninger. På den måde kan Schmidts begreber 'det ambiente' og 'ambiens' bidrage til en sprogliggørelse af oplevelsen af "Grøn" og dets

narration ved produktion af "omgivelseeffekt gennem udfoldelsen af omgivelseskarakter".

Det ambiente fremkommer kun i medialiseret form og i dynamisk spektrumbevægelse. Det statiske i billeder ophæves dog i den affektive afstemning som en processuel dialog mellem værk og beskuer, og specifikt i "Grøn" ved et spektrum mellem transparens og mættethed, som skaber effekten af immersion. I sin insisteren på medialiseret form fokuserer Schmidt kun indirekte på subjektets perception. Hans direkte fokus er på måden, på effekten, som i lighed med Barthes 'tredje mening' transcenderer både subjekt, objekt og medie. Det ambiente er på denne måde særligt velegnet til at sprogliggøre billedbogens multimodalitet, som overskrider både fortælling, medie og grænsen mellem subjekt og objekt.

Opsummering

Jeg satte mig for at indkredse det særligt billedlige, med henblik på at skabe et alternativ til den sproglige analyse, som ikke synes at tilgodese hverken det billedlige eller børns sanselige tilgang til billedbogen. Jeg har undersøgt afgrænsningen for manifestationer af figur og i grund i billeddigtet "Grøn" og fundet frem til en udvidet forståelse af billed'tegnet' som et felt af betydninger, der forhandles i situationen og

derfor må karakteriseres som en begivenhed snarere end en række af stabile tegn, der tilsammen former en mening.

Nyere kunsthistorisk analysepraksis tilføjede 'grund' til tegnforståelsen, og satte fokus på den optiske illusions fremstilling af rumlighed, som kan karakteriseres ved fysisk tilstedeværelse. Jeg argumenterede for en tilsvarende oplevelse i 2D-materialer, repræsenteret i "Grøn" i et spektrum mellem transparens og mættethed.

De empiriske undersøgelser pegede på at børn og unge sætter modulationer af tegn og billedlige effekter i direkte forbindelse med subjektive stofflige og sanselige erfaringer fra deres egen hverdag og livsverden. Børn og unge sprogliggør deres billedoplevelser ud fra en stærk relation mellem visuelle, taktile og kropslige fornemmelser. Det drejer det analytiske fokus mod interaktion mellem værk og beskuer, frem for et fokus på repræsentation af objektet.

Den særlige ord-billed-relation i billedbøger var for voksne interviewere og børn grundlag for en samtale, som på tværs af erfaringsgrundlag synes at danne et fælles refleksionsrum. Børn, unge og voksne oplevede dette 'rum' som konstituerende og udviklende for sprogliggørelse af oplevelser med billedmaterialer.

Et kunsthistorisk tilbageblik på middelalderens 'voksne' billedbog; illuminationen, gav indblik i hvordan man kan betragte billeder med et anderledes fysisk og sanseligt, indlevende 'blik', der førte min undersøgelse over i en performanceteoretisk betragtning af tegnet som en art hukommelsesrekvisit. Det pegede også på hvordan formgiverens frie forholden sig til ord-billede-relationen kan præge formudtrykket med personlige værdier og normer.

På den baggrund kan jeg argumentere for at flytte det analytiske fokus fra værkets immanente mening til et fælles kommunikationsplan. På et filosofisk plan opfatter jeg således den billedlige skildring som udtryk for den menneskelige verdensforståelse ud fra sanselige fænomener, frem for som efterligning af den fysiske verden og dets objekter og fænomener.

En kropslig-sanselig forståelse af billeder tillader en udvikling væk fra ordets magtfulde fremtræden, og peger på mere tilbagetrukne rumlige tilstande og effekter som noget særligt billedligt.

Psykodynamiske og æstetisk-filosofiske områder har vist sig anvendelige til en sprogliggørelse af det særligt billedlige ved at fokusere på tilstande og effekter som et fælles kommunikationsplan. Med Sterns begreber kan jeg forbinde værkets udformning og kommunikative indhold til mere universelle, menneskelige, vitale

erfaringsplaner igennem affektiv afstemning. Da Daniel Stern undersøger subjekters udveksling af kommunikation, har jeg forsøgt at danne bro mellem affektiv subjekt-subjekt afstemning og affektiv subjekt-objekt afstemning ved hjælp af Ulrik Schmidts tværæstetiske begreb 'det ambiente'.

Konklusion

Jeg kan konkludere at figur og grund manifesterer sig sanseligt på et mellemmenneskeligt kommunikationsplan i form af spatial-kinæstetiske tilstande og effekter. I kraft af en déjá-vú-oplevelse af tidligere kropsligt-sanselige vitale erfaringer, skabes en indlevelse, der kan siges at være en affektiv afstemning mellem subjektets øjeblikkelige perception og et kropsligt-sanseligt vitalt erfaringsgrundlag for verden, idet jeg betragter jeg Barthes semiotiske 'tegn' på adfærd som vitale individuelle ekkoer af et fælles menneskeligt kommunikationsplan, frem for som universelle, faste 'tegn' for noget eller på noget.

Billeddigtet "Grøn" kan karakteriseres som ambient hvis billedet i en intersubjektiv referenceramme kan betragtes som en "iscenesættelse af en medialiseret begivenhed, der producerer omgivelseseffekt gennem udfoldelsen af omgivelseskarakter", fordi spatial-kinæstetiske tilstande

og effekter fungerer som ekkoer af intersubjektive erfaringer, og derved skaber et særligt billedligt refleksionsrum, som forbevirker at beskuerens oplevelse og forståelse af billedet formgiver en effekt af sanselig allestedsnærværende omgivelse, frem for sproglig distanceret iagttagelse.

Et fokus på tilstande i billedet betyder at baggrunden bidrager til oplevelsen af billedet og dets narrativ ved produktion af omgivelseseffekt og at illustratorens modulering af alle elementer – figurer og grund, virker gennem mediet og skaber mening i mellemrummet mellem formgiver, værk og beskuer, i mellem tekst, billede og mediekontekst, og mellem figur, grund og tema. Konkret ligger det ambiente potentiale i baggrunden på "Grøn" og er udformet som et spektrum af tilstande mellem transparens-mættethed, der på et vitalt følelsesplan gestalter temaet fantasiens magt som en immersiv oplevelse.

Schmidts begreb 'det ambiente' ophæver figur-grund-problematikken og åbner op for en større forståelse af relationen mellem tekst og billede og er som sådan velegnet til sprogliggørelse af det særligt billedlige og i særdeleshed til en sanselig analyse af den multimodale billedbogen.

Perspektivering

Kritisk kan man spørge om ikke børnene skal lære at sprogliggøre billedlige effekter og tilstande, på samme måde som de sproglige skal tillæres. Det skal de utvivlsomt. Forskellen på at medtage det sanselige er at børnenes umiddelbare og konkrete tilgang til verden regnes for noget, hvilket i sig selv må være af høj prioritet i det børnelitterære felt, og at det sanselige i billedanalysen udgør et potentiale for en dybere forståelse af det særligt billedlige.

Opgaven har formet sig som en hypotese, der selvsagt må afprøves på flere materialer for at opnå en vis validitet.

Stern påpeger at kommunikative bevægelsesmønstre er så åbne at man kan tolke dem som alting og ingenting (Stern 1996 s. 23). Men eftersom søgningen efter 'mening' er erstattet med sansning og følelser bliver alting og ingenting ikke lige gyldigt, det formes først i dialogen, og er interpersonelt og situationelt bestemt. Skulle man efterprøve min tese, kunne det derfor være med videooptagelser af højtlesning.

Foran ligger et helt nyt forskningsfelt med udgangspunkt i 'grund', for at se hvordan børn og unge adspurgt om effekter i baggrunden, rent faktisk sprogliggør oplevelsen af det ambiente.

(70.167 enheder)

Litteraturliste

Analysematerialet:

1. Billeddigtet ”Grøn” fra antologien ”Der er kommet en komet – nordiske digte for børn”, Forum 2003. Tekst af Eva Jensen, illustrationer af Gry Moursund.

Empiriske undersøgelser:

2. Christensen, Christa Lykke: ”Visuelle følelser”, Samfundslitteratur 2003
3. Styles, Morag & Arizpe, Evelyn: ”Children reading pictures – interpreting visual texts”, RoutledgeFalmer 2003.

Primære teoretisk litteratur:

4. Schmidt, Ulrik: ”Det ambiente – sansning, medialisering, omgivelse” Ph.d.-afhandling v. Institut for Engelsk, germansk og romansk, Københavns Universitet. og ph.d-forsvar på Københavns Universitet d. 15 dec. 2010.
5. Stern, Daniel: ”Barnets interpersonelle univers”, Hans Reitzels Forlag 2. udg. 1995 (1. udgave 1985).
6. Barthes, Roland: ”Image, music, text”, Hill & Wang 1977.

Bøger jeg har orienteret mig i og i nogle tilfælde citeret fra:

7. Barthes, Roland: ”S/Z – an essay”, Hill & Wang 1977.
8. Barthes, Roland: ”Eiffeltårnet”, fra ”Den moderne kulturs historie”, en antologi red. af Gert Balling, Mikkel Bogh, Henrik Reeh, Mette Sandbye og Martin Zerlang, Gads forlag 2006.
9. Brøns, Helle: Prisopgave; ”Ord og billede – En kunsthistorisk, teoretisk og analytisk undersøgelse af ord-billede-relationer med fokus på værker af Asger Jorn og Sophie Calle”, udskrævet på afdeling for kunsthistorie, institut for æstetiske fag, Århus Universitet 2006.

10. Christensen, Nina: ”Den danske billedbog 1950-1999 – teori, analyse, historie”, Roskilde Universitetsforlag 2003.
11. Culler, Jonathan: ”Barthes – A very short introduction”, Oxford 2002/1983
12. Edwards, Betty: ”At tegne er at se”, (originaltitel: ”Drawing on the right side of the brain), Nyt Nordisk Forlag 1990, 9. udgave.
13. Elkins, James: ”The domain of images”, Cornell University Press 1999.
14. Elkins, James: ”Just looking” fra ”The object stares back – on the nature of seeing”, A harvest book, Hartcourt Inc. 1996.
15. Elkins, James: ”On pictures and the words that fail them”, Cambridge University Press 1998.
16. Fausing, Bent & Larsen, Peter, Larsen: ”Visuel kommunikation”, bind 1-2, Medusa 1998.
17. Goga, Nina & Mjør, Ingeborg: ”Møte mellom ord og bilde – en antologi om bildebøger”, Lannslaget for norskundervisning/ Cappelen Akademisk Forlag 2001.
18. Harris, Roy; ”The necessity of artspeak – The language of the arts i the western tradition”, Continuum, 2003
19. Kjørup, Søren: ”Kunstens filosofi en indføring i æstetik”, Roskilde Universitetsforlag 2004
20. Kjørup, Søren: ”Semiotik”, Samfundslitteratur Roskilde Universitetsforlag, 2002.
21. ”Kunstteori – positioner i nutidig kunstdebat”, redigeret af Hans Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg, Borgen 2002.
 - a. ”Tre bidrag til billedforståelsen, Bryson, Bal og Barthes om tekst og billede” v. Anders Troelsen.
 - b. ”Tegn og billede. Semiotik og kunsthistorie”, v. Jens Toft
 - c. ”Formalitet og figurativitet. Fænomenologiske perspektiver i nyere kunstteori” v. Mikkel Bogh.

22. Lange-Küttner, Christiane & Vinter, Anne (redigering): "Drawing and the non-verbal mind – a life-span perspective" Cambridge University Press 2008
23. Meiner, Carsten (redigering): "Roland Barthes – en antologi", Museum Tusulanums forlag 2007.
24. Möhl, Bo & Schack, May: "Når børn læser – litteraturoplevelser og fantasi", Gyldendal 1980.
25. Mørch-Hansen, Anne (redigering): "Temaer og tendenser i 90'ernes danske børne- og ungdomslitteratur", Høst & Søn 1.udg., 1.opl. 1998
26. Nikolajeva, Maria: "Billedbogens puslespil", Høst & Søn 2004.
27. Rhedin, Ulla: "Bilderboken – på väg mot en teori", Alfabet 2001, 2. udgave (1.udg. 1992).
28. Weinreich, Torben: "Børnelitteratur – en grundbog", Høst & Søn 2000.

Artikler:

29. Bal, Mieke & Bryson, Norman: "Views and overviews. Semiotics and art history"
 30. Bal, Mieke: "Reading Rembrandt – Beyond the word-image opposition" Cambridge University Press 1991.
 31. Juncker, Beth 2004: : "Gab - det er kedeligt - Om børns smag" (Artikel fra Tidsskrift for Børne- og Ungdomskultur nr. 47/2004.
 32. Thomsen, Bodil Marie, 2005: "Real-time interface – om tidlig simularitet, rumlig transmission og haptiske billeder", skriftserie fra center for digital æstetik-forskning 10/2005.
 33. *Litteratur om akademisk skrivning*
 34. Jørgensen, Peter Stray: "Formalia i opgaver på videregående uddannelser – serviceafsnit, litteraturhenvisninger, layout og typografi" Samfundslitteratur 2003
 35. Rienecker, Lotte & Jørgensen, Peter Stray: "Den gode opgave – opgaveskrivning på videregående uddannelser", Samfundslitteratur 2.udg. 2004/2000
- I afsnittene "Kunsthistorisk rumforståelse" og "Følelse i tegnet" genbruger jeg enkelte citater og kilder fra følgende teoretiske litteraturhenvisninger. Genbrugene er fra min eksamensopgaven på tilvalget Billed- og rumanalyse efterår 2010 "Det åbenbare og det åbenbarede", men brugt i en moderne billeddboglig kontekst:*
36. Bek, Lise: "Rumanalyser", Århus Fonden til Udgivelse af Arkitekturtidsskrift B 1997.
 37. Michael Camille: "The book of signs: Writing and visual difference in Gothic manuscript illumination", Word and Image vol. 1 no. 2 April-June 1985.
 38. Sixten Ringbom: "The devotional image" fra "From icon to narrative – the rise of the dramatic close-up in fifteenth century devotional painting", Serietitel: Acta Academiae Aboensis. Ser. A. Vol. 31/2 1965.
 39. Pamela Sheingorn: "Performing the illustrated manuscript: Great reckonings in Little Books" fra "Visualizing medieval performance – Perspectives, histories, contexts" ed. by Elina Gertsman, Ashgate 2008.
 40. Rebecca Schneider: "Solo, solo, solo" fra "Performing art's histories, part 1", Blackwellpublishing.com (pdf).
[URL:http://www.google.com/search?source=ig&hl=da&rlz=&=&q=sheingorn%2C+solo+solo+solo&aq=f&aqi=&aql=&oq=#sclient=psy&hl=da&safe=active&source=hp&q=an+experience+can+be+understood+as+a+performance+%E2%80%99as+if+alone%E2%80%99+that+is+%E2%80%99a+kind+of+echo+palette+of+others%E2%80%99&aq=f&aqi=&aql=&oq=&pbx=1&bav=on.2.or.r_gc.r_pw.&fp=cb1eee4b36055504&biw=921&bih=447\)](http://www.google.com/search?source=ig&hl=da&rlz=&=&q=sheingorn%2C+solo+solo+solo&aq=f&aqi=&aql=&oq=#sclient=psy&hl=da&safe=active&source=hp&q=an+experience+can+be+understood+as+a+performance+%E2%80%99as+if+alone%E2%80%99+that+is+%E2%80%99a+kind+of+echo+palette+of+others%E2%80%99&aq=f&aqi=&aql=&oq=&pbx=1&bav=on.2.or.r_gc.r_pw.&fp=cb1eee4b36055504&biw=921&bih=447)