

Bilder i samfunnsfag

Bernt Eide

Masteroppgave i journalistikk

Universitetet i Oslo

Institutt for medier og kommunikasjon

Høgskolen i Oslo og Akershus

Institutt for journalistikk og mediefag

25.05.2012.

"Even in the age of photography it was imagination that engaged the service of the machine, not the machine that expelled imagination."

Rudolf Arnheim (1974 (1954):285)

Innhold

1. Innledning	1
2. Problemstillinger	3
3. Teori	4
4. Metode	7
4.1 Problemstilling 1a og 1b	7
4.2 Problemstilling 2	8
5. Historisk bakgrunn	11
5.1 Platon og bildene	11
5.2 Kirken	13
5.3 Rene Descartes	14
6. Bilders egenskaper	15
6.1 Introduksjon	16
6.2 Europeisk bildetradisjon.....	18
6.3 Persepsjonspsykologi.....	23
6.4 Nevrobiologi	26
6.5 Egenskaper ved visuell persepsjon	28
6.6 Persepsjon av bilder.....	40
6.7 Formative og betydningsmessige konsekvenser.....	43
6.8 Persepsjonskunnskap som kognitiv teori.....	47
6.9 Strukturalismen som kognitiv teori	49
7. Fotografiet	55
7.1 Forskjeller mellom fotografi og maleri	55
7.2 Fotografiets transparens.....	57
7.3 Fotografiets indeksikalitet	58
7.4 Fotografi og journalistikk	61
7.5 Digitale fotografier.....	63
7.6 Angrepet på fotografiet.....	64
8. Pensum	67
8.1 HIOA	67
8.2 UIO	70
8.3 NTNU	71
8.4 UIB	74
9. Analyse	76
9.1 Hva er bilders egenskaper?.....	76
9.2 Fotografiet og håndlagede bilder	81
9.3 Pensumtekster	84
9.4 Holdninger til det fotografiske bildet	87
9.5 Elementer til et bildeteoriemne i samfunnsfag.....	89
10. Konklusjon	98
Kilder	100

Forord

Arbeidet med denne oppgavens tema startet egentlig for mange år siden gjennom emnet "Bildeteori for fotojournalister" ved Fotojournalistutdanningen, Høgskolen i Oslo (nå HIOA). Dette er en praktisk orientert utdanning med et implisitt krav til et teoriemne at de teoretiske tankemodellene skal være anvendelige og nyttige. Studentene har med sin erfaring som fotografer vært viktige bidragsytere gjennom sine tekster, egne idéer og gjennom sin motstand mot teori som ikke opplyser praksis.

Utvikling av oppgavens idé og gjennomgang av teorimaterialet startet høsten 2010, og pensumundersøkelsene og skrivingen har foregått vesentlig våren 2012. Arbeidet har foregått i stor grad innvevd i arbeidet ved Fotojournalistutdanningen.

Veileder har vært Rune Ottosen, Journalistutdanningen ved Institutt for Journalistikk og mediefag, Høgskolen i Oslo og Akershus. (H/10-V/12)

1. Innledning

Bilder har en dominerende plass i journalistikken og i vår medieflate. Fotografiske stillbilder og levende bilder spiller en økende rolle på mange andre felt også, ikke minst i musikkvideoer, TV-underholdning og spill. Bilder preger publikums kollektive hukommelse og vår konstruksjon og forståelse av historien det siste hundreåret. Samlet sett utgjør bildeskildringer en vesentlig del av folks visuelle persepsjon av samfunnet og omgivelsene. Psykologisk forskning peker i retning av at disse skildringene er med å forme oss som mennesker og at de påvirker våre valg. Uvitenheten om hvordan dette påvirker oss er stor blant 'folk flest', samtidig som kunnskapene om det visuelle hos profesjonelle PR-aktører er store. Dette legger befolkningen åpen for påvirkning, og representerer et mulig demokratisk problem som bare kan avhjelpes med kunnskap. Det å lage disse bildene og formidle dem i en transparent samfunnsmessig kontekst er derfor en seriøs oppgave som medfører et stort ansvar som hviler på yrkesutøverne.

Når det gjelder akademiske institusjoner og forholdet til bilder er det tre iøynefallende aspekter som ofte påpekes. Det første er at det er *lite* forskning som gjøres når det gjelder bildenes rolle i journalistikken og i samfunnet. Når medieforskere forsker på journalistikk er det f. eks. hovedsaklig det verbale det forskes på. David Domke m. fl. oppsummerer at "the role of visual images is virtually unexamined". Karin Andén-Papadopoulos bemerker at "[t]rots att pressfotografiet hör till vårt samhälls mest spridda och ideologiskt inflytelserika bildtyper finns det få vetenskapliga studier på området." Forfatterne av en sentral lærebok på feltet, Günter Kress og Theo van Leeuwen er inne på det samme når de skriver om "... the overwhelming evidence of the importance of visual communication, and the staggering inability on all our parts to talk and think in any way seriously about what is actually communicated by means of images and visual design." Aud Sissel Hoel peker på at ontologiske spørsmål om fotografiets natur "...i et par årtier nå har blitt ansett som mer eller mindre illegitime i akademisk sammenheng." (Andén-Papadopoulos 2000:11; Domke m. fl. 2002:133; Hoel 2005b:287; Kress & Leeuwen 1996:16)

Det andre aspektet er at utdanningssystemet i vår del av verden sorterer bilder framfor alt under domenet 'kunst'. Dette til tross for at kunstbilder utgjør en mikroskopisk andel av bildekommunikasjonen.

Det tredje aspektet handler om en fortsatt pågående faglig strid om bilders natur og egenskaper. Strukturalistiske modeller med basis i lingvistikken synes fortsatt å dominere bildeteorien i human- og samfunnsfag. Bilder betegnes og behandles som språk. Mange regner også språkets kategorisering av verden som bestemmende både for hva vi føler og hva vi ser. Denne posisjonen utfordres i dag særlig med basis i psykologi, nevrobiologi og kognitivistisk og fenomenologisk filosofi. Hovedemnet for oppgaven er nettopp denne faglige uenigheten innenfor mediefaget.

Denne oppgavens utgangspunkt er fotojournalistikken, aktualisert av forfatterens arbeid med teoretisk undervisning ved Fotojournalistutdanningen, Høgskolen i Oslo og Akershus, og et tilhørende behov for økt klarhet i forhold til de aktuelle spørsmålene. Dette er en praktisk rettet yrkesutdanning som har kommet inn i samfunnsfag med et behov for at bilder blir tatt på alvor teoretisk og som medium. Relevant for oppgavens tema er et generelt inntrykk av en tendens til å se bilder som underordnet i forhold til betydning – både i bransjen og i akademisk sammenheng.

Et nøkkelspørsmål handler derfor om *bilders egenskaper som meningsbærende kulturprodukt*. Er bilder, slik enkelte hevder, en tekst som ikke betydningsbærende i seg selv? Eller er bilder som verbaltekst med symboltegn og en syntaks? Eller er det reduksjonistisk å behandle bilder som tekst? Dette er tema for oppgavens første del, og et avgjørende spørsmål å søke svar på. Ulike forfattere peker også på *en akademisk motvilje mot bilder*. Bakgrunnen for dette kan søkes både i spørsmålet om bilders egenskaper og i vår kulturelle tradisjon. Dette er et stort spørsmål verdig en oppgave i seg selv. Her vil det behandles kun på avgjørende punkter og behandlingen vil måtte være summarisk.

Del to undersøker hva andre utdanninger i samfunnsfag har på pensum om disse spørsmål på bachelor-nivå i Norge, og vil søke å plassere funnene grovt i forhold til motstridende vitenskapelige og filosofiske ståsteder.

Analysen drøfter funnene og ser til slutt på mulige deler av et visuelt teorigrunnlag for utdanning i fotojournalistikk. Hvilke teorimodeller er mest relevante? Hva er visuell teori? Fotojournalistisk utdanning er valgt som *en omfattende visuell utdanning* innenfor samfunnsfag. Men drøfting og konklusjoner kan ha relevans for samfunnsfag generelt.

2. Problemstillinger

Det overordnede målet er å orientere innholdet bildeteoriemnet i forhold til samfunnsfag i høyere utdanning. I denne konteksten er det valgt ut to emner for undersøkelse og drøfting. *Bilders natur og virkemåte* er et vesentlig moment i denne oppgaven. Her står den lingvistiske tradisjonen innen medievitenskapen i motsetning til kunsttradisjonen og kognitiv vitenskap.

PROBLEMSTILLING 1:

- a. ER BILDER SOM TEKST, ELLER ER BILDER GRUNNLEGGENDE SETT NOE ANNET?

- b. ER FOTOGRAFI SOM HÅNDLAGEDE BILDER ELLER ER FOTOGRAFI GRUNNLEGGENDE SETT NOE ANNET?

Den neste problemstillingen handler om ikke-kunstfaglig høyere utdanning i Norge. Hvilke teorikilder og modeller er i bruk i undervisning om bilder?

PROBLEMSTILLING 2: (FORSKNINGSSPØRSMÅL)

- HVILKE ER DE VIKTIGSTE TEORIMODELLERNE SOM ER I BRUK FOR BILDER I MEDIEUTDANNINGER PÅ BACHELORNIVÅ VED HØGSKOLER OG UNIVERSITET I NORGE?
HVA ER DERES STÅSTED I FORHOLD TIL BILDERS NATUR?

Underliggende hypoteser er:

DET ER EN ENSIDIG VEKTLEGGING AV EN SPRÅKBASERT STRUKTURALISTISK MODELL

I PENSUM I SAMFUNNSFAGLIG BILDETEORI.

EN PERSEPSJONSBASERT FORSTÅELSE AV BILDER PRESENTERES IKKE.

Analysedelen er en drøfting av aktuelle teorimodeller og kilder til kunnskap med utgangspunkt i fotojournalistisk utdanning som en type visuell, samfunnsfaglig utdanning. Konklusjoner blir trukket i form av et *forslag til et teoretisk rammeverk for en fotojournalistisk utdanning i samfunnsfag*.

3. Teori

Denne oppgaven tar utgangspunkt i empirisk basert viten om menneskelig syn, kognisjon og persepsjon av bilder. Bak dette ligger en antakelse av at slik kunnskap må ha en prioritert plass i bildeteori innenfor samfunnsfag og at sentral teori bør være i harmoni med denne vitenskapen. Slik primærkunnskap utvikles i dag vesentlig innenfor fagområder som persepsjonspsykologi og nevrobiologi der det har vært gjort betydelige framskritt i forståelsen av menneskelig syn og kognisjon de siste 30 år. Her er det mange ulike forfattere. Men persepsjonspsykologen James J. Gibson er fortsatt sentral. (Gibson 1986) Blant nevrobiologiforskere er James T. Enns brukt for hans oversiktlige og tilgjengelige bok om emnet. (Enns 2004) Og Semir Zeki for hans interesse og fokus på vår forståelse av bilder. (Zeki 2000) LeDoux for hans funn i forhold til følelser, omtalt hos Enns, Zeki og Barry (1997).

Malertradisjonen har sin opprinnelse i den praktiske utprøvingen av ideer om bilder, persepsjon og representasjon, hovedsaklig fra renessansen og opp til vår tid. Denne kunnskapen finnes i verkene, i skrifter fra samtidige teoretikere og hos vår tids kunstteoretikere. Her finnes omfattende kunnskap både om visuell persepsjon og om bilder. Denne tradisjonen knyttet til *bildemakere* får i vår tid anerkjennelse av nevrologiske forskere for sine tidlige bidrag til forståelse av menneskelig syn. En rekke forfattere innen ulike fagområder har tatt i bruk denne kunnskapen i tilknytning til f. eks. filosofi, medieteori og lingvistikk. Her bør norske Aud Sissel Hoel ved NTNU nevnes, og f. eks. Donis Dondis, Paul Messaris, Ann Marie Barry, Julianne Newton, George Lakoff og Mark Johnson. (Barry 1997; Dondis 1973; Hoel 1998, 2004; Newton 2001; Messaris 1994)

En sentral forfatter som forener en denne tradisjonen med persepsjonspsykologien er Rudolf Arnheim (1904-2007). Hans hovedverk "Art and visual perception" har en omfattende og grundig framstilling av bilders virkemåte og samspillet mellom bilders form og innhold. Boka "Visual thinking" (1969) er også viktig. Den foregriper mye av det som seinere forskning på det kognitive visuelle området har vist. (Arnheim 1969, 1974 (1954), 1988.) Hans samtidige Ernst H. Gombrich (1909-2001) var kunsthistoriker. Hans sentrale bok "Art and Illusion" tar utgangspunkt i malertradisjonen, men trekker aktivt inn samtidig kunnskap om persepsjonen. (Gombrich 2000 (1960)) Disse to bøkene uttrykker en svært nær sammenheng mellom

persepsjonens særtrekk og de konsekvensene de har for bilders form. Bøkene kom akkurat i den tida da strukturalismen befestet sin dominerende posisjon innenfor europeiske human- og samfunnsfag. Gombrichs bok ble møtt med hard kritikk. I forordet til 2000-utgaven refererer han ironisk til denne kritikken: "... all images are based on convention, no more and no less than is language or the characters of our scripts. All images are signs, and the discipline that must investigate them is not the psychology of perception – as I had believed – but *semiotics*, the science of signs." (Gombrich 2000 (1960):xxv)

Todeling

Det har vært en klar tendens til at malertradisjonen og persepsjonspsykologien har funnet et felles ståsted. Det kan observeres i bøkene til f. eks. Gombrich og Arnheim. Dette fellesskapet kan grovt utvides til å omfatte nevrologiske forskere på synet og ulike kognitivistiske eller kropporienterte retninger innenfor lingvistik og filosofi. Her er dette fellesskapet stort sett omtalt som *persepsjonsorienterte teorier*. Persepsjonsbaserte teorier antar at vår kognisjon, vårt syn og vår erfaring av verden får sin karakter gjennom kroppen og kroppens nevrologi. Kulturelle ideer og erfaringsbaserte konsepter påvirker vår erfaring av verden gjennom at de er fysiologisk realisert i hjernen. I de seinere år har ulike retninger innen psykologi, filosofi, biologi, lingvistik og visuell teori funnet sammen i det som kalles "kognitiv vitenskap" eller "kognitivism". Det har de gjort i opposisjon til *strukturalistiske teorier*. Strukturalismen har sitt startpunkt i den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure. Strukturalisme, postmodernisme og saussuresk tegnteori blir her benevnt under fellesnavnet strukturalisme. Innunder denne paraplyen er retninger som hevder at språket er definerende for konsepter, kognisjon, persepsjonen og kulturprodukters betydninger. *Strukturalister ser betydning som strukturell*. Betydning blir til i relasjon til annen betydning. Ting kan derfor ikke ha mening i seg selv, bare som deler av et språkbasert system. Innen visuell strukturalistisk teori er forfattere som Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Umberto Eco, Derrida, John Tagg, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau profilerte navn. I en mer moderne tapping er disse teoretiske posisjonene representert i f. eks. Liz Wells (red.) antologi "Photography: A Critical Introduction". (Newton 2001:83f; Sonesson 2006; 1992:50,55; Wells 2009; Lakoff & Johnson 1999; Gripsrud 2007:117)

En slik todeling representerer en betydelig forenkling. En viktig nyansering gjelder den amerikanske filosofen Charles S. Peirce. Peirce hører til alle, og hans tegnteori brukes aktivt også på den persepsjonsorienterte eller kognitive siden. Peirces tegnteori er ikke språkbasert. Den er en kulturteori og en perseptuell teori. Den svenske semiotikeren Göran Sonesson peker på sammenfallet mellom de kunnskaps-domenene som "kognitiv vitenskap" og semiotikk interesserer seg for. De gjør det svært ulikt, med svært ulike begreper, og dette er i seg selv kontroversielt.

"Cognitive science puts the emphasis on the place of the appearance of this world, the mental domain, and its characteristic operation, cognition; and semiotics insists on the transformations that the physical world suffers by being endowed with meaning." (Sonesson 2006:136)

Sonesson beskriver en dreining av semiotikken i kognitiv retning, og for han tilhører ikke semiotikken lingvistikken, samtidig som han peker på at kognitiv lingvistikk (Lakoff m. fl.) er et vesentlig fenomen. (Sonesson 2006:136ff)

En annen aktuell nyansering gjelder retorikken. Visuell retorikk lar seg heller ikke plassere i forhold til denne todelingen selv med dens språklige opphav. Tekster som Mral & Olinder (2011) *Bildens retorik* og Jensen (2009) *Billeders retorik* har ikke noe spesifikt ståsted i forhold til persepsjonsorientering eller strukturalisme. Jensen går langt i å ta i bruk persepsjonsbasert bildekunnskap, og viser til at bilder utøver en *retorisk realisme* gjennom å ligne opplevelser publikum kunne hatt i virkeligheten.

Undersøkelsen "Mapping studies in visual communication" (2004) gir en omfattende oversikt over samtidig litteratur og publiseringskanaler om bilder i kommunikasjon. Oversikten er USA-sentrert, men det er også i USA at svært mye foregår på dette feltet. Den er heller ikke helt ny, men forteller likevel noe. Forskerne registrerer en sterk økning i mengden publiserte bøker og artikler (1999-2003). Deres gruppering av hovedtemaene er interessant. De deler tekstene tematisk i 'pragmatikk', 'visuell retorikk' og 'visuell semantikk'. 'Pragmatikk' betyr her rett og slett *praktisk orientert* og skal holdes utenfor i denne sammenhengen. 'Visuell retorikk' innebærer ikke nødvendigvis bruk av det retoriske begrepsapparatet, men betegner en interesse for bruk av bilder i påvirkning og bilder som del av ideologiske mønstre. 'Visuell semantikk' innebærer et fokus på form- og betydningsstrukturer i bilder. Rapporten registrerer en betydelig forskyvning av interessefokus fra retorikk til semantikk, og også en forskyvning bort fra tekstbaserte modeller til persepsjonsbaserte modeller.

(Barnhurst m. fl. 2004:629f)

Teorien er en del av emnet for undersøkelse og vil bli beskrevet nærmere der.

4. Metode

Hovedmetoden er en kvalitativ undersøkelse av tekster som sammenfatter bilderelatert forskning og aktuelle pensumtekster i samfunnsfag. I tillegg er det valgt å gjøre en enkel kvantitativ undersøkelsen som skal bidra til forståelse av tekstanalysens relevans.

4.1 Problemstilling 1a og 1b

Metoden er en bred *funksjonell idéanalyse* av hva relevant forskningsbasert litteratur på syn og kognisjon har å fortelle om vår oppfattelse av bilder. Denne kunnskapen blir beskrevet, sammenfattet og sammenholdt med relevant medieteorier. I bunnen ligger en forventning om harmoni mellom en medieteorier for bilder og forskningsbasert viten på feltet med en prioritet for forskningsbasert viten. (Boréus & Bergström 2005:149ff,156,)

Dette er dermed både en undersøkelse av problemstillingen og en beskrivende undersøkelse av relevant teori i forhold til den. Metoden medfører en omfattende gjennomgang og syntetisering av teori i relasjon til de ulike kunnskapselementene. Hensikten er å se i analysedelen om et standpunkt i de aktuelle spørsmålene er forenlig med anerkjent forskningsbasert kunnskap. Det handler om å gå inn i teoristoffet og beskrive og etablere en kontekstuell forståelse på måter som gir mening for arbeid med bilder.

Teorikapittelet stiller opp to grunnleggende idétyper i relasjon til problemstillingen. Det er gjort en vurdering om de innebærer en for grov forenkling i forhold til stoffets innhold.

Utvalget av litteratur baserer seg på en orientering utfra sentrale kilder, videre til den referanselitteraturen som er anvendt og videre til referanselitteraturens referanselitteratur. Sammen med kilder som ser på feltet og pensumlitteraturene ved de ulike studiestedene er dette vurdert som tilstrekkelig sikring at de vesentlige perspektivene er representert. Intersubjektiviteten i tolkningen av kildene ligger vesentlig i at dette teoristoffet representerer en vev der ulike forfattere har tolket andre

forfattere. I dette ligger naturlige korrigerende mekanismer. På denne måten bør forholdene ligge til rette for at funnene har generell relevans.

Dette er et spørsmål der forfatteren er profesjonelt og personlig engasjert, både som fotograf og som teorilærer. Forfatteren har dermed bestemte førforståelser, i forhold til at spørsmålet er viktig, i forhold til at de svar strukturalismen har å gi ikke strekker til og i forhold til åpenhet for ulike teoretiske posisjoner. Det er nettopp ut fra erfaringen av iboende motsetninger i lærestoffet at behovet for begrepsapparat og prøving av argumenter melder seg. Det er dermed vanskelig å snakke om noen forskningsmessig nøytralitet, og dette forholdet skjerper kravet om å referere ulike ståsteder på en ryddig måte. Det betyr ikke noen form for likebehandling med hensyn til plass. Mye plass må, slik oppgaven er stilt, vies til kunnskap om persepsjon og kognisjon i forhold til verden og bilder.

4.2 Problemstilling 2

Del 2 søker å etablere grovt karakteren av pensum på dette området i høyere utdanning. Hypotesen er dobbel:

- DET ER EN ENSIDIG VEKTLEGGING AV EN SPRÅKBASERT STRUKTURALISTISK MODELL I SAMFUNNSFAGLIG UTDANNING I NORGE.
- EN PERSEPSJONSBASERT FORSTÅELSE AV BILDER ER IKKE PRESENTERT.

Metoden som er valgt er en "grov" undersøkelse teoripensum i et utvalg emner på bachelornivå ved norske medieutdanninger.

Studiesteder som er valgt er medieutdanninger ved de fire antatt største utdanningsstedene på feltet: Høgskolen i Oslo og Akershus, Universitetet i Bergen, Norges tekniske og naturvitenskaplige universitet og Universitetet i Oslo. Medieutdanning er her definert som samfunnsfag, uavhengig av den faktiske organiseringen.

Institusjonrelatert inhabilitet er et tema som er vurdert i forbindelse med at forfatter har sitt arbeid ved Høgskolen i Oslo og Akershus i samme institutt som lærerne i de tre valgte emnene. Verken valg av emner eller vurdering av pensum er diskutert med kollegene. Det har vært lagt vekt på å behandle alle tekster likt, og sammenlikning mellom studiesteder er ikke noe vesentlig poeng i undersøkelsen.

Emnene er valgt innenfor medieutdanning, med *visuelt linjevalg* om slikt finnes og *innenfor obligatoriske emner*. Emnene er valgt ut skjønnsmessig etter emnetittel slik at hvert studiested er representert med 15-30 studiepoeng. Ved UIB er f. eks. valgt et emne *Mevi 103 Medietekster: teori og analyse* Her finnes også emnet *Ret203 Medieretorikk* tilbudt som valgfritt. Ret203 er et emne fra "Bachelorprogram i retorikk" ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier ved Det humanistiske fakultet. Det er derfor ikke valgt. Men et raskt blick på titlene på dette pensumet gir beskjed om en langt større åpenhet når det gjelder hvilke teorier som gis plass. Her er Paul Messaris ("Visual culture") representert med en hel bok og UIBs egen retoriker Jens Kjeldsen; begge står i motsetning til en ensidig behandling av bilder som symbolsk språklig uttrykk. Det valgte emnet kan gi et bilde av tenkningen blant medievitere, men er ikke nødvendigvis representativt for institusjonen som helhet. Sammenlikning mellom lærestedene er ikke undersøkelsens mål.

Utvalget av emner er gjort utfra hvilke emner som behandler visuell teori og som svarer til kriteriene over – uten å trekke inn pensum. Utvalgsmetoden åpner likevel muligheten for at forfatterens ståsted har influert utvalget. Med begrensningene 'obligatorisk emne' og 'samfunnsfaglig kontekst' er likevel valgmulighetene svært begrensede. Utvalgsmetoden bør slik sett ikke være vesentlig utslagsgivende, også fordi undersøkelsens mål er en "grov" forståelse av situasjonen uten at situasjonen på det enkelte studiested er noe vesentlig tema.

"Grov" forståelse vil si at undersøkelsen ikke tar sikte på en finregning av procenter og sider, men ser mer på den kvantitative situasjonen i grove trekk. Det som er kategorisert har så vidt ulik karakter, og dermed "virkningsstyrke" at det er valgt å ikke summere tallene, men heller å supplere oversikten med beskrivelse av disse karaktertrekkene. Det kvantitative bildet må uansett utdypes med en kvalitativ nærlesning og vurderingen av deler av pensum.

Pensumssidene er kategorisert slik:

Totalt sidetall	Perseptuelt bildesyn	Perseptuell/kroppslig orientering	Språklig bildesyn	Strukturalisme	Utenfor
-----------------	----------------------	-----------------------------------	-------------------	----------------	---------

Hovedkategoriene er PERSEPTUELL/KROPPSLIG ORIENTERING og STRUKTURALISME slik de er beskrevet i foregående avsnitt. Mange tekster handler om ting litt på siden av kjernes spørsmålet for denne undersøkelsen. De kan være indirekte farget av et

underliggende standpunkt til hvordan bilder kommuniserer. Enkelte tekster kan også ha en uklar forankring, eller være kritisk reflekterende om ulike perspektiver. Slike tekster er kategorisert som UTENFOR. Tekstene er grovkategorisert i forhold til de to hovedretningene.

Tekstene

Den kvantitative undersøkelsen hviler på en rask tekstanalyse med en nærlesning av utvalgte sentrale avsnitt i pensum. Bøker og kapitler er til en viss grad behandlet som helheter hvis de henger sammen. En mer presis kategorisering av alle sider ville kreve en nærlesning og en diskusjon av et høyt antall enkeltsider. Vurderingen er at 1) hypotesen ikke krever en slik presisjon og 2) det er viktigere å ha et visst antall emner med i undersøkelsen.

For å utfordre den hypotesen som er stilt og forventningen om strukturalistisk dominans har det vært prioritert å identifisere tekstelementer som kan tilordnes perseptuelle, kroppslige, kognitive eller fenomenologiske tilnærminger, eller helt enkelt synssansen. Slike funn er tilordnet et perseptuelt perspektiv.

Det har vært vanskeligst å skille mellom STRUKTURALISME og UTENFOR. Fotohistorie, narratologi og visuell retorikk kan ikke i utgangspunktet regnes som strukturalisme og er stort sett plassert i UTENFOR. I mange tilfeller kan det diskuteres hvorvidt elementer som er plassert utenfor likevel er en del av en strukturalistisk helheten.

I tillegg har det vært prioritert å finne passasjer som *direkte omhandler bilders natur*. Kategoriene PERSEPTUELT BILDESYN og SPRÅKLIG BILDESYN er kategorier innenfor hovedkategoriene. Hensikten med disse kategoriene er å få et bilde av hvor mye som sies eksplisitt i forhold til hypotesen.

Kategoriseringen er gjort av forfatter. Reliabilitetsproblemet er håndtert ved at materiale med funn er gjennomgått 2 ganger.

Tekstanalytisk metode var nødvendig for å kunne kategorisere slik det er gjort. Tekstanalytisk metode var også nødvendig for å plassere funnene i forhold til sentralitet. En artikkel i et kompendium er klart mindre sentral enn en lærebok. Omtale i en gjennomgang av ulike perspektiver i slutten av en bok som f. eks. "Engelstad, Arne og Elise Seip Tønnessen (2011): *Film – en innføring*." har mindre vekt enn en forklaring av "teorien vi arbeider etter" i begynnelsen av en lærebok som f. eks. "Larsen, Peter (2004)

Album. Fotografiske motiver." Det vil si at pensum er tekstanalysert i forhold til de to hovedretningene som er påpekt ovenfor. (Østbye m. fl. 2002:61f)

Funnene er satt opp i tabellform for å tydeliggjøre omfang, men denne forståelsen må kompletteres ved å gå inn på innholdet. Funnene drøftes i lys av teoriarbeidet under "Analyse".

5. Historisk bakgrunn

Ulike teoretikere har pekt på sterke historiske linjer fra antikken til bilders plass i våre dagers akademiske diskurs og organisering.

5.1 Platon og bildene

Grekeren Platons (427-347) "frie kunster", de som er høvelige for frie menn, var slikt som grammatikk, dialektikk, matematikk, aritmetikk, geometri og astronomi. Musikk var også med på grunn av de matematiske sammenhengene i skala og strengelengde. Maleri og skulptur ble regnet som "mekaniske kunster". Platon beskriver bildekunst som mekaniske og imiterende kunstner som krever arbeid og fagkunnskap. Bildemakere er dessuten produsenter av drømmeaktige, usanne, flyktige illusjoner. Som konsekvens presiserte Platon eksplisitt at bildemakere ikke har adgang i hans idealrepublikk.

(Arnheim 1969:2)

Det er ifølge kunsthistorikeren Ernst Gombrich ikke mulig å forstå Platons angrep på persepsjonen, bildene og bildemakerne uten å ta med den samtidige konteksten. Platon levde akkurat på det helt unike tidspunktet da gresk bildeframstilling gjennomgikk en revolusjon som var "unique in the annals of mankind.". Bildene var fra før helt symbolske representasjoner som fulgte fastlagte regler og mønstre for bildeframstilling. Rundt 550 fvt. startet en utvikling i retning livaktige persepsjonslike bilder, og i løpet av 200 år hadde de kommet svært langt. Idealet ved inngangen til denne perioden, og det idealet som Platon forholdt seg til, var bildene i de egyptiske gravkamrene. Disse bildene bygger på et symbolsystem der bare helt bestemte positurer var tillatte og alle hadde definerte betydninger. Symbolsystemet omfattet også klær, hudfarge, gjenstander, plassering og størrelse. Så kom denne greske revolusjonen og snudde opp-ned på bildesyntet på 6 generasjoner. Ved utgangen av denne revolusjonen var de greske

bildene blitt ikoniske og perseptuelle. Man kunne se bildet som et konkret øyeblikk, og også se personer på bildet som konkrete personer med en personlighet, sinnstilstand og en kroppslighet. (Gombrich 2000 (1960):126ff)

Platon reagerte voldsomt mot denne utviklingen i gresk kultur som han ikke var i stand til å stoppe. Han innvendte at de naturalistiske bildene jo bare viser aspekter av ting. Er ikke sofaen den samme om du ser den fra den ene eller andre siden? Og er ikke et menneske like stort om det er nært eller fjernt? De nye bildene brøt med Platons idé om å gjengi den perfekte orden, den ideelle orden i universet, og ikke det kaotiske livet på jorda . Grunnideen er at tanken er ren og kan formidles gjennom språkets evige begreper. Persepsjonen er av lavere orden og er skilt fra tanken. (Arnheim 1969:8; Gombrich 2000 (1960):127)

Gombrich reflekterer over det underlige i at høytstående kulturer ikke utviklet et persepsjonslikt bildeuttrykk lenge før Platons tid. Han viser til prehistoriske grottemalerier med et naturalistisk uttrykk. Det var ikke det at ikke høytstående kulturer ikke kjente teknikkene eller befant seg på et for lavt utviklingstrinn. De *valgte* bort slike teknikker. De hadde et sterkt behov for symbolbilder. (Gombrich 2000 (1960):107ff)

Platons motstand mot denne nye bildekulturen fikk støtte etter hans tid, da religioner fra øst kom og utfordret den nye lekne måten å fortelle i bilder på. Og ganske raskt kom det krefter i sving som beundret egyptisk kunst og tidlig gresk kunst framfor de seinere mesterverkene. Den greske illusjonismen ble gradvis valgt bort og erstattet med enkle, tidløse, symbolske framstillinger i litt mer enn 1000 år. Den ortodokse kirkens ikonmalerier er et slikt symbolsystem. Disse bildene er mer enn bilder og fysiske objekter. De er aktive gjenstander som i seg selv spiller en åndelig rolle. Portrettlikhet eller visuell atferd i bildene er ikke et tema. De hellige er symbolisert gjennom små ting som viser til dem og deres liv og ideer. Denne hangen til det symbolske hadde dominert fram til det greske riket. Med kristendommens seier i Romerriket vant denne symbolismen noe av grunnen tilbake. (Arnheim 1974 (1954):147) Så kom renessansen med persepsjonslikhet og livaktighet på ny, og øyeblikkets magi ble igjen det sentrale. Men "den symbolske dragningen" fortsetter å være et viktig tema helt inn i vår egen tid. Forskere har pekt på dette trekket både ved våre dagers krigsfotografier og ved journalistisk bruk av fotografier generelt. (Griffin 2004:384,397f; Huxford 2001:46)

Platon var kritisk til bilder. Men det betyr paradoksalt nok ikke at han avviste persepsjonens evner til å se generalisering. Det gjorde ikke Aristoteles heller. Den greske tradisjonen lærer oss faktisk (tross ulikheter mellom Aristoteles og Platon) at de universelle kategoriene er direkte tilgjengelig for oss gjennom synet. Lakoff og Johnson kaller dette *direkte realisme*: "Their answer was that we could know directly". (Arnheim 1969:7ff; Hoel 2005a:23ff; Lakoff & Johnson 1999:94)

5.2 Kirken

Det er ikke mulig å skille den greske påvirkningen helt fra kristendommens. Denne religionen fant sin form innenfor en gresk kulturell kontekst. Slik fortellingen om Moses, Gud og de ti budene er, har den mosaiske Gud en svært klar holdning til bilder. De er helt enkelt forbudt.

Du skal ikke lage deg noe gudebilde, eller noe slags bilde av det som er oppe i himmelen eller nede på jorden eller i vannet under jorden. (Bibelen 1968:2. mosebok, kap. 20 v.24)

Dette totale bildeforbudet er ikke et tilfeldig bortgjemt sitat i det gamle testamentets mylder. Det er det andre av de ti budene som Moses fikk overlevert på steintavler fra Gud – rett etter det første bud som sier at "Du skal ikke ha andre guder enn meg." Kirker flest har fjernet dette andre av de ti bud. Det var vanskelig å forene med et samfunn der bildemediet var tilgjengelig i kirkene og der de aller fleste ikke kunne lese. De tok det opprinnelige tiende bud og delte det i to slik at det totale antallet bud fortsatte å være ti. (Arnheim 1969:3f; Gombrich 2000 (1960):xxxiii; Mitchell 2005:16ff)

I det kristne bysantinske østromerske riket ga dette opphav til en uforsonlig konflikt mellom dem som ville opprettholde det opprinnelige bildeforbudet og dem som ville ta bildene i bruk i troens tjeneste. Et bildeforbud varte til 843 evt. da keiserinne Theodora sørget for at bildene på nytt kom i religiøs bruk. Etter hundre år med strid vant de bildevennlige, og en av konsekvensene kan enda sees i ikonenes plass i den ortodokse religionsutøvelsen. *Argumentasjonen* fra religiøse ledere i østriket var, kanskje overraskende for oss, at bilder måtte settes høyere enn ord og at synet var den viktigste av sansene. Her er det viktig at de refererte til en bildeverden som i stor grad var symbolbasert med faste vedtatte elementer slik som i bildene som vi kjenner fra faraoiske bilder. (James 2005:100; Meyer 2010:50ff)

Liz James peker på at tankene i den europeiske delen av riket tok en annen retning: Bilder beskriver den materielle verden. Gud er av en annen verden som bare kan sees av "sinnets øye" og som dermed bare kan beskrives verbalt. I vest seiret en forståelse av ordene som overordnet og førende i forhold til bilder. Her var samstemtheten klar, både til det opprinnelige 2. bud, men også til Platon. Ord ble ansett å være en bedre og mer fullstendig kommunikasjonsform. Mens ordene uttrykker sannhet i utseende, ord og mening, er bildene falske feller for sinnet. (James 2005:102)

5.3 Rene Descartes

En felles gresk-kristen arv i Europa har som grunnlag at tingenes innerste vesen eller essens er gitt uavhengig av menneskets kropp eller meningsdannelse. Gjennom middelalderen ble ulike syn hevdet på forholdet mellom ontologi og epistemologi med dette utgangspunktet. Men på 1600-tallet formulerte René Descartes (1596-1650) en ny modell som både hadde sterk gjennomslagskraft blandt lærde, og som samtidig var i harmoni med folkelige tanker om persepsjon og tenkning og religion. Men modellen var ny og bryter på viktige punkter med tidligere filosofi. (Hoel 2005a:2ff; Lakoff & Johnson 1999:391ff)

Et viktig utgangspunkt var den samtidige Johannes Keplers (1571-1630) oppdagelse av netthinnebildet. Det ga oppgav til ideen om synet som passiv leverandør av optiske bilder til et indre teater. Det sentrale grepet Descartes gjør er å flytte de universelle essenser inn i mennesket. De er fortsatt gitt av Gud, de er lagt inn i menneskets ånd eller bevissthet. Et sentralt element i Descartes teori er at bevisstheten og kroppen er *to ulike typer substans*. Kroppen er biologisk substans av denne verden. Bevisstheten er immateriell og uavhengig av kroppen.

"It is certain that this I [that is to say, my soul by which I am what I am], is entirely and absolutely distinct from my body and can exist without it."

(Descartes 1970:190 (1628) i Lakoff & Johnson 1999:402)

Descartes lager med dette en dyp kløft mellom bevisstheten og verden/kroppen. Verden og kroppen er etter denne forståelsen ikke direkte tilgjengelig for bevisstheten, men kun gjennom indre representasjoner levert av sansene i et slags indre teater. Sanseropplevelser er i seg selv ikke til å stole på. Det eneste vi kan stole på er de ideer

som finnes i vårt sinn og som Gud har lagt i oss fra fødselen av. (Hoel 2005b:295; Lakoff & Johnson 1999:94)

Tenkningen er etter Descartes bevisst og analytisk av natur. Tanker er formale og kan uttrykkes i proposisjoner, akkurat som matematikken. Ideer og konsepter er av mental substans. Fantasi og følelser er av kroppslig substans og er dermed ekskludert fra tenkningens domene på samme måte som persepsjonen er det. Alle tanker er bevisste. Bevisstheten vår har full oversikt over alle tankeprosesser. Empirisk forskning er dermed ikke nødvendig for å etablere sikker viten om bevisstheten.

Descartes innflytelse ble betydelig, og konsekvensene for bildemakernes status ble store. Arnheim beskriver dette at det visuelle ble skilt fra tenkning som det avgjørende punktet som har blokkert bilder i akademisk sammenheng. (Arnheim 1969:3f) Dette fant sted gjennom den konkrete organiseringen av akademiske institusjoner. Forestillingen om det visuelle utenfor rasjonell tenkning danner også en forståelsesramme med rekkevidde helt fram til vår tid. Aud Sissel Hoel poengterer f. eks. at Saussure og semiologien og dermed også strukturalismen og poststrukturalismen bygger nettopp på denne basisforståelsen hos Descartes (Hoel 2005b:295f). Det er dermed også naturlig å tenke at dette har lagt føringer for alle når det gjelder synet på bilder, også hos bildemakerne selv. Impresjonister forestilte seg f. eks. at de kunne overføre direkte fra sansene til lerretet og snakket om "å male med øyet" i motsetning til å "male med hjernen". (Enns 2004:10; Gombrich 2000 (1960):15f) Å tenke på bilder som visuell abstraksjon og generalisering, slik persepsjonspsykologien gjør, passer dårlig inn i denne modellen. (Arnheim 1969:27ff) Å tenke seg at synet/persepsjonen skulle bedrive generalisering *før* bevisstheten passer enda dårligere.

6. Bilders egenskaper

Spørsmålet om synet, bevisstheten og bildene fortsatte å være et viktig stridstema i europeisk filosofisk og kulturell diskurs. Med strukturalismens og semiologiens gjennombrudd i europeiske human- og samfunnsfag i Europa på 1950-tallet ble debatten rundt bilders egenskaper *helt sentral*. Bakgrunnen for dette kan søkes i bildenes økte betydning i samfunnet. Hoel peker også på at det ligger problemer innbakt

i strukturalismens semiologiske kjerne som gir problemer med bildene. Ferdinand de Saussures lingvistisk baserte semiologi var definerende for strukturalismen. Bilder som ytring, og da særlig fotografier, passet ikke inn og falt aldri til ro i den semiologiske modellen. Bildenes natur er fortsatt emne for akademisk strid – mer eller mindre langs de samme linjene. (Hoel 2005a:91ff; Sivertsen 1993) Et hovedskille synes å gå mellom en *ikonisk* forståelse av bilder som en persepsjon eller et persepsjonslignende fenomen på den ene side, og en *symbolsk* forståelsen av bilder som tekst eller et tekstlignende fenomen på den andre.

Denne delen handler derfor primært om *bilders generelle egenskaper*, og gjelder alle bilder. Under dette ligger det store spørsmålet om egenskapene til den visuelle persepsjonen og dens rolle i kognisjonen, og dermed også vår relasjon til verden. Erfarer vi verden gjennom indre bilder, gjennom språket eller direkte? Er kroppen passiv, transparent overførende når det gjelder synsinntrykk? Eller er den aktivt formende?

Det finnes en annen diskusjon som handler om *fotografiets egenskaper*. Hva skiller fotografiet fra håndlagede bilder? Finnes det en vesentlig kausal relasjon, en indeksrelasjon, mellom fotografi og referent? Har denne relasjonen noen sammenheng med *bevis og sannferdighet*? Har den teknologiske utviklingen oppløst en slik relasjon? Eller er den fortsatt viktig f. eks. i journalistikk og jus? Disse spørsmålene er viktige for journalistikken, men også for annen samfunnsfaglig bruk av bilder. Det bestemmer holdningene til manipulasjon av fotografiers innhold i ettertid. Det kan også berøre hovedspørsmålet dersom noen skulle mene at indekser er transparente, ikke kan være formede budskap.

6.1 Introduksjon

Arnheims "Art and visual perception" representerer en syntese av malertradisjonens kunnskaper og den tidens funn innenfor persepsjonspsykologi. I avslutningen av boka ser Arnheim på en del av maleriet *Skapelsen* som Michelangelo malte ferdig i taket på Det sextinske kapell i Roma i 1512.

I denne delen av det store taket strekker Gud en arm og en hand og møter Adams fingertupp. Vi fornemmer en gnist mellom dem. I sitt kroppsspråk, og i sin mimikk, er Adam interessert, åpen, avslappet, tilbakelent og passiv. Han har et aktivt venstre bein som indikerer at han i og for seg kan være klar til å stå opp. Dette beinet støtter

hånden som rettes ut mot skaperen og hans følge. Skaperen er aktiv, svevende, rettet og bestemt, strekker ut sin hånd som for å berøre så vidt, eller nesten-berøre. Det vet vi intuitivt, uten å begrunne det eller å peke på det. Det ligger i små detaljer som ikke når vår bevissthet. For vi har slike kropper selv og har noen av de samme motoriske erfaringer og også følelsesmessige erfaringer. Vi vet inni oss hvordan det kjennes å nesten-berøre noen, hvordan det er å ligge slik og kanskje hvordan det er å sveve og prøve å nå fram. Vi kan identifisere oss med Adam, som jo også er til venstre, og kjenne på følelsen av å bli oppsøkt fysisk av et slikt følge. Vi kan forstå følelsen når noen nærmer seg og strekker seg ut mot vår kropp. Denne siden av maleriet handler om vår evne til å erfare verden og andres visuelle atferd gjennom synssansen. Vi kan kanskje kalle dette *bildet som nærværserfaring* eller *bildets ikoniske side*.

Samtidig har dette maleriet en underliggende *abstrakt struktur*. Det er slike strukturelle egenskaper som rendyrkes i "non-figurativ" kunst. Figurer springer mot oss, bakgrunnen trekker seg tilbake. Adam er en liggende, konkav form. Skaperen er en svevende konveks form. Adam til venstre, skaperen til høyre. Det er den konvekse formen fra høyre som kommer og den konkave til venstre som tar imot. Vi identifiserer oss lettere med den til venstre, og ser bevegelser fra høyre som kommende til oss. Dette ligger dypt i sinnet. Liggende - svevende, konveks - konkav, aktiv - passiv, høyre - venstre, oppe-nede. På denne måten er heller ikke disse egenskapene utelukkende abstrakte eller non-figurative, men også generaliseringer av eksistensielle erfaringer på jorda. Vi kan kalle dette bildets *abstrakte form*.

Samtidig har dette maleriet også *et symbolsk lag*. En skikkelse av et menneske tar kontakt med en annen menneskeskikkelse. Konteksten lar oss forstå at det er situasjonen da Gud gir liv til Adam bildet handler om. Med Gud, Adam og skapelsen følger en lang rekke mer eller mindre stabile og kulturspesifikke betydninger som er symbolske av natur med liten sammenheng mellom tegnets form og betydningen. Den opprinnelige fortellingen om skapelsen er det få i som kjenner i dag. Verbalfortellingen hevder at skaperen (uten menneskeskikkelse) pustet liv i en leirklump, som så ble til Adam. (Bibelen:1.Mos 2.7) Ikke SÅ visuelt det. Men Michelangelos visuelle fortelling har blitt til vår tids mest brukte framstilling av skaperen og skapelsen i kristen tradisjon. Både selve bildet og også skaperens livgivende gest har blitt symboler i vår kultur.

Arnheim hevdet med persepsjonpsykologien og malertradisjonen i ryggen at de vesentligste sider ved normale bilder *ikke* er symbolene, men det ikoniske

gjenkjennbare og abstrakt form. Bildene taler til oss gjennom *synssansen* eller vår *visuelle persepsjon* på måter som verbal tekst og andre symbolbaserte systemer ikke gjør. (Arnheim 1974 (1954):458ff; Hoel 2005)

6.2 Europeisk bildetradisjon

Europeisk bildekultur gjennomgikk en revolusjon som startet med renessansen i Italia på 1300-tallet. I denne perioden beveget maleriet seg fra stive, religiøse ikoner til livaktige, persepsjonsnære skildringer over noen få generasjoner. Det var malerne selv som drev utviklingen gjennom intensiv utforskning av betingelsene for visuell persepsjon og maleteknikk.

I Italia satte samfunnet *tilstedeværelse og nærvær* som de ypperste egenskaper ved bilder. En bildemakers dyktighet viste seg på denne tiden i evnene til å *kopiere kropper* på en livfull måte. *Bildet* hadde ingen egen status som spennende, viktig eller vakkert i seg selv. Malerne arbeidet etter kontrakter som spesifiserte bildets innhold. En god maler var en som var god til å gjengi *det sette*. Det var det sette som var statusbærende, ikke bildet eller bildets skaper. En av konsekvensene var at bildene ble større. Normen ble "full størrelse" slik at kroppene kunne sees som en del av det virkelige rommets verden. Italiensk renessanse dyrket menneskekroppen, og bildene var i stor grad orientert mot kroppens visuelle fortellinger. Michelangelos *Skapelsen* og resten av taket i Det sixtinske kapell er premieeksempelet på stort format. Her er det figurene som er alt. Bildestrukturen er uviktig, bakgrunnen er uviktig. Figurene er så livaktige at de overvinner flaten de er malt på og det faktum at flaten er i taket. (Puttfarken 2000:97,129)

Historikeren Thomas Puttfarken undrer seg, slik også Gombrich har gjort, hvorfor det ikke skrives om komposisjon i renessansen. Det ble skrevet en hel del om hvordan male kropper livaktig og om sentralperspektivets betydning. Men det sies ikke noe om organiseringen av figurene i flaten, visuell rytme, symmetri og dynamikk. Samtidig viser bildene klart at malerne har hatt gode kunnskaper, vært bevisste på det og sett det som viktig. Puttfarkens konklusjon peker i retning av at selv om komposisjon i moderne forstand ble tenkt og bedrevet av malerne, så lå dette utenfor samtidens forståelse av malernes plass. Maleren, en håndverker, som utøver av høyere ordens intellektuell aktivitet lå utenfor samtidens etablerte forståelsesramme, og "...de gamle mestrene fra

Giotto og framover praktiserte bildekomposisjon, men de snakket ikke om det. De komponerte i hemmelighet." (Puttfarken 2000:47ff)

Det var en rekke av malerne som skrev om bilder. Leon Battista Alberti (1404-1472) var billedhogger, arkitekt forfatter og mer til. Han skrev bøkene "De Pittura" (1435). Alberti berørte håndverksmessige ting som f. eks. perspektivet, men han holdt i følge Puttfarken det håndverksmessige for å være av underordnet betydning. Det var også Alberti som presenterte vindusmetaforen for bilder. Å se på et bilde skal være som å se ut av et vindu på verden der ute. Dette markerte at bildet skal være et utsnitt av en mulig sett verden, et utsnitt av en (mulig) persepsjon. Den markerte at maleren maler *det sette* – mer enn det han *vet*. Å male det sette handler om livaktig uttrykk, men ikke dermed om *illusjon* eller naturens tilfeldige forekomster. Denne metaforen kan også forstås som en innfallsvinkel til å forstå sentralperspektivet, slik også Leonardo da Vinci gjorde det. (Alberti 2000(1435)); Enns 2004:287; Gombrich 2000 (1960):299; Hoel 2005:60ff; Puttfarken 2000:53)

Alberti ville heve bildets status til en av de frie kunstene og tok opp spørsmål som lys og linje og hvordan man kan få de malte menneskefigurene til å fortelle en samlet historie. Alberti innførte deler av retorikkens begrepsapparat på bilder. Puttfarken peker på at han omhyggelig lot være å trekke inn retorikkens *dispositio* og at han unnlot å trekke den for oss innlysende parallellen mellom å komponere et bilde og det å komponere en tale eller et musikkstykke. Organiseringen av det visuelle, om *hvordan* fortelle en visuell historie i et bilde sies det lite om - til tross for at det var en del av malernes virksomhet. Blant sannsynlige grunner til dette peker Puttfarken igjen på at det var uvant å se maleren, en håndverker, som utøver av høyere ordens intellektuell aktivitet som *dispositio*. (Puttfarken 2000:62; Bek 2000:161)

Maleren og forfatteren Giorgio Vasari (1511-1574) kom med boka "Livene til malere, skulptører og arkitekter" i 1550. Der introduserer han begrepet *disegno* - design. Disegno berører figurene, deres gruppering, deres bevegelse og deres uttrykk. I 1568 kom andreutgaven. Der presiserer Vasari at "Seeing that design having its origin in the intellect, draws from many single things a general judgement, it is like a form or idea of all the objects in nature....". Vasari definerer *disegno* dermed som en intellektuell aktivitet, nemlig å få universell kunnskap gjennom akkumulert erfaring. Selve ordet betyr *filosofisk fornuft* eller *ide*. Men *disegno* ble også brukt om den faktiske første skissen som formulerer den visuelle ideen. Vasaris poeng er at kunstneren må skaffe seg

kunnskap gjennom kontinuerlige studier og tegning. Slik blir han ikke avhengig av ett tilfeldig, mangelfullt tilfelle i naturen. Generell kunnskap abstraherer. Det gjør også bilder. Man sitter igjen med det universelle. Puttfarken mener at betydningen av Vasaris definisjon for senere kunstteori vanskelig kan overvurderes.

"It answered and defused Plato's condemnation of the imitative arts, and it opened the theory of painting both to ambitious philosophical discourse and to social respectability ..." (Puttfarken 2000:176)

Selv om mange av de tidlige teoretikerne var malere selv, er det sjelden at selve billedskapningsprosessen ble tatt på alvor. En mulig forklaring kan være at slike "trivialiteter" ikke hadde status blant leserne.

Fra 1500 tallet endret bildene i Italia karakter. De ble mindre i størrelse. Det hang sammen med at fokuset flyttet fra nærværende skildring av kropper til en bildefortelling "innenfor et vindu". Kroppene skulle nå interagere med bakgrunnen og det rommet som bildet danner. Mye av denne utviklingen ble initiert fra Mellom-Europa, drevet fram av malerne selv. Vatikanet var opptatt av at maleriet skulle blomstre. Samtidig var de opptatt av å bevare kontrollen med bildenes tematikk og innhold. Det kom derfor forordninger som satte grenser og skilte ut *ideene* som det området som bildemakerne ikke selv kunne rå over. Slik ble det også i Frankrike, men der var det den franske kongen som var den mektige.

Frankrike hadde Nicolas Poussin (1594-1665) på denne tiden. Han var en betydelig bildekunstner samtidig som han var en belest intellektuell. Han dyrket boklig lærdhet samtidig som han hadde bred og rik praktisk orientert kunnskap om lysbruk, om Leonardos framstilling av menneskekroppen, om komposisjon og perspektiv. Poussin ga også viktige bidrag til billedlærens teori. Poussin var spesiell, men likevel innenfor en tradisjon i malerprofesjonen. Han kalte seg en filosofisk bildeskaper og forsøkte på den måten bryte den etablerte rammen for hva en maler var. Leon Battista Alberti hadde reist kravet om at malerkunsten måtte bli en av de frie kunster allerede i 1435. Men midt på 1600-tallet var maleriet fortsatt organisert i malerlaug. Malernes status var lav. Donald Posner beskriver 1600-tallets Paris slik:

"Traditionally, painters and sculptors in Paris had been ranked in the third of the five categories of the city's arts et meiters, along with pork butchers, millers, and clockmakers, beneath barbers, hatmakers, and dyers, and just above

brewers, herring vendors, soap makers, and engravers of iron and copper."
(Posner 1993:585 i Puttfarken 2000)

Derfor er dannelsen av det franske kunstakademiet i 1648 et viktig punkt i europeisk bildehistorie. Man ville bringe bildemakerne ut av de hemmelighetsfulle verkstedene, inn i en akademisk kontekst, og kanskje også på den måten få en bedre statlig kontroll med innholdet i bildene. Men den generelle holdningen i samfunnet til det å male bilder sto i sterk kontrast til et slikt prosjekt. Posner refererer til Samuel de Sorbière, lærd mann i samtiden og den franske kongens historiker som skrev:

"As for the claim that painters "invent", having imagined beautiful things – well we all do that in our heads. The only things that the painter can do that the rest of us can't is to put the image on a canvas, for he has professional knowledge of the manual craft of mixing colors, and handling the brush. It is clear, therefore, that however fine his handiwork, he is, after all, only an artisan." (Posner 1993:587)

Denne lave anseelsen sto også i sterk motsetning til den politiske og nasjonale betydningen som bildene hadde. Problemet var, som Puttfarken peker på, at

"... few academic theorists considered pictorial order to be the result of mental labour, nor were they ready to assume that mental pleasure could be derived from it. With few exceptions, most writers and critics ranked it in a subservient position, as a mechanical part with little relevance in the context of public discourse." (Puttfarken 2000:230f)

Dette er i pakt med Platon og Descartes. Akademiet valgte å fjerne fokus fra de praktiske sidene, dvs. selve malingen, og konsentrere seg som det teoretiske, det som ville ligge innenfor rammene for en akademisk diskurs. En annen viktig teoretiker i denne sammenhengen var Roland Fréart de Chambray (1606–1676). Han hevder at malerier som lever gjennom sine visuelle kvaliteter er verdiløse. Farger, livaktige figurer, livaktig lys, vakre grupper, perfekt massefordeling, alt slikt er publikumsfrierier fordi de mangler den innholdsmessige lærdhet. Det er kunstnerens høyverdige tanke som har verdi, skrevet ned i visuell form. (Posner 1993:583f)

En annen teoretiker i Frankrike på denne tiden var André Félibien (1619-1695). Han var en aktiv del av propagandamaskineriet til kong Louis XIV og må sees som statens mann. Han trakk et rigid skille mellom ideene og den praktiske utformingen av

et bilde. Idékomposisjonen er verbal av natur inneholder ikke noe bildemessig. Den må være helt slutført før det praktiske begynner. Det å utforme det visuelle har lavere status, det er idéarbeidet som er høyverdig.

"One does not have to be a painter to master it; there is a specific art that is detached from the material and the hand of the artisan, according to which one should form one`s tableaux in one`s mind." (Puttfarken 2000:238)

Prisen for å komme inn i varmen blant forfattere og poeter skulle altså være å skille tenkningen og ideskapningen fra det visuelle. Bildene ble vurdert etter de verbaliserbare forhold de framstilte. Chambray, Félibien og akademiet foretrakk symbolbasert arbeid rundt verbale fortellinger og den praktiske malingen og bildekomposisjon ble sett ned på. Thomas Puttfarken summerer opp dette i setningen: "It is hard to avoid the conclusion that the picture as a material object might just as well not exist." (Puttfarken 2000:234) Disse teoretikernes ideer dominerte europeisk offentlighet i mange år. Dette trenger ikke sees som et uttrykk for at man ikke visste om betydningen av malertradisjonens kunnskaper. Når det ble neglisjert teoretisk kan de være fordi man oppfattet at det lå implisitte krav og restriksjoner i den offentlige diskursen som gjorde det umulig å holde fram rent piktorale kvaliteter som høyverdige. Det lå utenfor den etablerte forståelsesrammen for det visuelle. (Puttfarken 2000:245; Hoel 2005a:68ff)

Malerne forlot dette programmet en etter en. I spissen for kritikken mot akademiets program sto amatørmaleren Roger de Piles (1635-1709). Han ga ut (med mange egne kommentarer) boka "De arte Graphica" med maleren Charles-Alphonse du Fresnoys program for bildekunsten. Boka er en grundig og populær innføring i bilder og bildekomposisjon med et tvers igjennom visuelt utgangspunkt. Kravet om en verbal orientering av bildene er "lagt på hylla" og boka forholder seg ikke til akademiets teorier. *Denne* boka ble flittig brukt av malere langt ut på 1800-tallet. (Hoel 2005a:73ff)

Avsnittene over handler mest om malernes posisjon og anseelse, sosialt, intellektuelt og i relasjon til virksomheten med å bære samfunnets bildekultur. Det er interessant at malere fra enkelte hold ble møtt med at deres kroppslige, nærværende bilder ikke hadde verdi som tenkning, abstraksjon og kulturprodukter og at de kunne erstattes med rent symbolske uttrykk.

Fotografiet kom i bruk midt på 1800-tallet og løste etterhvert maleriet fra oppgaven som samfunnets primære medium for naturalistisk skildring av vår virkelighet. Da

hadde malerne gjennomført et intensivt visuelt utviklingsprosjekt over flere hundreår. De hadde både skapt sentralperspektivet og funnet ut av dets problemer. De hadde utviklet en harmonilære for farger, visuell-fysiologisk kunnskap om menneskekroppen, kunnskaper om visuell atferd, bildesymbolikk, virkninger av skarphet og av uskarphet, komposisjonslære, lyslære. De hadde utforsket statisk bevegelse i bilder, og bildenes relasjoner til følelsene, betydningsstrukturer i forhold til høyre-venstre og oppe-nede, betingelsene for vår oppfattelse av figur og grunn . Bildekunnskapen fra denne fantastiske epoken i bildehistorien lever videre som bildelære i et utall varianter, i dag lest med interesse av mange fotografer. Patrick Cavanagh er kognitiv psykolog og "research professor" i "the Vision Sciences Laboratory" ved Harvard. Han krediterer historiens bildemakere sjenerøst med et enda større perspektiv:

"Paintings and drawings are a 40,000-year record of experiments in visual neuroscience, exploring how depth and structure can best be conveyed in an artificial medium. Artists are driven by a desire for impact and economy: thousands of years of trial and error have revealed effective techniques that bend the laws of physics without penalty." (Cavanagh 2005:306)

6.3 Persepsjonspsykologi

Gombrichs "Art and Illusion" ble et referanseverk i forhold til utviklingen av synet på bilder i vestlig kultur. Den fanger inn malertradisjonen, men også den nyere psykologiske kunnskapen. Undertittelen er "*A Study in the Psychology of Pictorial Representation*". Persepsjonens karakter og dens relasjon til tenkningen er et sentralt område for Gombrichs bildepsykologi, men også bilders natur mellom naturtrohet og symbol. Han peker også på enkeltpersoner som forløpere, som den romerske krigfører og filosof Pliny d.e. (23-79 evt.). Pliny oppsummerte at "the mind is the real instrument of sight and observation". Den arabiske vitenskapsmannen Alhazan (død 1038 evt.) sa "Nothing visible is understood by the sense of sight alone save light and color." (Gombrich 2000 (1960):15) George Berkelys "New theory of vision" (1709) peker blant annet på at alt som er i tankene har kommet til oss gjennom sansene. Berkely representerer på denne måten et lite opprør mot Descartes. Men han forlater ikke den grunnleggende forståelsen av at persepsjonen er skilt fra tenkningen. (Gombrich 2000 (1960):15f; Hoel 2005a:28f)

Den tyske gestaltpsykologien representerer et tidlig oppgjør med den kartesianske modellen for syn og tenkning. Deres forskning tok utgangspunkt i at de ikke hadde tilgang til å studere de fysiologiske prosessene i hjernen. De baserte sin forskning på systematisk å sammenholde stimulus med erfaring (empty box approach). De gjorde på den måten en rekke empiriske funn som peker bort fra Descartes modell. Framfor alt peker disse mot at synet bygger på relasjoner og indre struktur og en sterk forenkling og organisering av betydning tidlig i prosessen. Sammenhengene ble formulert i "gestaltlovene" som fikk betydelig anvendelse innenfor bildelære og som fortsatt holdes for å være god vitenskap innenfor synsforskningen. (Barry 1997:53)

Slike empiriske funn fra persepsjonspsykologien finner uproblematisk veien til lærebøker for bildemakere utover 1900-tallet. Rudolf Arnheim, som selv studerte gestaltpsykologi i Tyskland på 1920-tallet, går med sitt hovedverk "Art and visual perception" i 1954 konkret og svært dypt inn i mange sider av det visuelle ved å lage bilder. Grunnlaget er Arnheims brede kunnskap om malertradisjonen, som også er en viktig kilde til kunnskap om persepsjonen. Alberti er f. eks. den første som påpeker persepsjonens evner til å projisere konsepter inn i synsopplevelsen. (Gombrich 2000 (1960):105) Arnheim setter dette sammen med omfattende funn innen persepsjonspsykologi fra 1800-tallet og framover. Bokas undertittel er "A Psychology of the Creative Eye". Etter å ha avsluttet sin karriere som professor i psykologi ble han kunstprofessor, og understreket på den måten nærheten mellom disse to fagtradisjonene.

Det er påfallende dyp kløft over til strukturalismens og poststrukturalismens bildesyn. Både Gombrich og Arnheim kom med sine hovedverker midt på 1900-tallet, i den tida da strukturalismen festet sitt grep på human- og samfunnsfagene. Gombrich går langt i retning av å beskrive dette som en spesiell menneskelig evne, det å *se noe som virkelig* på grunnlag av noen begrensede likheter og kunne la seg rive med – uten dermed å forveksle det illusjonsskapende med virkeligheten. Det er noe vi anvender hele tiden. Vi ser en film og forsvinner helt inn i handlingen, barn leker med dukker og forsvinner helt inn i illusjonen, vi ser bilder på flater og fornemmer kropp, pust og bevegelse. (Gombrich 2000 (1960):182)

Mange av Gombrichs innsikter bygger på tidlig psykologisk forskning. James Gibson er en sentral samtidig synsforsker som både Arnheim og Gombrich referer til. Han var ikke den første som hevdet at persepsjonen er aktiv, gestaltende og direkte. Men han kunne presentere resultatene basert på solid empiri, og han kunne forklare *hvordan*

persepsjonen fungerer. Etter Gibson skulle det strengt tatt ikke være mulig å fortsette å tenke seg persepsjonen som passiv i kartesiansk forstand. Gibson fant også at synssansen ikke opererer isolert, men i samarbeide med annen samtidig sansning som taktil følelse, hørsel og lukt, hukommelse, følelser og bevisste og ubevisste kognitive prosesser. Gibsons funn, konklusjoner og teori peker dermed ut en ny kognitiv teori der persepsjonen er en del av kognisjonen. (Hoel 1998:53)

Av Gibsons funn kan nevnes gradienters evne til å skape opplevelse av dybde. Dette er en bekreftelse av maler-kunnskap basert på erfaring. (Arnheim 1974 (1954):276ff) Gibson bekreftet også flere av gestaltpsykologiens funn, for eksempel loven om konstans, og regnes til samme tradisjon som gestaltpsykologene. Han peker på persepsjonens evner til å fastholde objekters (f. eks. ansikters) konstante trekk selv om det lysmønsteret de skaper på vårnetthinne varierer kontinuerlig og dramatisk ettersom avstand, synsvinkel, hastighet og belysning endrer seg. Særlig interessant er dette når det gjelder objekter i rommet. Gibson viser til at vi ikke ser flate bilder og at vi aldri ser vårt eget netthinnebilde. Vi ser *invariante figurer* i rommet.

"[W]hen the young child sees the family cat at play, the front view, side view, top view, and so on are not seen, and what gets perceived is the invariant cat. (...) When he sees the cat half-hidden by the chair he does not perceive a half cat but a partly-hidden cat." (Gibson 1986:271)

Dette er en forståelse som var ny i psykologi og filosofi og den fikk hadde vesentlige konsekvenser for tenkning om sentralperspektivisk representasjon. Men *malerne* hadde arbeidet med å forstå og kompensere for sentralperspektivets feil helt siden det ble tatt i bruk. Vi ser ikke med sentralperspektivet. Det å se verden som bilder er faktisk noe som bildemakere må lære, som en alternativ måte å se på verden. (Barry 1997:33; Gombrich 2000 (1960):255f,328f; Merleau-Ponty 2008:254ff)

Gombrich og Arnheim peker i sine hovedverker på denne siden ved persepsjonen som vesentlig for å kunne forstå hvorfor det var så vanskelig for menneskeheten å forlate de stive, frontale, symbolbaserte figurene fra tidligere tider. Å framstille en katt med tre bein ville forstås som umiddelbart unaturlig, for vi vet at den har fire. Det finnes tidlige naturalistiske bildeskildringer i flere kulturer. Men alle la det bort. Bronseskulptøren Lysippos sa i følge Gombrich at "... tidligere bildemakere hadde representert folk slik de var men han representerte dem slik de så ut til å være." (Gombrich 2000 (1960):144) Illusjonismen krevde ofre av sannheter som vi vet for å

kunne skildre det vi ser. Arnheim trekker fram kubistene og Picasso som eksempler på kunstnere som eksperimenterte med hva slag perspektiv som er naturlig. Picasso viser gjerne flere sider av et hode på en gang. Merleau-Ponty har gjort det samme ved å se på Paul Cézannes kunst. Cézanne bryter med sentralperspektivet for å kunne male verden mer slik vi faktisk ser den. Krukkeåpningen er rund for oss selv når vi faktisk ser den som en oval fra siden. (Arnheim 1974 (1954):132ff; Gibson 1952; Gombrich 2000 (1960):116ff,328)

6.4 Nevrobiologi

Francis Crick (1916-2004), engelsk fysiker og biolog, ga anerkjennelse til gestaltpsykologien for dens tidlige funn. Men for å komme videre pekte han på nødvendigheten av å studere hjernen på nevron- og synapsnivå. Dette ble i økende grad mulig gjennom ny hjerneskann-teknologi fra 1980-tallet der det i økende grad ble mulig å studere hjerneaktivitet hos levende, persiperende og agerende mennesker. Det ble tidlig klart at bevisst tenkning utgjør en mindre del av kognisjonen. De fleste kognitive prosesser skjer uten at vi er oss det bevisst. Denne forskningen representerte den spede begynnelsen på en omfattende utforskning av kognitive, perseptuelle og motoriske prosesser. Resultater har kommet i en kontinuerlig strøm siden, og har gitt vesentlig ny psykologisk og fysiologisk innsikt i menneskelig kognisjon og interaksjon med verden. Sammen med kognitive lingvister og filosofer danner de en retning som kalles *kognitiv vitenskap*. (Barry 1997:15ff; Crick 1994; Enns 2004:4ff,358ff; Lakoff & Johnson 1999:3ff,10f)

De viktigste kildene til viten om vår visuelle persepsjon er i dag innen psykologi og nevrobiologisk forskning. Detaljert kunnskap om hvordan persepsjonen fungerer har alltid interessert bildemakere. I persepsjonen ligger viktige nøkler til hvordan vi organiserer visuelle former, og dermed også til hvordan bilder kan utformes. Visuell persepsjon er et felt der systematisk psykologisk forskning startet midt på 1800-tallet, og mange tidlige resultater fra denne forskningen er fortsatt gyldige. De hadde ikke mulighet til å studere øye og hjernen på makronivå, men brukte en "tom eske" tilnærming. Det vil si at de sammenholdt visuelle stimuli med rapporterte opplevelser uten å forholde seg til de indre delene av det optisk-nevrologiske systemet. På 1980-tallet utløste ny teknologi for hjerneskann en intensivert forskning. Ulike teknikker har

gjort at det i økende grad er mulig å studere enkeltcellers arbeid og signalveier i hjernen. Slik forskning har gitt betydelige resultater på få år. Til tross for dette er den viktigste kilden til viten om synet fortsatt bygget på systematiske undersøkelser av forskeres og forsøkspersoners egne synsopplevelser. Forskning på synsprosessen er en tverrfaglig virksomhet som idag engasjerer forskere fra ulike fagmiljøer. Professor James T. Enns, ved University of British Columbia kan stå som en representant for denne typen forskning. Han arbeider i avdelingen for psykologi, men er også knyttet til utdanningsprogrammet i nevrovitenskap. I sin bok " The thinking eye, the seeing brain" peker han på at de psykologiske fagmiljøene er delte og at miljøer som ikke arbeider med visuell persepsjon fortsatt kan være mer eller mindre upåvirket av de siste tiårenes funn. (Enns 2004:36ff) Samtidig oppfatter synsforskerne at de er inne i en revolusjon. Enns mener at de funnene som nå er gjort til viten er

"(...) no less mind-changing than those that took place when humans began to appreciate that the earth was not the center of the universe or that the heart muscle was not the seat of our emotions. In many ways, it is an even more unsettling revolution because it affects the very way in which we understand ourselves, our beliefs in how we are connected through vision to the external world." (Enns 2004:3f)

Denne oppgaven tar utgangspunkt i at etablert psykologisk og nevrologisk kunnskap om visuell persepsjon er sentral i forhold til å forstå hvordan vi oppfatter bilder og verden visuelt. Derfor er en summarisk gjennomgang av sentrale konklusjoner fra synsforskningen et sentralt og nødvendig grunnlag.

Hjernecellene og deres synaptiske forbindelser danner basis for alt som skjer i hjernen, både det som er medfødt og det som er lært. Vår hjerne utvikler seg fra fødselen, og synapsene dannes i respons på erfaringene. Siden synssansen er den dominerende av sansene er disse erfaringene hovedsaklig visuelle. De stammer fra og utvikler seg som et resultat av vårt daglige liv som mennesker. Gjentatte erfaringer påvirker enkeltnevroner, forsterker synaptiske forbindelser og skaper nye slike. Forbindelser som aldri blir stimulert forsvinner. Etter noen måneder i ørkenen utvides hjernens evne til å se toner av brunt. Folk som aldri har sett kvinner lede har vansker med å 'se' kvinner som ledere. Genetisk er vi likeartede, og livet på jorda har mye ved seg som mer eller mindre likt overalt, – slikt som tyngdekraften, natt og dag, lyset, himmelen og menneskene. Samtidig er det forskjeller i topografi og kultur. Slik sett blir

våre visuelle persepsjonsapparat mest likeartede men likevel forskjellige på enkelte punkter der erfaringsgrunlaget og kulturen er forskjellig. (Enns 2004:330f)

6.5 Egenskaper ved visuell persepsjon

Ubevisste prosesser.

Visuell persepsjon foregår helt overveiende i prosesser i hjernen som er utenfor vår bevissthet og mulighet for innsyn. (Slik er det også med andre kognitive prosesser.) (Barry 1997; Enns 2004; Lakoff & Johnson 1999:11ff) *Persepsjonen utvikler samtidig våre underbevisste tankemønstre og preferanser utfra våre erfaringer.* I en situasjon der disse visuelle erfaringene i stor grad stammer fra media er denne innsikten på mange måter svimlende med hensyn til hvilken potensiell makt som ligger i medienes hender. Slike mulige konsekvenser blir tydelige i Harvards brede og internasjonale "Project Implicit". Prosjektets "Implicit association test" eller "bevisstgjøringstest" er designet for å måle hva våre erfaringer har utviklet av implisitte, underbevisste fordommer overfor grupper av folk. Slike implisitte, erfaringsbaserte, *kulturelt lærte trekk* er del av visuell persepsjon. Visuell persepsjon har også mange egenskaper som er medfødte. Disse egenskapene har også konsekvenser for hvordan vi ser verden og hvordan vi ser bilder. Persepsjonens egenskaper er dermed avgjørende for utforming av bilder og er derfor et avgjørende interessefelt for bildemakere. En annen del er *medfødte trekk*. Her følger en enkel oppsummering av noen sentrale egenskaper ved visuell persepsjon.

Vi ser ikke med øynene.

Den viktigste erkjennelsen er at synet ikke overfører hele, fullstendige bilder, men brokker og strukturelle trekk. Linsene projiserer riktig nok et bilde på netthinnen, men det er et bilde vi ikke har tilgang til. Mennesker ser skarpt og med en liten skive på netthinnen (foeva) som dekker ca. 2 grader. Hjernen flytter foeva i rykk til viktige steder i synsfeltet 3-4 ganger i sekundet. Mellom hver flytting stenges hele synssystemet ned. Utenfor foeva har vi ikke skarpt syn og lite fargesyn, men vi har synsceller som registrerer ulike egenskaper ved synsfeltet og kan gjøre grove objektgjenkjenninger. Analysen av det lysmønsteret som faller på netthinnen starter der og fortsetter i ulike deler av hjernen. Egenskaper som kantlinjer, farge, lyshet, vertikalitet, horisontalitet,

kontraster, endringer og bevegelse er sentrale elementer i denne prosessen. Synsforskeren James J. Gibson (1904-1979) kaller det bildet som projiseres på netthinnen for *det visuelle feltet*. Han kaller det indre bildet av verden som bygges opp i hjernen for *den visuelle verden*. Gibson konkluderer med at øynene registrerer omgivelsene gjennom 'samplinger' fra det visuelle feltet. Synssystemet er dermed et sterkt komprimerende system som er avhengig av å lese betydning tidlig i prosessen. Synet arbeider over tid og fokuserer på det som oppfattes som figur og vesentlig og nytt. Hjernen arbeider videre med informasjonene fra øynene og sammenholder den med hukommelse, følelser, interesser, informasjon fra andre sanser og det vi ellers vet. Forskning har vist at synet er en kombinasjon av en prosess nedenfra med utgangspunkt i retina, og en prosess ovenfra med utgangspunkt i hjernen selv. Mange av informasjonene om kantlinjer som vi opplever å se kommer f. eks. ikke fra øynene. De kommer fra høyere ordens prosesser i hjernen. Vi kan dermed oppleve å se kanter som ikke er der, men som "bør" være der. (Gibson 1961:254ff i Barry 1997:33; Enns 2004:150ff)

Synet er aktivt.

Det søker aktivt å etablere noe som figur og noe annet som grunn. Figur og grunn blir behandlet ulikt, i ulike områder av hjernen. Persepsjonen bestemmer figurer, grupperer dem og tilfører mening både til figurene og til relasjonene mellom dem som del av synsprosessen. Det samlede synsbildet som vi opplever kommer fra hjernen og må regnes som hjernens konklusjon. Hjerneforskeren James T. Enns kaller på denne bakgrunn synet et *konstruksjonsprosjekt*.

Vision is not a passive process of faithfully recording the pattern of light that falls upon our eyes. It is instead a very active construction project involving the eye and many parts of the brain working together. We have seen many times in this book that previous experiences, along with the current goals and expectations of the observer, play as a important a role in vision as the pattern of light that initiates the process. (Enns 2004:358)

I det opplevde synsbildet erfarer vi ingen overgang mellom øynene. De stedene der netthinnen er blokkert synes ikke. De er "fylt ut" av hjernen. Det samme er tilfelle med alle delene av bildet som vi faktisk ikke har registrert noe om. Kjente ting ser vi lite på.

De hentes fra hukommelsen. Vi ser dermed aldri våre egne netthinnebilder.

Konklusjonen er derfor at *vi ser med hjernen*. (Barry 1997:15; Enns 2004:144f)

Betydning er en sentral og tidlig del av synsprosessen

og persepsjonen er aktiv i å skape disse betydningene. Å se figurer er å se dem som noe.

Dette var fagmiljøet enig om allerede på begynnelsen av 1900-tallet. Dette står i

motsetning til et syn som fortsatt er utbredt i samfunnet der synet sees som et passivt

kamera som overfører bilder til hjernen. Forskere mener også, med utgangspunkt i

arbeidet til J. J. Gibson at vår funksjonelle relasjon til ting (affordance) er del av det å se

tingen. Det å se en stol er å erfare sittemulighet. "Affordance" synes å bli bekreftet

nevrologisk gjennom forskningen på motoriske deler av hjernen og speilnevroner.

(Freedberg & Gallese 2007:201) Synet arbeider aktivt for å organisere synsinntrykk til å

være i tredimensjonale, også når stimulus er todimensjonalt som i et bilde. Til tross for

dette har vi *en klar følelse av at synet er passivt*. (Enns 2004:358)

Synet er dermed *ikke en presis og fullstendig gjengivelse* av verden foran oss. Vi

registrerer biter og trekk ved verden over tid. Observasjoner påvirkes av bevisste og

ubevisste implisitte holdninger, behov, og frykt. Dette forsterkes når tiden er knapp eller

observasjonsforholdene er dårlige. En svensk undersøkelse (Lindholm 2004) viser f.eks.

at svenske vitner ser vold som mye grovere dersom gjerningsmannen er mørk i huden.

Vi har likevel en sterk følelse av å se alt, fullstendig og presist. (Enns 2004:10,58f,358;

Gombrich 2000 (1960):50f; Zeki 2000:13ff) Synet gir en falsk men nyttig illusjon av å se

'alt' i et kontinuerlig og sammenhengende bilde, selv når observasjonen er mangelfull.

Dette kan også være relatert til vår evne til å akseptere bilder som visuelle opplevelser

av verden selv om de jo bare inneholder enkelte visuelle trekk fra et utsyn. Bilder likner

nok på øyets netthinnebilde til at persepsjonens underbevisste innskytelse er å ta det

for virkelighet. (Arnheim 1974 (1954):42; Barry 1997:69f; Crick 1994:31; Enns

2004:178,287ff; Gibson 1986 (1979):127)

"It is most important, however, not merely to recognize our inherent tendency toward illusion as a basic part of perceptual process in our everyday lives, particularly as we interact with media." (Barry 1997:67)

Julianne H. Newton peker også på nødvendigheten og muligheten av at det moderne

mennesket lærer seg å styre denne innskytelsen kulturelt. (Newton 2001:28f)

Vi ser ikke med sentralperspektivet.

Vi ser ikke i bilder, vi ser verden med objektkonstans. Denne erkjennelsen har mange malere hatt, også de som først tok sentralperspektivet i bruk. James J. Gibson fant at mennesker heller ikke ser objektene fra et enkelt synspunkt i et enkelt øyeblikk.

Mønsteret som avtegner seg på netthinnen er kontinuerlig skiftende etter som objekter beveger seg, lys og farge endrer seg og øynene beveger seg i sakkadiske rykk. Det vi ser er det underliggende konstante. Barnet som ser familiens katt leke ser de konstante strukturelle trekkene selv om katten beveger seg eller kommer halvveis bak en stol og alt endrer seg kontinuerlig på netthinnen. Barnet ser "the invariant cat", ikke "klassen katt" eller "konseptet katt". (Enns 2004:301ff; Gibson 1986 (1979):271,283; Hoel 1998:55)

Gombrich og Arnheim viser hvordan både tidligere kulturer og 1900-tallets kunstretninger valgte bort sentralperspektivet. Det er dårlig på å vise strukturell trekk – viser ikke alltid alle fire lemmer og begge øyne. Det viser viktig og uviktig like stort. Sentralperspektivet inviterer til å se en situasjon fra et standpunkt i et øyeblikk, men er dårlig til å representere 'evige sannheter'. (Arnheim 1974 (1954):283ff)

I europeisk kultur ble sentralperspektivet akseptert som vitenskapelig standard for gjengivelse av den visuelle verden. For malerne ga dette en større frihet til å skildre verden med mindre hensyn til symbolske sannheter. Sentralperspektivet ga også bildene mer opplevd, naturlig livaktighet. Bildene opplevdes som mer naturlige fordi de hadde mer til felles med den visuelle verden. Sentralperspektivet ga også mulighet til å organiserte det opplevde rommet i bildet på en meningsfull måte. Samtidig så malerne svakhetene og tilpasset bildene etter det: Det nære ble uforholdsmessig stort, det fjerne ble uforholdsmessig lite. Det viktige som jo bør være stort, måtte plasseres nært. Vertikaler ble uforholdsmessig lave. Hus smalner mot toppen, og i en søylerekke på tvers blir de ytterste søylene bredere. Maurice Merleau-Ponty trekker fram maleren Cézannes arbeider med dette og viser til hvordan seinere psykologisk forskning bekrefter malerens funn. Gombrich hevder at sentralperspektivet klart er det framstillingsskjemaet som ligger nærmest synsopplevelsen, men "Neither this or any other system can claim that it represents the world "as it appears" ..." (2000 (1960):256). Gibson uttrykker seg på liknende vis. (Arnheim 1974 (1954):47,130,283ff,112ff; Enns 2004:202; Gibson 1986 (1979):283f; Merleau-Ponty 2008:259f; Gombrich 2000 (1960):18f,127ff)

Vi ser objekter med konstans

både når det gjelder figur, farge og retning. Det betyr at vi tenderer til å se dem med faste egenskaper på grunnlag av observasjon og tidligere erfaring. Dette ble avdekket av gestaltpsykologien i Tyskland på begynnelsen av 1900-tallet. Det ble bekreftet av Gibson og er bekreftet igjen av moderne nevrologisk forskning. Dette innebærer at vi ser fargen på veggen som den samme selv om den faktisk varierer kraftig fra sted til sted. Det innebærer at vi ser mindre på kjente objekter enn ukjente og at vi fastholder objekters form uavhengig av hvordan de projiseres på vår netthinne. Det innebærer at vi fastholder tings faste størrelse uavhengig av avstand. Verden får konstante egenskaper ved at persepsjonen fokuserer på relasjoner i form, figur, størrelse og farge heller enn å 'samle bilder'. Vår evne til å se og fastholde konstanter utvikler seg etter vår kontakt med tingene. Fjellklatrere blir bedre til å se formasjoner og muligheter i dem. Denne egenskapen gjelder også menneskeansikter; vi blir flinke til å se ansikter som dem vi ser mest og tilsvarende dårlige på å se dem som ser annerledes ut. (Enns 2004:81,197ff; Zeki 2000:37ff)

Fargepersepsjon

Fargesynet bygger også på relasjoner mer enn absolutter som bølgelengder og styrke. En banan er gul. Men dens målbare fargetone varierer dramatisk enten vi er ute i skyggen under en blå himmel eller vi er inne ved et stearinlys. Men for oss er fargen konstant. På den måten er synet i stand til å fastholde objekters farge også når de fysisk målbare bølgelengdene skifter sterkt. Vi *vet* fargen på en banan. Fargers opplevde egenskaper er også sterkt avhengig av andre farger de sees sammen med, særlig de fargene de grenser til. Fargers opplevde egenskaper er også avhengig av kunnskap og hukommelse. Dette gjelder både over tid og i et enkelt utsyn eller et enkelt bilde. Mennesket er i stand til å skille mellom 120 og 150 fargetoner, og sammen med ulik grad av fargemetning og fargelyshet blir antallet svært høyt. Evnen til å skille fargetoner tilpasser seg med omgivelsene vi ferdes i. Et opphold i ørkenen utvikler flere konstanter for brunt og gjør det dermed mulig både å se flere bruntoner og tenke om, kategorisere og sette navn på flere bruntoner.

(Enns 2004:330, Willumsen 1991:37f)

Hjernens fargekonsepter er strukturert rundt basisfarger. Vi har en idé om hva som er en ren rødfarge. Så har vi konsepter om varianter utfra denne; mot blått, mot gult mot hvitt eller mot svart. Basisfarger er fysiologisk bestemt: gult, grønt, blått, rødt, svart og hvitt. Vår opplevelse av farger er sterkt forbundet med fysiologiske forhold som våre tapper og staver, og den nevrologiske organiseringen av farger til opposisjonene blå-gul, rød-grønn og sort-hvit. (Lakoff & Johnson 1999:24)

Med utgangspunkt i teoridrevne ideer om at oppfattelsen av farger er strukturert av språkets kategorier har det vært forsket på førspråklige barns fargeoppfattelse. Resultatene viser at farger er noe av det første barn lærer å skille. Forskning viser også konsistente sammenhenger mellom farger og fysiologiske virkninger på menneskers oppmerksomhet, kroppstemperatur, puls og følelser. Årsakssammenhengene er kompliserte og involverer sannsynligvis både nevrologi og eksistensielle erfaringer fysiologisk realisert som metaforiske forbindelser i hjernen. Konsekvenser er f. eks. at rødt-oransje-gult er varme farger som kommer mot oss mens blått er kaldt og trekker seg tilbake. Hjernens fargesenter er sentralt i forhold til dette. (Barry 1997:126ff)

På denne måten danner fysiologi sammen med våre fargekonstanser, vår top-down-prosesserings og vår relasjonelle behandling av farger rammene for hvordan vi erfarer farger. Kulturelle føringer er også aktive i forhold til fargers betydningslag. Det finnes rike sett med kontekstavhengige betydninger knyttet til hver enkelt farge.

Medfødt tilbøyelighet til å se verden som tredimensjonal.

Persepsjonen forsøker aktivt å finne måter å se verden som tre dimensjoner – også når vi ser på et todimensjonalt bilde. Ulike holdepunkter for dybde (dybdecues), som for eksempel størrelsesforskjell, tolkes av persepsjonen aktivt inn i et opplevd tredimensjonalt rom. Fotografier og andre sentralperspektiviske bilder bærer i seg slike holdepunkter for opplevd dybde. Innskytelsen til å se dybde er så sterk at Arnheim konkluderer med at " ... there is no such thing as a strictly two-dimensional image.". Maleren Piet Mondrian måtte oppsummere etter mange forsøk at i det man setter en figur inn i bildet leses den i avstand til det øvrige som blir bakgrunn. (Arnheim 1974 (1954):219; Enns 2004:285ff)

Hva gjør en figur til en figur? Noe av det første som skjer i persepsjonen er at alle overganger forsterkes og det avgjøres hva som er figur og hva som er grunn.

En figur blir f. eks. lettere figur:

- når den har en tydelig omsluttende kantlinje
- når den har høyere kontrast mot bakgrunn
- når den er relativt liten
- når den er konveks
- har parallelle kanter
- er enkel eller symmetrisk
- er mer tredimensjonal
- har en rett grunnlinje
- er noe som vi gjenkjenner

(Arnheim 1974 (1954):221, 227ff; Enns 2004:183f)

Det er særlig grunn til å understreke silhuettens betydning for objektgjenkjenning.

Objektgjenkjenning er en aktiv prosess som henter informasjon både fra netthinnen og fra hukommelsen. Vi kan erfare å se både linjer som er detektert på retina og linjer som hjernen mener bør være der (men som ikke er der). Samtidig undertrykkes irrelevante linjer i synsfeltet. Hjernen behandler figur og grunn svært forskjellig og styrer oppmerksomheten systematisk mot figur. (Enns 2004:157ff,210) Rudolf Arnheim har understreket hukommelsens rolle:

"The shape of an object we see does not, however, depend only on its retinal projection at a given moment. Strictly speaking, the image is determined by the totality of visual experiences we have had with that object, or with that kind of object, during our lifetime." (Arnheim 1974 (1954):47)

Malerne var tidlig ute med en systematisk inndeling av bilder i figur og grunn.

(Puttfarken 2000:97) Det må sees som en tidlig erkjennelse av denne siden ved visuell persepsjon. Det er ikke noe prinsipielt skille mellom persepsjon av objekter i verden og persepsjon av objekter i bilder. Selv om bilder bare inneholder enkelte av den visuelle verdens egenskaper er det tydeligvis nok. Hjernen skiller ut hva som er figur (objekter) og grunn og behandler dem svært forskjellig. For bildemakere er det å passe på de ytre kantlinjene til objekter en viktig måte å styre deres betydning og perseptuelle vekt i bildet. (Enns 2004:179ff)

To typer oppmerksomhet.

Mange faktorer er med å avgjøre hvilke figurer som får oppmerksomhet. De kan være *eksternt drevet* gjennom figurenes egenskaper, deres betydning, deres plassering i synsfeltet/bildet, bevegelse og nyhetsverdi. Framfor alt er vi innrettet på å ha oppmerksomhet på *endring*. oppmerksomhet kan være *internt drevet* gjennom våre bevisste tanker, kunnskaper, frykt, forventninger, ønsker og mål. Oppmerksomhet handler om å stenge ute alt det som ikke skal ha oppmerksomhet. Eksternt drevet oppmerksomhet er svært rask og presis. Vi kan overstyre, og bestemme oss for hva vi skal fokusere på og stenge ute uønskede elementer. Men oppmerksomheten blir da treg. (Barry 1997:86; Crick 1994:60f; Enns 2004:243)

En viktig funksjon i forbindelse med oppmerksomhet er det psykologiske begrepet *priming*. Når vi har sett noe, enten det er et menneske, en figur eller en abstrakt form vil det visuelle systemet reagere annerledes når vi ser det igjen. Vi tenderer til å like kjente objekter og gjenkjenner dem lettere. Dette gjelder nyfødte som voksne. Priming kan også være tverrmodal. Det å lese en tittel med f. eks. ordet "innvandrer" vil prime leseren til å fokusere på "innvandrer" i bildet. (Barry 1997:328; Enns 2004:327)

Vi kan også skille mellom *direkte oppmerksomhet* slik vi kan følge et objekt med øynene. Samtidig kan vi ha en sekundær oppmerksomhet på tre eller fire andre objekter slik en fotballspiller kan følge ballen og samtidig holde orden på med- og motspillere. Samtidig kan vi fastholde opp til 10 elementer i et indre "kart". Slik leser vi også bilder og tar inn mange elementer i "en øyenskål". (Enns 2004:172ff,179ff,326)

Helheten har prioritet.

Observatøren synes å ha oversikt over helheten, strukturen og betydningskonteksten i en scene lenge før detaljene. Dette er tilsynelatende i motstrid til de visuelle grunnprosessene med å bygge opp en persepsjon fra detaljer. I forsøk der deltakerne får se en kompleks scene i en brøkdelen av et sekund er de i stand til å beskrive scenen, rommet og følelser. Men detaljene har de ikke sett. "The richness is not in detail, but in overall meaning ..." "Human observers seem tuned to see the "forest" before the "trees."" (Enns 2004:385) Arnheim beskriver dette som at vi ser grovstruktur og det essensielle ved ting først. Den lille muskelen i munnviken endrer ansiktets struktur og vi registrerer det ubevisst. Det betyr ikke at vi ikke kan se den i detalj. Men det kommer i neste

omgang hvis de er viktige eller hvis vi overstyrer med viljen. (Arnheim 1974 (1954):43ff)

Visuell persepsjon er direkte knyttet til følelsene.

Det visuelle har i følge en ledende teori på området to veier i hjernen. (Enns 2004:369,375) En vei er rask, knyttet til følelsene og til det motoriske systemet og er handlingsorientert. Denne veien går via amygdala (et viktig senter for følelser) til visuell cortex (dorsalstrømmen) og hører til et tidligere utviklingsstadium. Dorsalstrømmen bidrar ikke til det bevisste synsbildet som vi opplever. Den andre veien er tregere, går direkte til visuell cortex og er knyttet til bevisstheten og til det synsbildet vi opplever (ventralstrømmen). Tidlig i prosessen, før vi opplever å se noe, deles signalene. "Amygdala-veiens" signaler når hjernens synssenter i visuell cortex opp til et halvt sekund før "synsbildeveien". Konsekvensen er at *vi føler om det vi ser (og kan initiere handling) før vi opplever å se det og før vi kan tenke bevisst om det.* "Amygdala-veiens" raske prosessering opererer utenfor vår bevissthet og kan sette i gang svært raske handlinger som reaksjon på opplevd fare. "Amygdala-veien" reagerer sterkt på negativitet og truende ansiktsuttrykk. (Barry 1997:21ff; 2005:48f) Dette kan ha konsekvenser i møte med både verden og medierte bilder:

"We may thus already be emotionally "primed" toward accepting or rejecting certain ideas or people through influences of which we never become aware."
(Barry 1997:21)

Visuell kroppslig empati var et sentralt moment i renessansemaleriet:

"Videre vil billedbehandlingen bevæge sindet hvis de deri malede figurer tydeligt fremviser deres eget sinds bevægelse. Det skyldes Naturen, at vi (...) græder med de grædende, ler med de leende og føler smerte med de lidende. Men disse sindets rørelser giver sig til kende gennem kroppens bevægelser."
(Alberti 2000:283)

Slik kunne Leon Battista Alberti skrive om sammenhengen mellom bildets kropp og seerens kropp og sinn – i 1435. Kunstteoretikere og filosofer har i ulike sammenhenger bemerket følelsesmessige og kroppslige reaksjoner på f. eks. observerte kropp, blikk, handlinger, fjell og sletter enten det er i verden eller i bilder. Slike påpekninger har stått i motsetning til den kartesianske forståelsen av synet som en passiv leverandør av bilder

som så blir vurdert av forstanden. Uten empirisk basert viten i ryggen har slike betraktninger blitt stående som litt spekulative.

Midt på 1990-tallet studerte en gruppe italienske hjerneforskere i byen Parma celler i et motorisk hjernevev som har med gripebevegelsen å gjøre. De kom over motoriske hjerneceller i en macaqueape som reagerte både når apen grep en nøtt OG når apen så andre gripe en nøtt. Dette ble starten på en bred og intensiv forskning på cellene som fikk navnet *speilnevroner*. Slike celler er seinere funnet og studert i mennesker. De gjør oss i stand til en ubevisst kroppslig simulering av handlinger, følelsesuttrykk og sanseinntrykk som vi ser og forstår at andre har. Dette aktiverer kroppslige funksjoner og følelser som kan forbindes med det vi ser. Dersom det vi ser angår bestemte kroppsdeler aktiveres de samme kroppsdeler hos oss som ser. De samme hjerneregionene er aktive når vi ser handlinger som når vi selv utfører de samme handlingene. Speilfunksjonen viser seg også å fungere når handlingens "klimaks" er skjult men vi forstår hva som skjer. Speilfunksjonen er også påvist i forhold til ansiktsmimikk der forbindelsen mellom muskelspenninger i ansiktet og følelser er særlig sterk. Denne forskningen på ansikter bekrefter f. eks. nevrologisk de direkte relasjonene mellom ansiktsmuskler og følelser som psykologen Paul Ekman påviste (Ekman m. fl. 1972) og som også kunstteoretikeren Charles le Brun hevdet i 1668. Implikasjonene av oppdagelsen av speilnevroner er store og gir en helt ny forståelse av det sosiale ved menneskene. Det bidrar til å forklare den fysiske følte empati vi ser hos f. eks. fotballfans og hos mennesker som blir vitne til menneskelig lidelse, men også f. eks. prosessen med å lære praktiske ferdigheter gjennom å se andre gjøre det. Kunsthistorikeren David Freedberg og nevrologen Vittorio Gallese har publisert sammen om dette emnet. Som for persepsjonen forøvrig går det ikke noe prinsipielt skille mellom å observere verden og å observere bilder. Denne nye innsikten har derfor betydelige konsekvenser for forståelsen av bilder. (Freedberg & Gallese 2007:200f)

"On the basis of these results, it stands to reason that a similar motor simulation process can be induced by the observation of still images of actions in works of art. (Freedberg & Gallese 2007:200)

Når vi ser bilder, levende og still, skjer en ubevisst aktivering av simulert handling, følelser og kroppsfølelse på samme måte. Gallese mener at persepsjonen også simulerer kroppslige reaksjoner på abstrakte former i bilder som f. eks. kontakt, nærhet og avstand. (Freedberg & Gallese 2007:199ff; Gallese 2011:444)

Visuell persepsjon er en del av vår tenkning.

Tradisjonene fra Descartes og Kant er sammenfallende i oppfattelsen av en passiv synsfunksjon som leverer sansedata som Fornuften så vurderer. Disse forestillingene er fortsatt dominerende i samfunnet og i akademisk sammenheng utenfor nevrobiologi og synsforskning. Ulike teorier i opposisjon til dette synet har eksistert historisk. Her må nevnes Arnheims bok *Visual Thinking* (1969) som foregrep innsikter som skulle komme fra nevrobiologien.

Nevrobiologisk forskning og psykologisk forskning de sist 40 år knytter synet (og andre sanser) til tenkningen. Hjernens motoriske deler er også sterkt aktualisert og sees som del av et større integrert hele der "abstrakt tenkning" ikke er en avgrenset funksjon, men sammenvevd med det sensoriske og det motoriske. Nevrobiologiforsker Semir Zeki oppsummerer dette slik:

"We thus no longer think of two cortical zones, one for seeing and one for understanding what is seen, but of several visual systems acting in parallel, the activity in each leading to both seeing and understand a particular attribute of the visual scene." (Zeki 2000:63)

Det samme motoriske vevet som styrer *gripebevegelsen* er involvert i *konseptet å gripe* og i *konseptet å forstå* (gjennom metaforen å gripe) og også i det å *se griping*. (Gallese & Lakoff 2005:456) På samme måte er hjernens fargesenter i cortex del V4 knyttet til det å se farger, men også til å tenke om farger. Synsvevet i cortex V1 er i forbindelse med spesialiserte sentra for farge, form, bevegelse, ansiktsgjenkjenning, ansiktsmimikk og kroppsspråk. Alle delene, inkludert V1, arbeider parallelt. Zeki påpeker sammenfallet med hvordan malerne har forholdt seg til bilders ulike aspekter og den parallelle, samtidige "lesningen" av dem. Det er ikke funnet noen sentral endestasjon. Tvert i mot peker funnene i retning av at tenkningen er overalt i hjernen, del av de samme prosessene som også er sensoriske og motoriske. Dette har konsekvenser for vår forståelse av synsprosessen. Men det har også konsekvenser for *vår forståelse av tenkning*. (Zeki 2000:70ff,81)

At *tanker er bildeløse* er en myte, skriver Enns. Tenkningen er nær knyttet til persepsjonen. Men myten er godt befestet, også ved mange universiteter. En stor del av vår daglig tenkning gjør bruk av **indre bilder**. Indre bilder er bilder som vi lager selv for å tenke klart både om ting som vi har sett og slikt vi kun ser for oss i vårt indre. Indre

bilder benytter det samme sanse-motoriske apparatet som sanseintrykkene fra verden. De danner basis for det vi kaller fantasi, presist uttrykt på engelsk: *imagination*. (Enns 2004:12,311ff,349)

Medieforskeren Ann Marie Barry skrev boka "Visual thinking" der hun oppsummerer en økende tverrdisiplinær forståelse av at det vi kaller tenkning som nært knyttet til visuell persepsjon. (Barry 1997:102) Når det gjelder bilder viser Barry til de aller eldste hulemaleriene. De er enkle, men ikke primitive. Det er tvert i mot slik at i deres enkelhet ligger deres meldinger om menneskelig erfaring. Det uviktige er utelatt. Enkle men slående streker oppsummerer de egenskapene som er viktige for menneskene: Dyrenes karakteristiske trekk, deres kraftige og farlig horn, deres måte å bevege seg på. Bildene representerer på denne måten både abstraksjon og sammenfatning. De får sin karakter gjennom IKKE å imitere, men gjennom å forenkle, og gi et bilde av vesentlige trekk. Slik formuleres visuell erfaring, og slik dannes de universaliser som vi formulerer arter, egenskaper og språk om ting gjennom. (Barry 1997:75)

Enns oppsummerer at det visuelle også er nært knyttet til tenkning om kausalitet:

"... our perception of causality is governed so strongly by visual processes outside of our awareness. Even though we like to think we don't "jump to conclusions" in reasoning about the causes and effects of what we see, a few demonstrations can show that this is, in fact, exactly what we do. Our visual systems are designed at the simplest and earliest levels of analysis to draw causal connections." (Enns 2004:247)

I en naturlig verden der årsakssammenhengene er stabile er dette et svært funksjonelt og eksakt system. Det er funksjonelle illusjoner. I film og medie verden utnyttes disse illusjonene i fiksjon og fortellerteknikk. Da er det fort å bli lurt til å se årsakssammenhenger som ikke er der i virkeligheten. Selv når vi VET hva som skjer.

Det er egentlig ikke underlig da at så mange språk har en nær metaforisk relasjon mellom det å se og det å forstå. Det å være vidsynt, klarsynt og det å ha synspunkter og å komme med betraktninger eller å utvide horisonten er alle eksempler på den samme sentrale metaforen.

6.6 Persepsjon av bilder

Bilder leses naturlig

og krever ikke kunnskap om en kode. Både Gibson og Enns er helt klare i konklusjonen at vi erfarer bilder med det samme apparatet som vi erfarer verden. Gibson understreker at bildenes lysmønster inneholder redusert informasjon i forhold til verden. Å se et bilde er å ta inn en begrenset informasjon og er noe annet enn å persipere verden (som engasjerer hele kroppen). Men bildene inneholder nok til at vi med vår naturlige innlevelse er i stand til å se dem som verden. Å gripe det naturalistiske innholdet i naturalistiske bilder krever ikke kunnskap om noen egne bildekoder. Her er Virginia Brooks og Julian Hochbergs eksperiment med sin egen sønn et godt eksempel. Erfaringene fra dette prosjektet peker også i retning av at mennesker også griper rene linjetegninger intuitivt og uten forutgående læring. Også andre studier av andre mennesker som aldri har sett naturalistiske bilder er relevante her. De kan vise folk som må venne seg til en ny måte å se bilder på, men det går raskt og kan ikke liknes med det å lære et språk. Spørsmålet ble aktualisert etter at en rekke medieforskere med Nelson Goodman (1960) i spissen hevdet at fotografiet er et språk som må læres. I en bred gjennomgang av dette spørsmålet karakteriserer Paul Messaris de framlagte bevisene som "anekdotiske" og viser til bred, seriøs forskning på emnet med motsatt konklusjon. (Enns 2004:307,153ff; Hochberg & Brooks 1962; Johansen 2008:71; Messaris 1995)

Det som her er omtalt viser til bilders *naturalistiske innhold*. Det er enighet om at visuelle, kulturspesifikke tegn, konnotasjoner til handlinger og objekter krever kulturell læring for å se og forstå, slik det også gjelder tegn i virkeligheten.

Vi husker bilder veldig godt og veldig dårlig. Bedre enn verbaltekst.

Studier viser at vi etter å ha sett hundrevis og tusenvis av bilder er i stand til å bestemme hvilke vi har sett før med 90% sikkerhet etter dager og uker og 75% sikkerhet etter seks måneder. Men vi husker ikke 'hele bildet'. Bare de viktigste figurene og helhetlig struktur. Vi er svært dårlige til å huske visuelle detaljer som ikke var i senter for oppmerksomheten. Enns mener dette peker i retning av at hukommelsen har form av strukturelle, ikke-ikoniske former i hjernen. Det er nærliggende å se det store fokus på bilder hos de som driver med reklame og politisk PR i lys av dette. Også

historien huskes mer og mer gjennom bilder, og da blir det helt klart et politisk spørsmål om *hvilke* bilder som skal huskes. (Enns 2004:326ff; Standing 1973:207ff)

Bilder dominerer over det verbale når vi ser dem sammen.

I TV-nyheter er det kun unntaksvis at nyheter uten bildemateriale slippes gjennom. På samme måte som i en verbal samtale utgjør det visuelle en vesentlig del av informasjonen i et TV-intervju. (Sand & Helland 1998:54) Undersøkelser av lesernes lesevaner med bruk av utstyr som følger øyebevegelsene (eye-tracking) viser klart at bildene får størst oppmerksomhet, og i neste omgang er bildene og kvaliteten på bildene en avgjørende faktor i lesernes beslutning om å lese verbalteksten. (Barry 1997:78)

Statsviter Doris Graber studerte visuelle elementer i relasjon til det verbale i TV-nyhetsfortellinger. Hun peker på at publikum ikke har problemer med å ta inn verbal og bilder samtidig *når de danner et meningsfullt hele*. Noe helt annet er å følge en visuell situasjon og samtidig få med seg en verbal fortelling som handler om noe abstrakt annet. Undersøkelsen viser TV-nyhetene som i stor grad er produsert utfra en antakelse om at informasjonen ligger i det verbale. Det visuelle brukes i stor grad til å understøtte verbale poenger og ordenes troverdighet gjennom at reporteren knyttes til stedet. (Graber 1990)

Bilder har et relativt flytende innhold i forhold til abstraherte utsagn.

Bilder kan ikke uttrykke proposisjoner. Gibson kaller fotografiet et mangelfullt opptak av en persepsjon. Noe som noen gjorde opptak av fordi det var noe viktig. "Any picture then, *preserves what its creator has noticed and considers worth noticing*." (Gibson 1986 (1979):274) Persepsjoner er av natur kontekstuelle, og journalistiske bilder er på den bakgrunn helt avhengige av å plasseres i en riktig kontekst. Bilder kan ikke fylle språkets funksjon.

Arnheim presiserer at *bilder likevel innebærer abstraksjon*. Betydningen av ordet "abstraksjon" peker på kjerneinnholdet "å ta bort". Selve prosessen med at bilder viser enkelte deler av verden, og lar det meste være, innebærer en abstraksjon. På denne måten vil f. eks. Cartier-Bressons "avgjørende øyeblikk" (decisive moment) være en abstraksjon. Et bilde av et hus er en abstraksjon gjennom at et bestemt aspekt av huset er valgt til å stå for huset. Og videre – i den grad at et bilde av en person, en situasjon eller et objekt blir stående for grupper av personer, situasjoner eller objekter er bildene også abstraksjoner. " ... an abstractive grasp of structural features is the very basis of

preception and the beginning of all cognition" (Arnheim 1969:161) Abstraksjonen kan også være rent formmessig og gå over hele skalaen fra figurative til ikke-figurative bilder. Bilder med abstrahert form tenderer til å gå mot enkelhet og symmetri i pakt med persepsjonen funksjon. (Arnheim 1974 (1954):144ff)

Statsviter Doris Graber understreker i konklusjonen på sin undersøkelse av det visuelle innholdet i TV-nyheter bildenes verdi og muligheter som informasjonsbærere, ikke minst i alle situasjoner og tilstander som involverer mennesker. Verbalspråkets svakhet er manglende evne til å beskrive den fysiske virkeligheten. Bildemediets svakhet er abstrakt informasjon. (Graber 1990:154)

To modus for persepsjon av bilder.

Den som ser på f. eks. et landskapsbilde vil oppleve at rommet åpner seg og at vi kan se ting nært og ting i det fjerne. Vi har som tidligere beskrevet en sterk, medfødt innskytelse til å se bilder i dybde. Dette er normalt den overordnede lesningen. Thomas Puttfarken påpeker likevel at persepsjonen har med seg bildets overflate og at vi også, intuitivt i det minste, opplever den strukturen som er der. (Puttfarken 2000:21) Gibson har også behandlet disse to helt forskjellige formene for visuell opplevelse og kalt dem henholdsvis "visual world" og "visual field"(1952).

Let us begin with the railroad tracks extending to the horizon. They are "seen" in one sense of that term to converge; they are "seen" in another sense of that term not to converge. The former appearance is what I call the visual field; the latter is what I call the visual world, and the hypothesis is that there exist, as limits, two correspondingly different kinds of seeing. By adopting the appropriate attitude, one can have either kind of visual experience. (Gibson 1952:149)

Bildet sett som flate, eller for den delen vårt opplevde synsbilde sett som flate, kaller Gibson for persepsjonens "bildemodus" (pictorial mode). Denne måten å se verden kan man venne seg til. Også Gombrich behandler dette spørsmålet. For bildemakere er det helt avgjørende å kunne se verden som flate, å tolke den som et bilde. Det handler om å forstå motiver og muligheter og hvordan en komposisjon vil komme til å fungere. (Gibson 1952; Gombrich 2000 (1960):305f,314)

6.7 Formative og betydningsmessige konsekvenser

Ovenfor er en summarisk gjennomgang av en del sentrale trekk ved persepsjonen der det ikke lenger synes å være vesentlig uenighet blant forskere på hjernen og visuell persepsjon. Mange av disse sentrale trekkene har direkte konsekvenser for vår lesning av bilder og dermed også for hvordan bilder kan utformes på et overordnet plan. Dette har hovedsaklig vært malernes domene gjennom historien. Persepsjonens egenskaper har også en rekke mer konkrete konsekvenser for hvordan vi "leser" bilder. Noen av dem nevnes nedenfor. Form og innhold er tett sammenvevd og alle slike formative egenskaper har også innholdsmessige føringer.

Gestaltpsykologi er en retning innen tysk psykologi på begynnelsen av 1900-tallet som studerte persepsjonens egenskaper systematisk gjennom en "tom-eske-tilnærming". De kartla persepsjonen gjennom å vise ulike stimuli til personer og intervjuet dem om hva de hadde sett. De fant mange systematiske sammenhenger for hvordan persepsjonen strukturer bilder og en del av disse sammenhengene er flittig brukt i lærebøker om bildekomposisjon.

Persepsjonen foretrekker figurer med *enkelhet*. Gestaltpsykologiens begrep "god form" vil si en form med få/enkle strukturelle trekk. Persepsjonen tenderer til å se ethvert stimulusmønster så enkelt som mulig, og foretrekke figurer med få strukturelle trekk. Slike figurer blir lettere sett som figur og har større perseptuell vekt. En generell konsekvens av dette er f. eks. at persepsjonen tenderer til å se symmetriske komposisjoner som å ha mindre dybde siden de danner en så enkel figur i bildeplanet. Persepsjonen grupperer objekter blant annet etter *likhet, nærhet, kontinuitet og slutning*. Dette er direkte anvendelig i utforming av bilders innhold fordi de elementene som inngår i slike relasjoner også tenderer å bli sett som forbundet også betydningsmessig. (Arnheim 1974 (1954):55ff; Zakia 2007:28)

Persepsjonen slutter figurer, ofte på svært "tynt" grunnlag. Slik blir tre prikker til et ansikt. Flere bildeelementer danner helfigurer på flaten og blir dermed hørende sammen også innholdsmessig. Slik slutning gjelder også temporale fortellinger.

Behovet for fargeenkelhet ble oppdaget av malerne tidlig.

" Similarly, at a certain point in his development, Rembrandt for simplicity's sake renounced the use of the color blue, because it did not fit his chords of golden brown, red, ocher, and olive green." (Arnheim 1974 (1954):60)

Få strukturelle trekk med hensyn til fargetone, metning og lyshet blir lest enklere og blir oppfattet som harmonisk.

Persepsjonen har en *høyre-venstre ubalanse*. Forklaringen er ifølge Arnheim hovedsaklig medfødt nevrologisk, men blir styrket/svekket kulturelt av verbal leseretning. En konsekvens av dette er at bevegelser fra venstre mot høyre oppleves vesentlig lettere enn fra høyre mot venstre. Hovedsenteret for fokus ligger til venstre, og objekter til venstre får mer oppmerksomhet mens høyre side "tåler mer vekt". Dette har mange betydningsmessige konsekvenser. Vi identifiserer oss lettere med det som er til venstre, oppfatter det som mer "hjemme" og tenderer til å se bevegelse mot høyre til å ha retning "bort". Temporalt kan venstre støtte oppfattelse av nåtid og høyre det som kommer seinere–framtid. (Arnheim 1974 (1954):35; Kress & Leeuwen 1996:187)

På samme vis har persepsjonen en *oppe-nede ubalanse*. Høyt oppe veier mye, Tungt oppe gir ustabilitet og må være mindre enn det nede hvis vi skal se det som balansert. Tungt nede gir stabilitet og ro. Vi er vant til en verden som er tung nede. Dette har med tyngdekraften å gjøre. En annen konsekvens av dette er at vi i regelen overvurderer høyder. Et fysisk midtpunkt i høyde ligger over det perseptuelle balansepunktet. Dette vet både bildemakere og rammemakere. (Arnheim 1974 (1954):30) Innholdsmessig ligger det også implisitt betydning i høyde. Det som er oppe tenderer f. eks. til å bli sett som mer mektig og mer potent. Det å se opp til noen har betydning i bilder enten det gjelder en person i bildet eller det er seeren som får den følelsen.

"Bevegelse" kalles ofte den følelse av kraft, forskyvning og retning som de fleste kan erfare i stillbilder. Vi kan kalle det statisk bevegelse. Både figurers utforming, deres plassering i bilderuten og nærhet til ramme og andre figurer spiller inn, men også deres forståtte retning slik vi har det i blikkretning. Gestalpsykologene forsket på dette også. De sammenliknet det med et magnetfelt og fysisk krefter der figurer har vekt og retning. En pil og et blikk har kraftige retninger som får oss til å erfare en rettet kraft og en plassering mer over mot den aktuelle retningen. Slike figurer forbindes også lettere med figurer i retningen og den rettede kraften de har påvirker balansen i bildet sterkt. De lager visuelle linjer i bildet og bidrar til å styre oppmerksomheten langs disse. Vi kan erfare en bevegelse dersom komposisjonen legger til rette for dette. Objekter har perseptuell tyngde basert på figurens karakter, betydning, farge, størrelse og plassering. I film er bevegelse sentralt, og det at en figur snakker eller beveger seg på film endrer dens perseptuelle vekt dramatisk. Perseptuell balanse er noe som bare finnes i

persepsjonen og det finnes derfor ikke andre måter å bestemme balanse enn gjennom å stole på persepsjonen. (Arnheim 1974 (1954):16ff; Gombrich 2000 (1960):228)

Bilderammens funksjon er viktig. Den rammer inn verden og orienterer den for oss. Sidene samspiller med figurene i bildet og kan danne likhetsbaserte relasjoner og støtte linjer i bildet som med omtrent samme retning. Ramma er både et fokuseringsverktøy og den antyder at det er noe utenfor. Persepsjonen utvider bildets område utover det vi kan se. Komposisjonsmessig definerer ramma et senter, to diagonaler, en midtvertikal og en midthorisontal. Arnheim viser hvordan den tomme ramma ikke er nøytral, men har perseptuelle krefter i seg. (Dette skal naturligvis ikke forstås bokstavelig, kreftene ligger i hjernen.) (Arnheim 1974 (1954):10ff; Enns 2004:210; Puttfarken 2000:29ff)

Bilder og objekter tas inn i ett hele og vi griper helheten (ikke detaljene) i løpet av en brøkdel av et sekund (parallell prosessering). Dette står i motsetning til verbalspråkets bit for bit i rekkefølge (seriell prosessering). (Klarén 1996:96) Slik kan vi ta inn mange elementer, men bare ha et forhold til fire av dem på en gang. Bevisst fokus kan vi bare ha på et element av gangen. Når vi forsøker å fokusere på to eller fler objekter fører det til mindre presis observasjon eller til at observasjonene krever mer tid. Mange bildemakere ønsker bilder med en klar prioritering av elementene. (Arnheim 1974 (1954):176ff; Enns 2004:172ff;240)

Det vi har sett før tenderer vi til å like. Gjentakelser, mønster og rytme er nært forbundet og letter gjenkjennelse av objekter, hukommelsen av objekter og gir positiv følelsesmessig respons. Vi tenderer til å like og å velge mennesker og objekter som vi har sett før. (Enns 2004:328f)

Undervinkling/overvinkling vil si at vi ser andre menneskers øyne nedenfra eller ovenfra og dette tenderer til å framkalle underlegenhetsfølelse og en vurdering av andre som sterke og betydningsfulle. Dette fungerer både i verden og i bilder, og selv et umerkelig avvik fra øyenhøyde vil ha en intuitiv potensiell effekt. Øyenhøyde fremmer følelse av likeverdighet. Overvinkling fremmer omvendt en følelse av overlegenhet hos seeren. (Barry 1997:136)

På samme måte er avstand bestemmende for følelsene både i verden og i bilder. Oppfattelsen av avstand i bilder kommer til uttrykk gjennom en blanding av synspunktets avstand og bildets presenterte størrelse. Når vi kjenner oss nær har vi god kontrakt med de følelsene som uttrykkes i mimikk og blick hos den andre. 'For nærme' kan være ubehagelig og kjennes invaderende. (Barry 1997:137)

Uklarhet i bilder. I renessansen utviklet bildene seg raskt i retning av bilder med stor detaljrikdom. Bak dette lå et program for en vitenskapelig korrekt gjengivelse av verden. Men malerne fant raskt ut at størst mulig skarphet og detaljgjengivelse ikke nødvendigvis var et mål. De forsto at vi har en evne til å hente fram ting fra vårt eget sinn og lese det inn i bildene, på samme måte som vi ser figurer i skyer. Denne effekten ble seinere emne for psykologisk forskning og er utgangspunktet for Rorschach-testen. Men for at dette skulle skje i møter med bilder måtte bildene, eller i hvert fall deler av dem, ikke være for detaljrike og skarpe. Leonardo da Vinci var en foregangsmann for naturalistiske bilder, men det er også han som tok til orde for 'uklare figurer' og foreslo for Botticelli at "... by throwing a sponge full of paint at the wall it leaves a blot where one sees a fine landscape." Uklarhet hjelper også seeren til å oppleve 'bevegelse' i bilder mens skarphet holder ting fast og i ro. (Gombrich 2000 (1960):181ff,221)

I eksemplene ovenfor er *det betydningsmessige* nevnt eksplisitt enkelte steder. Betydning er i virkeligheten integrert i alle aspekter og elementer i bilder. Bilder leses i ett hele uten en syntaks. Vektleggingen av ulike aspekter og elementer bestemmes blant annet av deres viktighet for seeren, formmessige forhold og den *priming* seeren har vært eksponert for i forbindelse med bildet. I denne forbindelsen er metafor-teorien til lingvisten George Lakoff og filosofen Mark Johnson et verdifullt bidrag. Med støtte i kognitiv psykologisk og nevrobiologisk forskning hevder de at hjernen arbeider grunnleggende metaforisk på den måten at betydning oppstår gjennom metaforiske forbindelser mellom konsepter. De er ikke de første som hevder dette, men de har sett på dette spørsmålet i detalj, både fysiologisk, betydningsmessig, språklig og filosofisk. Hjernens metaforer er fysiologisk realisert ved at samme hjernevev kan brukes både sensorisk, motorisk og i abstrakt tenkning, og gjennom synaptiske forbindelser mellom områder. Hjernens metaforer har blitt realisert på grunnlag av erfaringen og dermed også kultur. (Lakoff & Johnson 1999, 2003 (1980))

En gruppe metaforer kaller Lakoff og Johnson for *orienteringsmetaforer*, og de bruker orienteringen opp-ned som eksempel og viser dette gjennom følgende metaforer:

GLAD ER OPP; TRIST ER NED

SUNNHET OG LIV ER OPP; SYKDOM OG DØD ER NED

Å HA KONTROLL ER OPP; Å VÆRE GJENSTAND FOR KONTROLL ER NED

MAKT ER OPP; MAKTESLØSHET ER NED
 MER ER OPP; MINDRE ER NED
 HØY STATUS ER OPP, LAV STATUS ER NED
 GODT ER OPP; DÅRLIG ER NED
 DYD ER OPP, LASTEFULLHET ER NED
 RASJONELT ER OPP; FØLELSESMESSIG ER NED
 VARM ER OPP; KALD ER NED

De viser stort sett til verbalspråklige realiseringer av metaforene, men noen av disse grunnleggende orienteringsmetaforene er absolutt aktive i bilder også. Andre orienteringsmetaforer er f. eks. knyttet til vid–trang, fjernt–nært, forside–bakside, på–av, sentrum–periferi. Andre metaforyper har å gjøre med egenskapene til ting i verden. De er ontologiske metaforer. Det som er varmt er nært i orientering. Det har vi lært gjennom å se på verden. Men varmt er også trygt og komfortabelt. Det har vi lært gjennom å bli holdt som barn og ellers gjennom livet. Varmt er gult-rødt i farge. Kaldt er blått. Det har vi lært gjennom å observere verden og varmekildene. Varmt kan også knyttes til fare, men er da gjerne forbundet med en fargetone med mer rødt i. Farger kan på denne måten tilføre betydning både til bildeelementer og sette den følelsesmessige tonen i hele bilder. (Lakoff & Johnson 1999:20; 2003 (1980):27ff)

Slike metaforiske kvaliteter ved bilder og bildeelementer kan bare forstås gjennom det apparatet de har blitt til i, som en erfaring. I det øyeblikket vi forsøker å erstatte sanseerfaringen med symboluttrykk som "varm" eller "nær" står bare et utarmet skjelett igjen av den opprinnelige betydningen. (Lakoff & Johnson 2003 (1980):22)

6.8 Persepsjonskunnskap som kognitiv teori

Kunnskapen om persepsjonen har økt betraktelig bare de siste 30 år, og frambyr forklaringer både på et bevisst fenomenologisk nivå, på et kognitivt ubevisst nivå og på et nevralt nivå. Den gir forklaringer på hvordan vi erfarer verden og kommer dermed med innspill til relasjonen mellom ontologi og epistemologi. Hvordan kan vi vite?

Aristoteles svar er at vi vet direkte fordi våre sinn er i direkte kontakt med verden kan gripe verdens essenser direkte. Gibsons svar er i prinsippet det samme: vi kan vite direkte.

"So when I assert that the perception of the environment is direct, I mean that it is not mediated by retinal pictures, neural pictures, or mental pictures. Direct perception is the activity of getting information from the ambient array of light. I call this a process of information pickup that involves the exploratory activity of looking around, getting around, and looking at things." (Gibson 1986 (1979):147 i Hoel 1998:52f)

Dette er en form for *realisme*, i forståelsen av at den materielle verden finnes og at vi kan skaffe oss funksjonell oversikt over den. Den er *direkte*, det er ikke noen kløft mellom persepsjon og sinn. Men det er ikke en *naiv realisme* i den forstand at Gibson tenker at vi har en 'objektiv tilgang til verden slik den er'. Hoel påpeker at Gibsons konklusjoner innebærer at persepsjonen må sees som en integrert del av kognisjon, kropp og handling og at vår oppfattelse av verden farges av nettopp dette. En slik teori innebærer at sannhet om virkeligheten bare har mening som en sannhet erfart gjennom en kropp. Vi kan dermed ikke snakke om sannheten som absolutt og i entall og som gitt av verden alene. Sannheter vil også endre seg over tid. Likevel er likhetene mellom menneskers kropper og hjerner det mest iøynefallende slik at *funksjonelle, rimelig allmenngyldige sanne fortellinger kan etableres*. Lakoff og Johnson kaller dette filosofiske ståstedet for 'kroppslig realisme' (embodied realism). De setter kroppslig realisme i motsetning til f. eks. den realismen som er sentral i strukturalistisk sammenheng, der mening blir til gjennom *indre representasjon* og en tilhørende kløft mellom sansning og kognisjon. (Lakoff 1999:94ff; Hoel 1998:53,77,83,91)

Ved at all mening for menneskets vedkommende har et menneskelig utgangspunkt, blir det ikke lenger noen motsetning mellom å hevde at ordinær persepsjon er direkte; samtidig som man hevder at syn og meningsdannelse innebærer konstruksjon. Konstruksjonen av mening skjer i kroppen der både konsept, vaner og kultur finnes fysisk realisert sammen med sanseapparatene.

"An embodied concept is a neural structure that is actually part of, or makes use of, the sensorimotor system of our brains. Much conceptual inference is therefore, sensorimotor inference." (Lakoff 1999:20)

Kategorisering, som hos Descartes er gitt av Gud og som hos strukturalistene ligger i språket, blir ifølge kroppslig realisme til gjennom kroppenes erfaringer med omgivelsene.

6.9 Strukturalismen som kognitiv teori

Strukturalismen tok form som retning i Frankrike på 1950-tallet. Av sentrale røtter nevnes gjerne Pragskolen og russisk formalisme. Men det dominerende fundamentet er gitt i Ferdinand de Saussures tegnvitenskap slik den kommer til uttrykk *Cours de linguistique générale* fra 1916. Strukturalismen fikk et bredt gjennomslag i akademisk sammenheng, spesielt innenfor human- og samfunnsfag. Den har opplevd et slags indre opprør gjennom poststrukturalismen, men grunnlaget i semiologien ligger fast. Strukturalismen anser betydninger som *strukturelle*. Det vil si at de får betydning i forhold til hverandre i et regel/kodestyrt system. Det finnes på den måten ikke betydning "i seg selv" i positiv forstand. All betydning bestemmes relativt til andre betydninger, dvs. til hva tegnet *ikke-er*. Verbalspråket er et slikt system, og det utgjør både et forbilde som språkssystem og kjernen i strukturalismen. Tegnteoretikeren Göran Sonesson mener at det også er her kjernen til strukturalismens problemer med bilder ligger. Går vi til bunnen av menneskelig atferd og persepsjon kan det være mange visuelle betydninger som ikke bestemmes strukturelt. Strukturalisme/poststrukturalisme er fortsatt den dominerende filosofien innenfor human- og samfunnsfag i Norge. Disse retningene deler denne kjernen og vil her ofte bli omtalt under fellesnavnet strukturalisme. (Gripsrud 2002:109ff; Moriarty 2005;228ff; Sonesson 1992:50, 55)

Strukturalistisk teori har spilt en vesentlig rolle (sammen med psykologien) i oppgjøret med en 'vitenskapelig naturalistisk' tro på at vi har tilgang til verden "slik den er". I en slik positivistisk forståelse har verden en objektiv natur uavhengig av mennesket og vi kan ha tilgang til verdens objektive egenskaper gjennom en objektiv metode. Troen på at *objektiv mediering* er mulig er en konsekvens av dette synet. (Larsen & Lien 2007:161; Hoel 2005b:301)

Saussure formulerte en generell tegnteori for alle menneskelige kulturelle uttrykk. I denne teorien er verbalspråket et av flere tegnsystemer. Men det er det viktigste, og også den strukturelle modellen for hele systemet. Verbalspråket danner i tillegg et kategoriserende rammeverk som styrer vår forståelse av *alle* menneskelige kulturelle uttrykk og tanker. Gjennom at alle kulturuttrykk, også bilder, klær og bygninger, er språklig forankret i kulturen er de også ideologiske. Begrepsapparatet fra

strukturalismen og semiologien ble med dette et verktøy for å undersøke og diskutere ideologiske trekk ved *alle* uttrykksformer. (Larsen 2008:17)

6.9.1 Bilder som språk

I Saussuresk tegnlære utgjør tegnet en enhet bestående av et *uttrykk* ("betegner", "signifier") og et *innhold* ("betegnet", "signified"). Forholdet mellom tegnets uttrykks- og innholdsside er *arbitrært* – dvs. at det ikke er noen sammenheng mellom tegnets uttrykk og det tegnet står for av betydning. Uttrykk er forbundet med innhold gjennom *konvensjon*. Det er gjennom tegnets uttrykk at vi får kontakt med innholdet – fordi vi behersker koden. Vi leser ordet 'tre', hører noen si dette ordet eller ser bilde av et tre. Alle tre tegnene peker til samme innholdet gjennom ulike *koder*. Kodene er regler som beskriver relasjonen mellom uttrykk og innhold og hvordan innholdselementer kan settes sammen og forme større betydningselementer. Kodene kan være visuelle og musikalske, men mønsterspråket er verbalspråket. Koder kan være skjulte, og på den måten ligge innbakt i syntaks, sjanger og måter å betrakte ting på.

Tegn har en *syntagmatisk* dimensjon gjennom at de settes sammen på bestemte måter etter syntaktiske koder og danner større betydningselementer – syntagmer – for eksempel setninger. Tegn har også en *paradigmatisk* dimensjon som utgjøres av betydningsrelasjoner mellom utbyttbare tegn innenfor et syntagme. "Tre" kan innen for norsk byttes ut med både nærliggende og fjerntliggende substantiver uten at en setning dermed ville miste mening, for eksempel "osp". Alle tegn, også visuelle tegn, viser til sin referent gjennom ulike kulturelle konvensjoner. Dette systemet er tatt rett ut av lingvistikken. I følge Saussure er *naturlige tegn* noe som i og for seg finnes, men slike tegn som faller utenfor språkssystemet. Helt arbitrære tegn "realiserer den semiologiske prosessen på en bedre måte". (Hoel 2005a:101,110; Moriarty 2005:228; Larsen 2008:80f)

I tillegg er *dobbel artikulasjon* et krav for at et tegnsystem skal kunne kalles språk. Dobbel artikulasjon vil si at språket består av et begrenset antall ikke betydningsbærende enheter på laveste nivå (fonem) som kan settes sammen til et 'uendelig' antall betydningsbærende enheter (ordstammer). Språket er dermed digitalt av natur og språklige uttrykk kan kopieres uten tap. Her kommer bilder til kort om de skal måles i lingvistisk målestokk. Teoretikere har gjort ulike forsøk på å finne og beskrive en dobbel artikulasjon. Umberto Eco og René Lindkens fant f. eks. det ikke-

betydningsbærende nivå i form av prikker og streker. De ble imøtegått av f. eks. Søren Kjørup og Göran Sonesson og fikk støtte fra svenske Gert Z. Nordström m. fl. i boka *Bild & Form*. Denne teorien ble etterhvert lagt til side, og må ansees som et teoridrevet forsøk på å få den strukturalistiske hovedmodellen til å stemme. (Eco 1971 i Kjørup 1980:78; Hansson 1974:16; Hoel 1998:32; Sonesson 268f)

Et virkelig tegnsystem er etter Saussure *lineært* av natur. (Hoel 2005a:100) Den lineære oppbygningen bygger på regler for hvordan syntagmer kan settes sammen etter konvensjonell syntaks og dermed uttrykke mening. Også her er det vanskelig å få bilder til å passe inn, i det de leses parallelt, i ett hele og ved at det heller ikke finnes noen klar syntaks. Bildeserier og film er bilder presentert i en lineær struktur, men del er likevel et problem å finne noen syntaks i verbalspråklig mening. Det er gjort teoretiske forsøk på å beskrive bilders syntagmer og syntaks uten suksess i form av at det har dannet skole eller blitt en standard. Forsøkene har mer karakter av forsøk på få modellen til å stemme enn av reelle forsøk på å nærme seg bildene.

Roland Barthes hentet fram Louis Hjelmslevs begrepspar *denotasjon - konnotasjon* og løste problemet med bildet som språk ved å si at denotasjonen er ikonisk definerende side ved lesningen av tegnet og ikke-språklig. Men betydning kan bare forstås "... when its content has been processed into the discontinuous, standardized units of a language ...". (Arnheim 1974:158f) Det språklige ligger på det konnotative nivået der det ideologiske også ligger. Semiologen *Levi-Strauss* konkluderer f. eks. med at bilder normalt ikke er språklige. *Jaques Derrida, John Tagg og Umberto Eco* hevder at bilder er rent arbitrære/symbolske av natur. Samlende for alle er forståelsen av at vi leser bildene gjennom verbalspråkets kategorier som dermed blir bestemmende for mulige betydninger. (Barthes 1994(1964)); Hoel 2005a:112ff; Hall 1981)

Aud Sissel Hoel viser til Umberto Eco der han i boka "Det fraværende tegnet" trekker konsekvensen av at betydning i det semiologiske systemet er knyttet til systemet selv og slett ikke skjer gjennom en spontan lesning av tegnet.

"Om man skulle misstanka att tecken kunde förstås 'intuitivt' genom spontant deltagande i dem eller genom direkt kontakt mellan två 'andliga entiteter' utan hjälp av sociala konventioner, skulle semiotiken inte ha någon mening." (Eco 1971:13 i Hoel 2005a:110)

Eco hevder også et f. eks. et bilde av dronning Elisabeth ikke har noen felles egenskaper med dronningen selv, og at det slik sett ikke finnes noe annet grunnlag for å forbinde

bilde med person enn gjennom konvensjon. (Eco 1971:188f) Søren Kjørup uttrykker seg i samme retning som Eco:

"Når vi kjenner arten gråspurv og så gjenkjenner den å et bildet er det ikke fordi bildet ligner, men fordi vi har lært oss bildekoder for hvordan arten gråspurv kan representeres...." (Kjørup 1980:71)

John Tagg beskriver bildet som et språk, om enn ufullstendig:

"The image is therefore to be seen as a composite of signs, more to be compared with a complex sentence than a single word. Its meanings are multiple, concrete and, most important, constructed." (Tagg 1993 (1988):187)

I lesningen av strukturalistiske tekster om bilder er det uvanlig å komme over noen vesentlig interesse for psykologiske eller nevrologiske funn om hvordan bilder oppfattes av mennesket. Søren Kjørups bemerkning om persepsjonspsykologien uttrykker denne mangel på interesse og kanskje også en naivitet i forhold til vår mulighet til å se inn i det egne kognitive:

"På en måte er dette ganske vist en pudsig form for viden, for hvis perceptionspsykologien ikke tager fejl, så beskriver den jo kun det vi gør også uden at kjenne til den (og tager den fejl, er det bedst at ikke kende til den)." (Kjørup 1995:19)

Strukturalismens beskrivelse av bilder som språk inneholder systematiske problemer i forhold til begreper som arbitraritet, linearitet og dobbel artikulasjon. Samtidig finnes en sterk oppfatning av *universalitet*. Modellen har gyldighet for all menneskelig betydning. Dette har gitt seg utslag i ulike teoretikers svært ulike forsøk på å løse modellens problemer med det visuelle. Strukturalistiske tegnteoretikere har kommet med svært ulike svar på disse spørsmålene, men ingen har altså kommet med en modell som får spørsmålet til å falle til ro. Det at 'løsningene' er så vidt forskjellige kan tyde på at strukturalistisk tegnteori ikke er en fasttømret tankemodell, i hvert fall ikke når det gjelder bilder.

Likevel synes oppfatningen av bilder som tekst basert på konvensjonelle tegn og en konvensjonell syntaks fortsatt å være den dominerende modellen. (Hoel 2005a: 95ff; Kjørup 1995:104f; Larsen 2008:17)

6.9.2 Peirce

Saussures semiologi er den dominerende retningen i europeisk strukturalisme/poststrukturalisme. (Hoel 1998:36) I USA er det Charles S. Peirces semiotikk som dominerer. Et kompliserende trekk ved dette bildet er at Peirces tegntriade (nedenfor) synes å ha hatt et betydelig innslag ved europeiske læresteder. Filosofen Peirce var samtidig med Saussure, men de arbeidet helt uavhengig.

I Peirces teori er Saussures *arbitrære symboltegn* bare en del av modellen. Tegn kan også være *motiverte*. Betydningen er da knyttet til tegnets egenskaper. Motivasjonen kan være *ikonisk* gjennom likhet eller *indeksikalsk* gjennom årsaksforbindelser. Bilder fungerer i stor grad ikonisk gjennom at vi forstår hva de viser til *fordi det ligner*. Indeksikalske tegn kan være alt fra værhanen som viser vindretning, politimannen som tolker et fotspor til legens tolkning av pasienters symptomer. En slik indeksrelasjon er også knyttet til det fotografiske bildet som et avtrykk av det som var foran kameraet. Fotografiet er et fysisk spor av det som var foran kameraet da bildet ble tatt. Denne indeksrelasjonens betydning har vært mye diskutert og vil også bli behandlet i denne oppgaven. Et viktig poeng med Peirces modell er at et tegn ha *grader* av ikonisitet, indeksikalitet og symbolskhet samtidig. Bilder viser også symboler. (Moriarty 2005:228f; Sonesson 1992:268)

Peirces modell åpner døra for dem som opplever at et bilde av en spurv og en spurv i virkeligheten har noe til felles:

These three types of sign relationships lend themselves so easily to an explanation of how visual signs operate that Peirce's explanation of sign relationships are essentially all visual. One might conclude that for Peirce, visual communication is the underlying or master model for thought, rather than verbal language. (Moriarty 2005:230)

Sandra Moriartys karakteristikkk av Peirces modell innebærer en frikobling fra lingvistikken som forbilde. Peirces tegnlære motsier flere strukturalistiske grunnteser. Uten den saussureske bindingen er det vanskelig å se tegnteorien som spesifikk strukturalistisk.

6.9.3 Strukturalismen og kategoriene

I Descartes modell ser vi verdens bilder projisert inni vårt indre gjennom øynene. Der inne kategoriserer vi det vi ser med fornuften og dens kategorier. Kategoriene, mente

Descartes, de er lagt inn i oss av Gud, de er evige. I strukturalistisk-semiologisk univers er denne indre prosessen *mekanisert*. Det indre bildet kategoriseres også her av fornuften. Det skjer i møtet mellom tegnets form og tegnets innhold representert ved språkbaserte kategorier. Når det gjelder kategoriens *opphav* er Gud erstattet av språket. Aud Sissel Hoel har en viktig diskusjon av semiologiens (i Derridas tapning) oppfatning av vår erkjennelse av verden og det hun kaller "en gjennomført mekanistisk fremstilling av signifikasjonsprosessen." Vår erfaring av medierte bilder er kodet gjennom persepsjonen. Persepsjonen er kodet av språket. På denne måten er også vår tilgang til virkeligheten kodet av språket. Språket settes dermed i senter for all menneskelig erfaring og kognisjon. Det finnes ingen erfaring før eller uten språket. Hoel peker på at den strukturalistiske tegnmodellen på denne måten utelater både individet og den erfarende kroppen.

Flere forfattere fra den kognitive siden har kritisert dette elementet ved strukturalismen og påpekt hvordan disse språkorienterte teoriene er i konflikt med etablert kunnskap om persepsjonen. Barry konkluderer med at "[t]o impose a verbal structure on visual phenomena is therefore to put the cart before the horse." Barry sikter til at 'bilder som språk' innebærer å se bort fra at menneskelige synsinntrykk påvirker kroppen også på andre måter enn at vi ser og forstår hva tegnene betyr. Strukturalismen innebærer dermed etter hennes syn en reduktiv forståelse av bilder der f. eks. relasjonen til følelsene går tapt. (Barry 1997:177) Karin Andén-Papadopoulos var tidlig på banen med en kritikk der hun både påpeker det reduktive og urimelige i en bildeteori basert på lingvistikken. (1994:190ff; 2000:25f) Seinere reflekterer hun også:

"Mer tillspetsat kan man säga att semiotiken är ett näst intill desperat försök att bemästra bilden med ordet, ikonen med logos. Den söker tvinga in bilden under språkets lagar och därmed förtränga dess vanskliga 'ikonicitet", dess trots allt uppenbara förmåga att lura ögat med sin naturlighet. (Andén-Papadopoulos 2000:24f)

7. Fotografiet

7.1 Forskjeller mellom fotografi og maleri

Gibson sammenfatter at perseptuelt oppfatter vi informasjonen i fotografier og video stort sett på samme måte som i andre naturalistiske bilder. Vi er i stand til å se dem med livaktighet, til tross for at de bare gir enkelte informasjoner i forhold til en persepsjon av verden. Fotografier aktiverer stort sett konstanter i hjernen på samme måte som håndlagede bilder. Også Arnheim påpeker de grunnleggende likhetene mellom håndlagede bilder og fotografier. (Gibson 1986 (1979):266ff; Arnheim 1974)

Når Gibson skal peke på forskjellene mellom fotografier og håndlagede bilder viser han til to forhold: 1) *Det sentralperspektiviske blikket fra ett enkelt observasjonspunkt.* Håndlagede bilder kan også være sentralperspektiviske, men de trenger ikke å være det for å være det vi oppfatter dem som. 2) *Karakteren av å være en registrering av en persepsjon.* Fotografiet er et slikt opptak, og må være det for å være det vi oppfatter det som. Et håndlaget bilde kan være en presis registrering av et utsyn, men det er ikke nødvendig for at vi skal kalle det et maleri. "Even a photograph records a field of view, a sample of the ambient light, and is thus analogous to looking with the head. It is a record of what the photographer selected for attention. A chirograph [håndlaget bilde] is even more selective." (Gibson 1986 (1979):273f)

Arnheim ser fotografiet som mekaniske persepsjonslignende opptak samtidig som de fungerer ikonisk formmessig på samme måte som håndlagende bilder. De er "... encounters between physical reality and the creative mind of man – not simply as a reflection of that reality in the mind but as a middle ground on which the two formative powers, man and world, meet as equal antagonists and partners, each contributing its particular resources." (Arnheim 1974:159)

Arnheim understreker at alle bilder, også fotografier, er avhengige av en tilgjengelig *bildeform*. Mulighetene til å bearbeide denne formen er mer begrenset for fotografiet, og årsakene til dette ligger i *handlingens form*, som er unik for fotografiet. "In photography, there is no geographic escape from the conflict. The photographer must be present where the action is." Håndlagede bilder finner oftest sin form og sitt innhold i avsondret ro, borte fra hendelser og konflikt. Fotografen derimot, er avhengig av å være tilstede

med sin kropp og med sitt sinn der hendelsene er. Arnheim påpeker at også fotografiets "intimate physical connection with the activities of human life " representerer en vesentlig forskjell til håndlagede bilder . (Arnheim 1974:153f,160)

En konsekvens av dette, som er vesentlig for journalistikken, er at fotografen er *et øyenvitne* til hendelser og tilstander med fotografiske dokumenter til å understøtte sine observasjoner. Dette er knyttet til mediet. Fotografen er selv en del av omgivelsene og de fotograferte vil normalt være bevisste på at de blir fotografert. Dette er sterke begrensinger for en bildemaker. Det stiller store krav til fotografens sosiale evner, til kommunikasjon, evne til å gripe bildeform i øyeblikket og til å velge synspunkt, utsnitt og øyeblikk slik at bildet både uttrykker noe vesentlig ved situasjonen og får en tilgjengelig visuell form. Som Arnheim peker på er det nettopp disse begrensningene framkaller det særegne fotografiske uttrykket som er preget nettopp av det flyktige øyeblikket. *Fotografier er resultat av bestemte typer interaksjon med omgivelsene.*

Vi kan med dette peke på tre sentrale trekk ved fotografier som skiller seg avgjørende fra håndlagede bilder. 1) *Fotografier får sitt preg fra det tekniske utstyret de er laget med.* Teknikken påvirker bildeuttrykket direkte gjennom f. eks. sentralperspektivet og en mekanisk fargegjengivelse. 2) *Fotografier er resultater av direkte interaksjon med omgivelsene.* Teknikken påvirker bildeformen indirekte gjennom de begrensninger og krav den legger på opptakssituasjonen. 3) *Publikum ser i stor grad fotografiene som noe som er laget av naturen* selv om mennesker er involvert. Et slikt konsept blir del av persepsjonen og bestemmende for hvordan fotografier leses. Når vi ser malerier ser vi interessert i malerens håndverk, fremstilling og motivkrets, men i møte med fotografier går interessen til det som er fotografert. Vi spør ofte om når et bilde ble laget. Malerens svar peker til han selv og arbeidet i atelieret. Fotografens svar vil fortelle når situasjonen bildet viser utspant seg. Publikum tenderer kraftigere til å se forbi mediet når det gjelder fotografier. (Arnheim 1974:157; Van Gelder & Westgeest 2011:55)

Ulike tenkere har angrepet dette problemet fra forskjellige kanter. Kendall Walton betrakter fotografiet som et hjelpemiddel for syn og observasjon. Han sammenlikner det med speil, kikkert og mikroskop. Fotografiet utvider vår synlige verden slik det gjør når vi bruker overvåkningskamera eller ser på storskjermen på en fotballstadion. Publikum som ser på storskjermen er ikke i tvil om at de virkelig ser mannen som laget straffe. Og Walton vil være enig: de ser han virkelig. Riktignok slik han var for 15 sekunder siden,

riktignok gjennom et begrenset bilde og et kamerasystem, riktignok med hjelp fra arrangøren. Men de ser bedre og mer enn de ville gjort uten. På samme måte representerer journalistikken en utvidelse av vår mulighet til å se. Et slikt synspunkt aktualiserer fotografiet som avtrykk, men kan kritiseres for ikke å gjøre tilstrekkelig rede for mange fotografiers ikonisk uttrykk og visuelle symbolikk. (Walton 2008:85)

7.2 Fotografiets transparens

Opplevelse av virkelighetsnærhet, livaktighet, innlevelse og en kroppslig og følelsesmessig empati er tidligere beskrevet som noe som kan knyttes til persepsjonslike bilder generelt, ikke bare fotografier. Dette var en viktig drivkraft bak utviklingen av maleriets realisme. Sentralperspektivet bidrar til en erfaring av et naturlig utsyn gjennom bilder, til tross for at vi ikke ser verden med et slikt perspektiv. (Se ovenfor). Publikum tenderer til å se rett gjennom slike bilder, som om de var vinduer. Publikum ser dem med transparens. Fotografiet som bildetype har alt dette innebygget i sin teknikk. I tillegg er fotografiet direkte forbundet med sitt motiv gjennom at det er et fysisk-kjemisk eller et fysisk-elektronisk avtrykk eller spor av det. "... the physical objects themselves print their image ..." De fleste forfattere er enige om at dette gir opplevelsen av fotografiet en svært sterk karakter av nærvær. (Arnheim 1974:155; Van Gelder & Westgeest 2011:34,55)

Fotografiet ble oppfunnet i 1839. Man må kunne forstå samtidens forbløffelse over disse bildene som ikke var tegnet av en tegner. William Henry Fox Talbot (1800-1877) var en av pionerene og han ga ut en bok med tittelen "Naturens blyant". Bilde III viser en porselenssamling der han viser hvordan fotografiet lett og detaljert kan vise hele samlingen. Og skulle den så bli stjålet ville kanskje bildet kunne brukes som "evidence of a novel kind" i en rettsak? Og ettertiden har gitt han rett. Fotografiske prosesser i form av bilder, video og fotokopier brukes som de viktigste verktøyene for dokumentasjon, f. eks. i forretningslivet, i forsikringsaker, i strafferetten og i journalistikken. I tillegg er fotografiet i bruk i en mengde situasjoner som ikke har primært med dokumentasjon å gjøre. (Larsen 2004:34; Larsen & Lien 2007:161; Talbot 1969:tekst til plansje 3 &10)

Fotografiet er produkt av en lengre prosess i europeisk kultur. Fra renessansen ble samfunnets bildeuttrykk målt i forhold til livaktighet, nærvær, persepsjonslikhet og vitenskapelig eksakthet. Malerne fant tidlig ut at optiske projiserte bilder ga alt dette, så

de tok i bruk "camera obscura" og "camera lucida" og speilprojeksjon. David Hockney viser hvordan malere brukte disse optiske verktøyene som inspirasjon, men også hvordan enkelte malere, som f. eks. Caravaggio og Vermeer, brukte projeksjoner direkte på lerretet for å male etter det projiserte bildet. Resultatet ble slående, og nære bilder som overrasket samtiden. Etter at fotografiet kom tok mange malere det i bruk som forstudier og underlag for sine bilder. Blant dem er både Edvard Munch og Christian Krohg. (Arnheim 1974 (1954):284; Caravaggio 1601 (maleri); Hockney 2003; Krohg 1868-87 (maleri); Larsen & Lien 2007:125ff)

Kendall Walton peker på at bilder kan ha *grader av transparens*. Det gjelder fotografier også. Men han trekker likevel et klart skille mellom fotografier og håndlagde bilder: Fotografiene viser alltid til det som er på dem, nesten uansett hvor "dårlige" de er. Van Gelder & Westgeest ser på fotografiers transparens og finner den variabel etter ulike parametere som f. eks. skarphet, uvanlig perspektiv. De virker også rimelig å tenke at komposisjonsmessige forhold som forhindrer en opplevelse av dybde vil redusere transparens og øke bevisstheten om bildeflaten. (Gotfredsen 1987:41; Van Gelder & Westgeest 2011:56f; Walton 2008:103ff)

Også Susan Sontag ser en slik grunnleggende forskjell:

"Der et maleri eller en prosabeskrivelse aldri kan bli annet enn en smal, selektiv tolkning, kan et fotografi anses som en smal, selektiv transparens." (Sontag 2004:14)

7.3 Fotografiets indeksikalitet

I Peirces tegntriade er *indeksikalitet* en egenskap som tegn kan ha samtidig med ikonisitet og symbolske konvensjonelle trekk. Indekset viser til sin referent gjennom et direkte årsaksforhold, slik et fotspor viser til mennesket som satte det. Fotografier har en slik årsaksrelasjon til verden og kan dermed regnes som *indeksikalske bilder*. De er avtrykk av det som var foran kameraet i eksponeringsøyeblikket. Peirces modell rommer de vesentlige elementene til Gibson og Arnheim, kanskje med unntak av Arnheims vektlegging av bildeformens rolle i betydning. Til gjengjeld lar Peirces triade oss gripe fotografiers kompleksitet og sammensatte natur på en direkte måte og modellen tar også inn at tegn kan ha *grader* ikonisitet, symbolskhet og indeksikalitet.

Det ligger i Peirces modell ingen primaritet for verbal tekst, ingen påstand om at bilder er tekst, leses som tekst eller forstås gjennom tekst. (Moriarty 2005:229f)

Fotografier kan, akkurat som andre dokumenterte spor, utsettes for manipulasjon i ettertid. Slike fotografier benevnes her som *manipulerte fotografier*. Deres karakter av avtrykk, spor eller indeks er ødelagt. Det hender fra tid til annen både i kriminalsaker og i forsikringssaker at manipulerte spor framstilles som ekte. Slikt skjer også med fotografier i media.

Peirce presiserer at indekset kun peker mot referanser gjennom *abduksjon*: Når vi ser et spor i en kontekst eller når legen ser et sett med symptomer hos en pasient kan det framsettes en hypotese om en årsak som vil forklare indekset deduktivt. "Peirce described the formation of an abductive hypothesis as "act of insight," the idea coming "like a flash" – the proverbial light bulb." (Moriarty 2005:234) Dette er ikke et gyldig bevis, for det kan være ulike årsaker som kan gi samme spor/symptom/indeks. Men som Peirce påpeker: dette virker mirakuløst nok nesten alltid bra. En del av årsaken er at hjernen utfra konteksten avgrensner mulig tolkninger sterkt. Både Zeki og Enns peker på at det er nettopp denne måten synet arbeider på. Vi framsetter raske hypoteser som forklarer stimuli. Det går også nesten alltid bra, men enkelte ganger tar vi feil. (Hoel 1998:38; Zeki 45f; Enns 2004:190)

Dette betyr at selv om indekser er umanipulerte og dermed er ekte, gjenstår en diskusjon av hva de egentlig forteller om referansen og om det de forteller er relevant og vesentlig.

Det er betydelig uenighet blant tegnteoretikere om fotografiet som indeks. Forfattere som Umberto Eco, Nelson Goodman, Jaques Derrida, Søren Kjørup og Bruno Ingemann har argumentert hardt mot indeksikale egenskaper ved fotografiet. De avviser det ikoniske ved bilder generelt og er på den måten tro mot den strukturalistiske grunntese om tegnets symbolske karakter. Tegnet ses som grunnleggende språklig arbitrært og ikke motivert verken ikonisk eller indeksikalt. I Europa har denne saussureske, lingvistiske forståelsen dominert akademisk diskurs, men Peirces motiverte tegn er likevel mye brukt i undervisning og lærebøker. Dette er uttrykk for at tegnteorien ikke er en enhetlig lære. Det finnes også andre tegnteoretiske posisjoner i forhold til indeksikalitet. Sivertsen og Van Gelder og Westgeet (1993) viser til teoretikere som hevder at fotografiet er *bare* indeks eller *bare* ikonisk, på tvers av

Peirces oppfatning av dette som ulike egenskaper som eksisterer samtidig. (Sivertsen 1993:11f; Van Gelder & Westgeest 2011:33ff; Sonesson 1992:267f)

Postmodernisten John Tagg hevder at det ikke finnes noen slik direkte forbindelse mellom fotografiske bilder og ting i verden. Han argumenterer med at alle bilder er konstruksjoner, også fotografier. De fotografiske bildene er like mye konstruksjoner som bildemontasjer og kan ikke garantere sannhet på noe vis. Det forhold at fotografiene likevel spiller en rolle som bevis i samfunnet "rests not on natural or existential fact, but on a social, semiotic process...". Det er altså ikke teknikken som eventuelt er bevisbærende, men den sosiale konstruksjonen som bildebruken går inn i som er det. Som eksempel viser Tagg til politisk bildemanipulasjon fra McCarthy-tiden. Tagg kan stå som representant for et strukturalistisk syn i denne sammenhengen og det er et syn som har betydelig støtte blant medieforskere også i dag. (Tagg 1993 (1988):4)

I norsk sammenheng står medieforskeren Søren Kjørup som en sterk eksponent for dette synet. I 1993 hadde vi en debatt i kjølvannet av en bildemanipulasjon i Norsk Ukeblad. Kjørup forsvarte manipulasjoner som like ekte og verdifulle som andre bilder for "fotografiene i sig selv hverken forfalsker virkeligheden eller gengiver den som den er, for ingen billeder fortæller noget som helst - hvordan de end er blevet til."

Motdebattant og medieforsker Erling Sivertsen leverte et teoretisk fundert motargument gjennom et paper samme år der han forsvarer Peirces tredeling av tegnet og dermed også indeksrelasjonen mellom fotografier og det de viser til, – "Fordi det er umulig å fotografere himmel og helvete, fortid og framtid, og bare mulig å fotografere her og nå." Pressefotografiet har ifølge Sivertsen "en har-vært-i-nærheten karakter, en referanselighet som pressefotografene ikke kan gi slipp på". Dette er et forsvar både for fotografiets indeksikalitet og dets ikoniske karakter. Kjørup bestrider dem begge. Nærhetskarakter og referanselighet er ikke fotografiet alene om å ha. Om vi betrakter Sivertsens forsvar for fotografiets indeksikalitet innebærer dette forsvaret at det er en forskjell at bildet er laget med et kamera og ikke manipulert. (Gripsrud 2002:120f; Kjørup 1993; Sivertsen 1993:19,14)

Van Gelder & Westgeest konkluderer med at fotografiet er et indeksikalt-ikonisk tegn. Det er på denne bakgrunnen at både vanlige folk og institusjoner i samfunnet helt systematisk velger fotografiske teknikker når noe skal dokumenteres. På denne måten synes 'den allmenne oppfatningen' å gi Sivertsen rett i at det er en vesentlig forskjell mellom indeksikalske og ikke-indeksikalske bilder i forhold til dokumentasjon og

dermed også i forhold til opplevelse. Det synes vanskelig å forklare samfunnets enhetlige praksis på dette feltet bare med ideologi. Det er en forskjell når bildene er indeksikale. Og denne forskjellen ligger i mediet.

7.4 Fotografi og journalistikk

Selv om man tar det utgangspunktet at det er en avgjørende forskjell på indeksikalske bilder og ikke-indeksikalske bilder i forhold til dokumentasjon gjenstår likevel spørsmålet om ideologiske holdninger til fotografiers sannhetsverdi. Dette er en gammel debatt og den tilspisser seg naturlig nok i relasjon til journalistikken og annen rapportering om samfunnsmessige forhold.

Medieforsker Odd Raaum viser til at journalistikken har konkrete, observerbare og dokumenterbare fenomener som sitt fokus. Det er en sterk begrensning i forhold til sannferdig fortelling som mange journalister har opplevd. Raaum viser til Jan Guillou som skrev fiksjonsbøker om Carl Hamilton for å kunne fortelle sannheter om forhold i Sverige som han ikke kunne fortelle som journalist. Det var forhold som berører makt, institusjoner og demokrati der han ikke kunne være "bergsäker" på alle detaljene. (Guillou 1991 i Journalisten 1992; Raaum 1996:112)

Arnheim er opptatt av den samme forskjellen mellom "ytre" og "indre" sannheter. Det er snakk om ulike typer sannhet i bildende kunst:

"They are authentic to the extent that they do justice to the facts of reality, and they are authentic in quite another sence, as they express the qualities of human experience by any means suitable to that purpose." (Arnheim 1996:24f)

"Facts and reality" er ikke journalistikkens eneste motiv i forhold til bildebruk. Fortsatt er det verbalteksten som i de fleste medier anses å være bærer av det journalistiske budskapet. Fotografiene brukes også til å fange oppmerksomhet og trekke publikum til teksten. Autentiske fotografier fra stedet forankrer den journalistiske verbalrapporten i virkeligheten gjennom indeksrelasjonen. I tillegg til dette peker mange tekster på et tilsynelatende sterkt behov for å bruke autentiske fotografier til å visualisere tekstens mer abstrakte oppsummeringer og sannheter. Dette står i motsetning til fotografiernes natur som er knyttet til en konkret situasjon. Således vil det være fristende for journalistiske medier å prioritere bilder som gir oppmerksomhet og

som støtter verbaljournalistiske poenger framfor å gå kun etter visuell sannferdighet. (Frederiksen 2009:17; Sand & Helland 1998:216; Huxford 2001:48f, Griffin 2004:384)

Det ligger et implisitt behov i pressen for en anvendelse av fotografiene til å gi symbolske konsepter et visuelt uttrykk. Dette gir seg uttrykk i at journalistiske medier fra tid til annen trækker over streken og manipulerer, slik Economist gjorde 19.6.2010. Forsiden viser president Barack Obama som luter seg og ser ned. I bakgrunnen ser vi oljeplattformen Deepwater Horizon som er årsak til pågående oljekatastrofe i Mexicogulven. Tittelen er "The damage beyond the spill". Obamas visuelle atferd i denne konteksten tolkes som at han er alvorlig bekymret også for politiske følge av oljekatastrofen. Den reelle situasjonen er at høye Barack Obama står sammen med lille Charlotte Randolph fra den lokale menigheten. Han bøyer seg for å høre hva hun sier. Men fru Randolph er manipulert bort og erstattet med bølger. The Economist forsvarer det hele og kaller det en "konseptuell forside." Hensikten er å formidle en indre konseptuell sannhet gjennom manipulasjon slik også den danske medieforsker Bruno Ingemann går inn for i boka *Fotografiet under pres* (1996). Generelt velger journalistiske nyhetsmedier bort denne muligheten til konseptualitet gjennom manipulasjon utfra et ønske om at publikum skal kunne stole på at nyhetsfotografier ikke er manipulerte. (New York Times 2010; The Economist 2010)

I stedet for manipulasjon bruker mange journalistiske medier åpne og skulte iscenesettelser av situasjoner for å lage fotografier med symbolsk hovedinnhold. På den måten kan bildene avstemmes med tittelpoenger eller tematisk innhold forøvrig. Internasjonalt har mange journalistiske institusjoner åpne regelverk for å forhindre også slik "bildejournalistikk" noen plass i nyhetsmedier. Likevel er dette et betydelig fenomen. I norsk sammenheng er Norsk Presseforbunds "Vær varsom-plakaten" (VVP) eneste vesentlige regelverk. VVP har en klar holdning mot manipulasjon men har svake bestemmelser når det gjelder iscenesettelse av bilder i journalistisk sammenheng. (Norsk Presseforbund 2012; Associated Press 2012; National Press Photographers Association 2012; Eide 2005)

Uten manipulasjon og skjult iscenesettelse er sannferdige visuelle journalistiske rapporter mulig hevder medieforsker Julianne Newton i "The Burden of Visual Truth". For å unngå "sannhet" i vitenskapelig bevis forstand, kan det være relevant å bruke et mer omtrentlig begrep. Hun peker på at sannferdig visuell journalistikk ikke bare er

mulig, men også nødvendig dersom samfunnets borgere skal kunne overvåke omgivelsene. (Newton 2001:4f)

7.5 Digitale fotografier

Den transparens som publikum tillegger fotografiet kan sees som naiv i det den ser bort fra fotografiske bilder som resultater av fotografens formative arbeid og de kulturelle rammer de forstås innenfor. Den kan også sees som naiv dersom den ikke tar høyde for at spor kan forfalskes og gis en villedende kontekst. En slik naivitet kan delvis kobles til persepsjonens innskytelse til å akseptere det vi ser. Til dels kan den også kobles til kausale feilslutninger. (Behandlet tidligere.) Den kan også kobles til en kulturell forståelse av fotografier som sanne, slike forestillinger som tidligere også var knyttet til det trykte ord.

I løpet av 1990-tallet (grovt sett) ble fotografi, etterbehandling og mediering av bilder digitalisert. Mange postmoderne medieforskere og filosofer anser at digitalteknikken er et vannskille og at et fotografi ikke lenger er et fotografi. Peter Larsen hevder f. eks.: "Slike bilder har ikke de gamle bildenes troverdighet og beviskraft. Digitaliseringen underminerer alt som gjør fotografi til fotografi." (Larsen 2004:12) Den danske medieviter Bruno Ingemann bejubler den nye teknikken og går også inn for manipulerte fotografier i pressen.

"Det autentiske fotografi er ødelagt. Der er ingen absolut sandhet lenger i det dokumentariske fotografi. Det er for sent at føre en etisk debat om hvorvidt man kan manipulere et fotografi elektronisk eller ej. Det fotografiske negativ er ikke lenger urørlig, men er blot en mulighet i billedets konstruksjon. Fotografiet er frigjort fra representasjonens byrde og er blevet det symbolske udtryk, det altid har været.

Som læser har man ingen mulighet for at kunne skelne mellom et ægte og et manipuleret fotografi. Man har ingen mulighet for at bevise, at fotografiet er et sandt billede. Så er det faktisk like meget om avisens redaktører og fotografer hævder at de ikke benytter sig af den elektroniske manipulation. Fotografiets uskyld er tabt." (Ingemann 1996:169)

Det ble gjort mange manipulasjoner tidligere også, med saks og kniv og retusj. Men det var både arbeidskrevende og krevde høy kompetanse. Med digitaliseringen ble denne

teknologien lett tilgjengelig. Kendall Walton tror at alle manipulasjonene vi ser, og bevisstheten om hvor enkelt det er, vil føre til en redusert tiltro ved fotografiske bilder. (Walton 2008:114f)

Kanskje er det enda tidlig å konkludere endelig. Men så langt er det lite som tyder på fotografiets død. Det er bred enighet om at det har vært en sterk økning i bruken av fotografiske bilder og video i alle typer visuelle media i de årene som har gått. En skepsis til enkelte nisjer som kjendisbilder og mote kan man muligens peke på. En omfattende bruk av tradisjonell nyhetsfotografi og video synes mer å være tilfelle enn Ingemanns visjoner fra 1996. En slik erkjennelse preger også Martin Lister i hans kapittel i 4. utgave av den postmodernistiske læreboka "Photography, a critical introduction". Lister erkjenner at etter 20 år med angrep på det digitale fotografiets autensitet er det få som er blitt overbevist om at digitale fotografier ikke er fotografi. (Lister 2009:313ff)

7.6 Angrepet på fotografiet

"Fototeoretikere" er en løs betegnelse på akademikere med en sterk interesse for fotografiske medier. Susie Linfield ser nærmere på den kritikken som er bedrevet de siste 40 år i boka "The cruel radiance". Hun påpeker at fototeoretikere som gruppe skiller seg vesentlig fra kritikere i andre deler av kulturfeltet ellers gjennom at de aldri (nesten) har noe positivt å om det mediet de fokuserer på. Hun mener denne tradisjonen startet med Roland Barthes og Susan Sontag og at den fortsatte med postmoderne filosofer og medieforskere som f.eks. Abigail Solomon-Godeau, John Tagg og Allan Sekula som "transformed their predecessors' skepticism about the photograph into outright venom". (Linfield 2010:7)

Linfield viser til mange konkrete eksempler. Felles for mange er en besjeling kameraet og en kritikk av fotografiet - framfor kritikk av sjangre, enkeltfotografer eller retninger. Man kan undre seg over at så mange teoretikere har brukt så mye energi mot en teknikk. Linfield hevder at det slik sett dreide seg om noe mer enn fotografiet:

"The assault on photography was, in short, a servant to the larger postmodern project of deconstruction in which art is distanced and separated from itself." To attack photography, especially high-modern and documentary photography, was to storm the bastions of modernism itself." (Linfield 2010:8)

Sontags essay "I Platons hule" ble etterhvert del av boka "On photography". Barthes "La chambre claire" er kanskje de aller mest innflytelsesrike fototeoretiske tekstene i siste halvdel av 1900-tallet. De er studert flittig våre universiteter i 40 år og er fortsatt sentralt pensum. Hvis man ser tekstene med Linfields blikk er det ikke vanskelig å være enig med henne. Begge går løs på fotografiet som fenomen og selv om de ikke er enige om fotografiets egenskaper møtes de i en grunnleggende skepsis og negativitet mot fotografiet, generelt og i særdeleshet mot den fotografiske reportereren.

Susan Sontag: *"I Platons hule" i Om fotografi* (2004(1973))

"I likhet med bilder blir fotoapparater solgt som drapsvåpen – våpen som er så automatisert som overhodet mulig, klare til å gå av" (s. 25)

"Det er imidlertid noe drepende i det å ta et bilde. Å fotografere folk er å begå et overgrep mot dem..." (s. 25)

"Akkurat som fotoapparatet er en sublimering av skytevåpenet, er det å fotografere noen et sublimerert mord ..." (s. 25f)

"Vi lever i en nostalgisk tid, og fotografier fremmer nostalgi. Fotografering er en nostalgisk kunstform, en skumringens kunst." (s. 26)

"Å lide er én ting; noe annet er å leve med de fotograferte bildene av lidelse, det bidrar ikke nødvendigvis til å styrke samvittigheten og evnen til medfølelse." (s. 32)

"I de siste tiårene har "engasjert" fotografi bidratt minst like mye til å sløve bevisstheten som ti å vekke den

"Den fotografiske forståelsen av verden er begrenset fordi den, selv om den kan røre ved samvittigheten, aldri kan være etisk eller politisk kunnskap.

Kunnskapen vi får gjennom fotografier vil alltid være en slags sentimentalisme, enten den er kynisk eller humanistisk. Det vil være en kunnskap til spottpris – tilsynelatende kunnskap, tilsynelatende visdom; akkurat som det å ta bilder er en etterlikning av tilegnelse, en etterlikning av voldtekt." (s. 37)

Forakten for dette nye mediet er ikke mindre hos Barthes som spottende konsekvent skriver Fotografiet med stor F.

Roland Barthes: *"Det lyse rommet"* (2001 (1980)):

"Fotografiet er uklassifiserbart nettopp fordi det ikke finnes noen som helst grunn til å markere den ene eller den andre av dets tilfeldige manifestasjoner. Det ville kanskje ønske å gjøre seg like stort, like sikkert, like edelt som et tegn, for dermed å bli anerkjent som språk." (s. 15)

"Ligger ikke selve Fotografiets skrøpelighet i dets vanskelighet med å eksistere, det vil si i dets banalitet?" (s. 31)

"Ettersom ethvert fotografi er et tilfeldig sammentreff (og utenfor meningens felt) kan Fotografiet ikke bety noe (henviser til noe allmenngyldig) på annen måte enn å iføre seg en maske." (s. 47)

"Alle disse unge fotografene som reiser verden rundt, oppsatt på å fange inn det siste nye, er uvitende om at de er dødens agenter. Det er vår tids måte å akseptere døden på: gjennom det vanvittig "levendes" benektende alibi, som fotografen på en måte har som profesjon. Historisk sett må nemlig fotografiet henge sammen med den "dødskrise" som har sitt opphav i annen halvdel av 1800-tallet, og personlig ville jeg foretrukket at man i stedet for bestandig å knytte Fotografiets røtter til dets samfunnsmessige og økonomiske sammenheng, heller undersøkteden antropologiske forbindelsen mellom døden og det nye bildet." (s. 112)

"Med fotografiet trer vi inn i en platt død." (s. 113)

"Det eneste jeg kan transformere Fotografiet til, er avfall: enten skrivebordsskuffen eller papirkurven." (s. 113)

"Fotografiet er platt i alle ordets betydninger, og det må jeg avfinne meg med." (s. 128)

Det er vanskelig å forstå at noen kan se noe poeng med fotografi i journalistisk eller noen annen samfunnsfaglig kontekst utfra dette. Kombinert med et fravær av positive eksempler på at verdifull og sannferdig visuell rapportering er mulig peker disse tekstene klart mot at fotografiet ikke har noen samfunnsmessig verdifull rolle å spille.

"Det er noe sykkelig ved å se på bilder, noe impotent, og noe stjålent." sier den anerkjente postmodernisten John Tagg. (Tagg 1993:206) "Photography as such as no identity" sier han også men går langt i å gi kameraet en identitet som statens og kapitalismens lakei: "Like the state, the camera is never neutral. The representations it

produces are highly coded, and the power it wields is never its own." (Tagg 1993:63f, 206)

Et gjennomgående trekk ved postmodernistiske tekster er en besjeling av kameraet og fotografiet samtidig som at man i stor grad ser bort fra fotografen som skaper av fotografiet - samtidig med en understreking av at fotografiet er laget. Sosialt samvittighetsfulle fotojournalister og ideen om at fotografier kan brukes til å fastholde viktige sannferdige observasjoner har vært det fremste angrepsmålet. (Linfield 2010:10; Sekula 1988 (1981):473; Tagg 1993 (1988):153ff); Hoel 2005b:293)

Det er nærliggende å se disse tekstene i relasjon til angrep på bildemediet historisk og trekke tråder tilbake til f.eks. Platon, de religiøse bildestormerne og det franske akademiets forsøk på å tvinge maleriet under den verbale teksten. De er "... that reflexive critical iconoclasm that governs intellectual discourse today" som W. J. T. Mitchell, redaktør for tidsskriftet "Critical Inquiry" karakteriserer det. (Mitchell 2005:26 i Linfield 2010:11)

8. Pensum

Her følger en gjennomgang av et utvalg teoripensum med utgangspunkt i problemstillingen og de valgte metodene. Målet er ikke en forståelse av hver enkelt utdannings opplegg, men en forståelse av hva emnene representerer samlet både i orientering, karakter og omfang.

8.1 HIOA

Pensum ved tre små emner ved "Bachelorstudiet i medier og kommunikasjon" er gjennomgått, hver med omfang 10 studiepoeng.. Denne utdanningen del av Institutt for Journalistikk og mediefag innenfor Fakultet for samfunnsfag ved Høgskolen i Oslo og Akershus. Til sammen favner de det meste av det teoretiske. Der hører det med til bildet at denne utdanningen også har litteratur knyttet til andre, praktisk orienterte emner der psykologiske forhold ved synet og bilder er behandlet.

HIOA	TOT	Perseptuelt bildesyn	Perseptuell kroppslig orientering	Språklig bildesyn	Strukturalisme	Utenfor
Emnet "Tekst og mening" 10 sp						
Kjørup, Søren (2000): <i>Kunstens filosofi – en indføring i æstetik</i>	213			3	210	
Engelstad, Arne og Elise Seip Tønnessen (2011): <i>Film – en innføring</i> . Cappelen Damm Akademisk (272 sider)	272	0	5	0	17	250
Larsen, Peter Harms (2003): <i>De levende billeders dramaturgi 1</i>	243					243
Larsen, Peter og Sigrid Lien (2008): <i>Kunsten å lese bilder</i> . Spartacus. Side 9-45 og 378-427 (87 sider).	87			6	13	74
Medieteorii og II- medier, kultur og samfunn (10sp)						
Gripsrud, Jostein (2007): <i>Mediekultur, mediesamfunn</i> (3. utgave).	352			1	30	322
Ytreberg, Espen (2006): <i>Medie- og kommunikasjonsteori</i> . Universitetsforlaget. (142 sider)**	142				5	138
Barthes, Roland (1957/1991): "Leketøy." I: <i>Mytologier</i> (side 51–53)	3					3
Barthes, Roland (1957/1991): "Den nye Citroën." I: <i>Mytologier</i> (side 128–130). Oslo: Gyldendal. (3 sider)	3					3
Eide, Elisabeth og Orgeret, Kristin Skare (2009): "Godhetsregimet på tur. Bistandsjournalistikkens begrensninger." I: Eide, E. og A. H. Simonsen (red.): <i>Dekke verden. Lærebok i utenriksjournalistikk</i> (side 125–136). Kristiansand: IJ Forlaget. (11 sider)*	11					11
Gentikow, Barbara (2005): <i>Hvordan utforsker man medieerfaringer? Kvalitativ Metode</i> . IJ Forlaget. Kap. 3 og 7. (52 sider)	52					52
Hernes, Gudmund (1977): "Det media-vridde samfunn." <i>Samtiden</i> , Nr.1/1977, side 1–14. (15 sider)*	15					15
Hall, Stuart (1980): "Encoding/Decoding." I: Hall, S. et al. (ed.): <i>Culture, Media, Language</i> (side 166–176).	11			2	9	
Johnsen, Jan og Thomas Mathiesen (1992): "A war in the name of freedom." <i>Nordicom Review</i> Nr.2/1992, side 3–18. (16 sider)*	16					16
Orgeret, Kristin Skare (2009): "Det lille ekstra. Nyhetsredaksjonene og det transnasjonale." I: E. Eide og A. H. Simonsen (red.): <i>Dekke verden. Lærebok i utenriksjournalistikk</i> (side 277-290). Kristiansand: IJ Forlaget. (14 sider)*	14					14
Roksvold, Thore (2007): "Truverdighet mellom linjene." <i>Nordicom Information</i> , Nr.1/2007, side 31–43. (13 sider)*	13					13
Satir, Virginia (1976): "Kommunikasjonsteori." I: <i>Familieterapi</i> (side 79–110). Oslo: Gyldendal. (32 sider)*	32					32

Waldahl, Ragnar et al. (2006): "Først og fremst for å forstå hva som skjer. Utviklingen av TV2s nyheter." I: Enli, G. et al (red.): <i>Et hjem for oss et hjem for deg. Analyser av TV</i> (side 67–92). Kristiansand: IJ-Forlaget. (25 sider)*	25					25
Baudrillard, Jean (2008): "Telemorfose." I: Big Brother og andre virkelighetsillusjoner (side 18–33). Oslo: Cappelen Damm	16					16
Førde, Kristin Engh (2009): "Det litterære kjønnskisteret." Intervju med Unn Conradi Andersen. http://kilden.forskningsradet.no/c16880/artikkel/vis.html?tid=62220 (3 sider)*	3					3
Lindholm, Magne (2008): <i>Hvordan skrive kronikk</i> . Hentet fra http://home.hio.no/~magneli/ (5 sider)*	5					5
Mühleisen, Wencke (2003): "Feministisk medie- og fjernsynsforskning." I: <i>Kjønn og sex på TV. Norske medier i postfeminismens tid</i> (side 39–50). Oslo: Universitetsforlaget. (12 sider)*	12					12
Todal Jenssen, Anders og Aalberg, Toril (red.) (2007): <i>Den Medialiserte politikken</i> . Universitetsforlaget. Kap. 1, 5, 7 og 11. (108 sider)	108					108
Ytterstad, Andreas (2008): "'It is we – you and me who possess real power': Blogging protests against the official Norwegian policy on climate change." <i>Intercultural Communication Studies XVII:3</i> . Side 77–92. (16 sider)*	16					16

Fra "Programplan for bachelorstudiet i medier og kommunikasjon - Studieåret 2012-2013", HIOA.

Ser disse tre emnene som et samlet hele. De eneste funn i materialet som viser til en perseptuell innfallsvinkel er 5 sider i Engelstad & Tønnessen (2011): *Film – en innføring*. Denne boka har et kapittel om teori der ulike modeller settes opp mot hverandre. En slik åpenhet og transparens finnes ikke i dette pensumet forøvrig, og er uvanlig i materialet som helhet.

Den sentrale læreboka "Gripsrud, Jostein (2007): *Mediekultur, mediesamfunn*" beskriver mange ulike modeller og verktøy, men nevner ikke perseptuelle orienteringer eller kognitivistisk teori. Boka vier bildene svært liten oppmerksomhet. Av de sidene som er ansett som relevant strukturalisme er det en side som handler vesentlig om bilders natur.

"Kjørup, Søren (2000): *Kunstens filosofi*" handler om kunstbilder med et strukturalistisk perspektiv. En eksakt kvantifisering av det som handler om bilders egenskaper er vanskelig da det er underliggende og dukker fram i teksten på ulike

steder. Boka representerer mange sider, men er av en slik karakter at det høye sideantallet under STRUKTURALISME overrepresenterer boka i forhold til dette temaet.

"Larsen, Peter Harms (2003): *De levende billeders dramaturgi 1.*" Dette er filmdramaturgi uten at kjernespørsmålene er på bane. Den holdes derfor utenfor.

"Larsen, Peter og Sigrid Lien (2008): *Kunsten å lese bilder.*" Pensumteksten består dels av omtale av ulike bilder. En mer teoretisk tekst starter med en perciansk forklaring på hva bilder er med utgangspunkt i ordboksdefinisjoner av 'bilde': "Grunnbetydningen av "bilde" er tilsynelatende en *menneskeskapt, visuell konfigurasjon på en flate*. I tillegg omtaler den engelske ordboken flere ganger slike visuelle konfigurasjoner som *representasjoner*: Bilder er visuelle tegn som representerer eller "står i stedet for " noe." Resonnementet ender i en saussuresk forklaring: "Bildet imiterer ikke. De representerer sine objekter gjennom visuelle konvensjoner." Bildeomtalene i denne boka er holdt utenfor, – de behandler kjernespørsmålet bare indirekte. Teksten til slutt handler om kjernespørsmålet og er kategorisert som strukturalisme og 6 sider som språklig forståelse av bilder. Perseptuelt perspektiv er ikke nevnt.

8.2 UIO

Ved Universitetet i Oslo er pensum ved emnet "Medietekster: teori og analyse" vurdert. Dette emnet tilbys på bachelornivå ved Institutt for medier og kommunikasjon.

UIO	TOT	Perseptuelt bildesyn	Perseptuell kroppslig orientering	Språklig bildesyn	Strukturalisme	Utenfor
MEVIT2700 Medietekster: teori og analyse						
Gripsrud, Jostein: <i>Mediekultur, mediesamfunn</i> . Oslo: Universitetsforlaget 2010, 4. utgave (del 2, 120 s.)	120			1	24	96
Bakøy, Eva og Moseng, Jo Snorre: <i>Filmanalytiske tradisjoner</i> (240 s.)	240					240
Gillespie, Marie and Toynbee, Jason: <i>Analysing media texts</i> . 2006 (kap. 2, 3, 4, & 5, ca. 150 s.)	150				5	145
Engebretsen, Martin (red.) <i>Skrift, bilde, lyd. Analyse av sammensatte tekster</i> . Kristiansand: Høyskoleforlaget 2010. (ca. 240 s.)	240		37	13	85	118
Larsen, Peter (red.): <i>Medievitenskap bind 2: Medier – tekstteori og tekstanalyse</i> . Bergen: Fagbokforlaget	201	0	0	15	80	121

2008						
Aarseth, Espen: <i>Playing Research: Methodological approaches to game analysis</i> , 2003	artikkel utenfor					x
Aarseth, Espen: <i>From Hunt the Wumpus to EverQuest: Introduction to Quest Theory</i> , 2005.	artikkel utenfor					x
Apperley, Thomas H.: <i>Genre and game studies: Toward a critical approach to video game genres</i> ,	artikkel utenfor					x

<http://www.uio.no/studier/emner/hf/imk/MEVIT2700/v12/pensumliste.xml>

Store deler av bøkene til Larsen (red.), Gillespie & Toynbee (red.) og Gripsrud er plassert i UTENFOR. Disse bøkene er dominert av en generell strukturalistisk forståelse av fagfeltet, men svært mye av stoffet behandler ikke strukturalistisk teori spesifikt og er holdt utenfor. Fraværet av et perseptuelt perspektiv er totalt. Boka "Engebretsen (2010) (red.): *Skrift, bilde, lyd.*" er et viktig unntak. Dette er en antologi med bidrag fra lærere og studenter. Tre av bidragene (kap. 6, 8 og 9) inneholder perseptuelle tilnæringer av forskjellig slag. Bokas hovedinnretning er sosiosemiotikk etter den australske lingvisten Haliday. Den behandler bilder som "multimodal tekst" og dette danner en strukturalistisk ramme for boka som helhet. Ulikhetene i perspektiv blir ikke markert eller diskutert.

8.3 NTNU

Ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet ligger Institutt for kunst og medievitenskap innenfor Det humanistiske fakultet. I deres Bachelorprogram i medievitenskap, studieretning "Visuell kultur" er pensum i to emner vurdert.

NTNU	TOT	Perseptuelt bildesyn	Perseptuell/kroppslig orientering	Språklig bildesyn	Strukturalisme relevant for bilder	Utenfor
MV1000 Bildeanalyse 7,5 sp						
Borgersen, Terje: <i>Stille bilder – om bildeopplevelser</i> ,	160	0	0			160
Borgersen, Terje og Ellingsen Hein: <i>Flytende bilder – om bilder i skriftkulturen</i> ,	230	0	0	13	50	180
Kjørup, Søren: <i>Hvorfor smiler Mona Lisa – om bilder og deres bruk</i> .	160	0	21	18	38	101
MV2006 Fotografiets historie og teori 15sp						
Barthes, Roland (2001 [1980]) <i>Det lyse rommet</i> . Tanker om fotografiet. Overs. Knut	177					177

Stene-Johansen. Oslo: Pax.						
Hirsch, Robert (2000) <i>Seizing the Light: A History of Photography</i> . Boston: McGraw-Hill.	481			x	2	479
Larsen, Peter (2004) <i>Album. Fotografiske motiver</i> . Oslo: Spartacus	306				20	286
KOMPENDIUM:						
Barthes, Roland (1975 [1957]) 'Menneskenes store familie' 3s	3				3	
Batchen, Geoffrey (2004) 'Ere the Substance Fade: Photography and Hair Jewellery' 15s	15				15	
Baudelaire, Charles (1980 [1859]) 'The Modern Public and Photography'. 7s	7					7
Bazin, Andre (1967 [1945]) 'The Ontology of the Photographic Image'. 8s	8					8
Berger, John (1991 [1978]) 'Uses of Photography'. 16s	16					16
Crimp; Douglas (2003 [1993]) 'The Museum's Old, the Library's New Subject'. 6s	6					6
Edwards, Elizabeth (1999) 'Photographs as Objects of Memory'. 16s	16					16
Hoel, Aud Sissel (2005) 'Fotografisk mening og makt.' 22s	22	4	22			
Kracauer, Siegfried (1960) 'Photography'. 24s	24					24
Krauss, Rosalind (1985) 'Photography's Discursive Spaces' 22s	22					22
Manovich, Lev (2003) 'The Paradoxes of Digital Photography' 10s	10					10
Rosler, Martha (1996) 'Image Simulations' 21s	21				21	
Samuel, Raphael (1994) 'Dreamscapes', 14s	14					14
Mette Sandbye (2002) 'Snapshotestetik' 29s	29					29
Sekula, Allan (1981) 'The Traffic in Photographs'. <i>Art Journal</i> 41 : 11s	11			1	10	
Solomon, Godeau, Abigail (1993) 'Hvem talar så?' 18s	18			1	17	
Sontag, Susan (2004) 'Regarding The Torture of Others' 8s	8					8
Tagg, John (2003 [1988]) 'Evidence, Truth and Order' 4s.	4				4	
Weston, Edward (2003 [1964]) 'Seeing Photographically' 5s	5					5

Hhv. høsten 2011 og våren 2012. <http://www.ntnu.no/ikm/forstud/pensum>

"Bildeanalyse" er et lite emne (7,5 sp.). Alle tre titler er skrevet av forfattere med en strukturalistisk orientering, og i den utstrekning det presenteres et syn på bilders egenskaper er det strukturalistisk og språkorientert. Likevel der det mye av stoffet som ikke kan kategoriseres som strukturalisme og en skjønnsmessig kategorisering er foretatt. "Borgersen og Ellingsen: *Flytende bilder*". Kjørups bildeanalyser trekker inn persepsjonsbasert teori i så stor grad at det (under noe tvil) er sortert til en persepsjonsbasert orientering. Analysene er gjort innenfor en strukturalistisk kontekst og er derfor ikke tydelig presentert som et alternativt perspektiv.

"Fotografiets historie og teori" 15sp

Larsen, Peter (2004) *Album. Fotografiske motiver*". Boka setter tonen allerede i innledningen med en "Avskjed til fotografiet" og den postmoderne tesen om at fotografiet opphører med det digitale. Indeksikalitet er ikke lenger tilstede når avtrykket er elektronisk og ikke kjemisk. Dette inngår i en større strukturalistisk diskurs, men er likevel plassert i UTENFOR fordi den ikke inneholder noe om bilders egenskaper. Et avsnitt om tegnet er holdt i en perciansk retning men konkluderer ganske nedslående: "Med andre ord: et fotografi kan i virkeligheten ikke informere om verden, i hvert fall ikke slik Peirce forstår begrepet informasjon." Men store deler av boka handler om analyser av konkrete bilder. Disse analysene vil med nødvendighet være preget av forfatterens grunnsyn (som er strukturalistisk). De er likevel holdt utenfor fordi de i liten grad tar opp slike spørsmål eksplisitt.

Dette pensumet er gjennomgående strukturalistisk, men det er et viktig unntak. "Hoel, Aud Sissel (2005) *Fotografisk mening og makt*" er en tidsskriftartikkel som nettopp problematiserer postmoderne teori om bilder. Artikkelen viser også til persepsjonsorienterte perspektiver og ser på alternativer til en strukturalistisk tilnærming. (Hoel 2005)

"Krauss, Rosalind (1985) 'Photography's Discursive Spaces' 22s" er fotohistorie med et trekk av en postmoderne jakt på "modernistiske myter" Den inneholder likevel mye fotohistorie og plasseres utenfor.

Forfattere som er omtalt under avsnittet "Angrepet på fotografiet" er godt representert i pensum med Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, Susan Sontag, Roland Barthes og John Tagg. Martha Rosler i pensum kunne godt vært føyd til i denne listen. Hennes bidrag "Image Simulations" handler om bildemanipulasjon. Lange passasjer er helt relevant historie, men det hele er satt inn i et postmoderne prosjekt mot fotografiet. Fotografiets dager er talte og " ... the future lies with with the conversion of the image to "information", making photographers, no matters how souped-up, chip-laden, automated, and expencive their still cameras are, look like ol' craftsmen or cowboys, cranky remnants of the old petit bourgeoisie." (s. 42) Denne orienteringen av faktamaterialet gjør at dette kapittelet er plassert i sin helhet under kategorien strukturalisme.

8.4 UIB

Ved **Universitetet i Bergen** er "Bachelorprogram i medievitenskap" organisert under Det samfunnsvitenskapelige fakultet, Institutt for informasjons- og medievitenskap.

UIB	TOT	Perseptuelt bildesyn	Perseptuell kroppslig orientering	Språklig bildesyn	Strukturalisme	Utenfor
Mevi 103						
Medietekster: teori og analyse						
Bordwell, David og Thompson, Kristin (2007): <i>Film Art. An Introduction.</i> - kap. 2, 3, 6, 7, 8, 9 og 12.	240					240
Karlberg, Maria og Mral, Brigitte (1998): <i>Heder och påverkan. Att analysera modern retorik.</i>	50					50
Larsen, Peter (red.) (2008): <i>Medievitenskap bind 2: Medier – tekstteori og tekstanalyse,</i>	225	0	0	15	80	130
Schwebs, Ture og Otnes, Hildegunn (2006): <i>tekst.no.</i> Kap. 3, 4, 5, 6, 9 og 10	144					144
Østbye, Helge (m.fl.) (2007): <i>Metodebok for Mediefag.</i> Kap. 3 og 7.	70					70
Kompendium:						
Bakøy, Eva: "Retningslinjer for den filmvitenskapelige næranalysen" Rommetveit, Ingrid og With, Anne-Lise: "Tematisk analyse som balansekunst. Om råstoff, usynlighet og fortolkning" -Moseng, Jo Sondre: "Ideologi og film" - Moseng, Jo Sondre: "Er den alt dét? Romantikk og samfunnskritikk i <i>She's all that</i> " Fra Bakøy, Eva og Moseng, Jo Sondre (2008): <i>Filmanalytiske tradisjoner,</i> -	42				1	41
Bird, Elizabeth S. and Dardenne, Robert W. (1997): "Myth, Chronicle and Story. Exploring the Narrative Qualities of News", i Berkowitz, Dan (red.) <i>Social Meanings of News: A Text-reader</i>	18					18
Bordwell, David (2008): "Poetics of Cinema", i <i>Poetics of Cinema</i>	45					
Cardwell, Sarah (2007): "Is Quality Television Any Good?", i McCabe, Janet og Akass, Kim (red.), <i>Quality TV. Contemporary American Television and Beyond</i>	16					16
Gripsrud, Jostein: "The Aesthetics and Politics of Melodrama", in: P. Dahlgren and	11					11

C. Sparks (eds), <i>Journalism and Popular Culture</i> (1992), pp. 84-95.					
Gripsrud, Jostein: "French-American Connection: <i>A bout de Souffle, Breathless</i> and the Melancholy Macho", i K. Schröder and M. Skovmand (eds), <i>Cultural Industries. Reappraising Transnational Media</i> , 1991, pp. 104-123.	19				19
Kjeldsen, Jens (2009): "Billeders retorik", i Klugeff, Marie Lund og Roer, Hanne (red.) <i>Retorikkens Aktualitet</i> ,	35		12		23
Larsen, Peter (1974): "Småborgeren i Kamp", i Michael Bruun-Andersen (red.) <i>Filmanalyser</i> , København	15				15
Lavik, Erlend (2008b): "The Battle for the Blockbuster: Discourses of Spectacle and Excess", i <i>Changing Narratives: Five Essays on Hollywood History</i>	19				19
Mittell, Jason (2006): "Narrative Complexity in Contemporary American Television", i <i>The Velvet Light Trap</i> , nr. 58. 12 sider	12				12
Ott, Brian og Walter, Cameron (2000): "Intertextuality: Interpretive Practice and Textual Strategy", i <i>Cultural Studies in Media Communication</i> 18 sider	18				18
Totalt: 1039 sider					

PENSUMLISTE MEVI 103 HØSTEN 2011 https://miside.uib.no/fs-cron/download/88048011/Pensum_MEVI103.pdf

"Bordwell, David og Thompson, Kristin (2007): *Film Art. An Introduction*"

En bred innføring i filmmediet uten strukturalistisk behandling av bildene.

Boka er i sin helhet plassert "utenfor" men har en innretning som er nær en perseptuell orientering. Det er også et interessant kapittel om dokumentarfilm, iscenesettelse og sannhet. Det meste av stoffet er relatert til spillefilm.

Larsen, Peter (red.): *Medievitenskap bind 2: Medier – tekstteori og tekstanalyse*. er omtalt tidligere. Boka er preget av en strukturalistisk grunnforståelse, men bare det som er relevant er tatt med. Denne boka er den viktigste kilden til kunnskap om bilder i dette pensumet.

Ellers er det mye av litteraturen som faller utenfor den aktuelle problemstillingen.

Et svært viktig unntak er Kjeldsen, Jens (2009): *Billeders retorik*. Dette er et bokkapittel som er tatt inn i kompendiet. Her er det redegjort både for periciansk semiotikk og klassisk retorikk anvendt på bilder. Kjeldsen konkluderer med at bilder er både naturlige ukodede representasjoner (etter Barthes) og kodede språk tegn. Med dette utgangspunktet går han inn på en relativt grundig gjennomgang av bilders egenskaper

på en måte som plasserer dette stoffet så tett opp til et perseptuelt perspektiv at disse sidene kategorisert som PERSEPTUELL ORIENTERING, uten at det dermed er presentert som et slikt perspektiv.

9. Analyse

9.1 Hva er bilders egenskaper?

Persepsjonens kompleksitet antyder at svaret på det spørsmålet også må bli komplekst. Med bakgrunn i at forståelsen av bilder og syn har endret seg så pass mye gjennom årene bør vi kanskje være åpne for at det kan finnes ulike funksjonelle svar ettersom hvor man er i forhold til kunnskap om, utforming og bruk av bilder. Utgangspunktet her er som beskrevet i teoridelen at i en samfunnsfaglig, akademisk kontekst må svarene være i harmoni med etablert empirisk basert kunnskap om sansning og menneskelig kognisjon.

Teorilesningen i kapittelet om bilders egenskaper viser en tett sammenheng mellom persepsjon og kognitive egenskaper på den ene side og bilders formative trekk og betydningsdannelse på den andre siden. Denne tette sammenhengen peker på at nærheten som er påpekt mellom malere og persepsjonsforskning er naturlig fundert i felles interessefelt.

Teorilesningen avdekket ikke vesentlig uenighet om bilders egenskaper innenfor empirisk basert forskning på syn og kognisjon på de feltene som er behandlet. Sett fra dette ståstedet trekkes det noen generelle konklusjoner samlet i fire punkter:

1. Bilder er grunnleggende ikoniske av natur. Bildeelementer leses i stor grad som ufullstendige persepsjoner og gir en del av samme type direkte opplevelser som vi har når vi ser ting i verden. Det vil si at vi erfarer bilder og verden visuelt gjennom hjernen-i-kroppen. Dette synes helt grunnleggende og er i pakt med det som er funnet fra persepsjonsforskningen og nevrobiologisk forskning. Det er også i pakt med bildemakers erfaringer gjennom århundrer. Et slikt utgangspunkt er nødvendig for å kunne erkjenne f. eks. følelsesmessige reaksjoner og motoriske reaksjoner og ting som styrer oppmerksomheten men som ikke er del av synsbildet.

Samtidig kan bilder ha symbolske egenskaper.

2. Mennesket ser bilders (og verdens) elementer med konstans. Vi påfører perseptuelle konstanser og konsepter aktivt inn i bildene og vi ser betydning og interaksjonsmuligheter tidlig i prosessen. På denne måten er synsprosessen delvis en "top-down"-prosess med utgangspunkt i etablerte konsepter og etablert hukommelse. Det er denne "top-down"-prosesseringen som muliggjør vår aktive innlevelse i en virtuell verden gjennom ufullstendige bilder. Nevrobiologisk forskning peker mot at disse konstantene, kategoriene og konseptene er fysiologisk realisert i hjernen. Kulturen, gjennom språk, bilder og andre kulturuttrykk, er aktiv i dannelsen av slike grunnleggende konsepter som er aktive i lesningen av bilder. Det er ikke sterke empirisk baserte holdepunkter for å anta at disse grunnleggende konseptene som er aktive når vi ser bilder (eller verden) er språklige av natur. Tvert i mot peker den aktuelle forskningen mot at de *ikke* er språklige og at verbale uttrykk kommer inn på et seinere punkt.

3. Følelsene er sentrale i bilder. Dette gjelder empatisk kroppsfølelse så vel som følelser i forhold til situasjoner som bildene viser. Dette er i pakt både med menneskelig erfaring, bildekunstens erfaring, med psykologisk forskning på syn og visuell atferd og med nevrobiologisk forskning på den amygdala-ventrale nervebanen og speilnevroner.

4. Vi ser bilder på to måter - samtidig. Sentrale kilder er enige om at bilder avleses 'i flaten', som et flatt objekt, samtidig som vi ser dem med romlig transparens. Maleritradisjonens praktisk orienterte forståelse er i samsvar med dette og peker også på at de to synsmåtene samvirker og påvirker hverandre. Ulike forhold er med på å påvirke styrkeforholdet mellom disse to modus for bildeoppfattelse. Det synes rimelig å anta at det er lesningen i flaten som i størst grad åpner for symbolsk lesning av bildet som et budskap.

Dette er fire punkter som er sentrale for forståelse av hva bilder er, sett med utgangspunkt i viten om syn og kognisjon. Alle fire er nødvendige deler av å forstå det visuelle og er dermed en selvfølgelig del av et fundament for visuell utdanning.

Punkt 1 er klart i konflikt med den strukturalistiske grunnmodellens forståelse av betydning som nødvendigvis strukturell og språklig.

Punkt 3 har ingen plass i det strukturalistiske lingvistisk baserte universet. Følelser som direkte erfaring, som treffer oss før vi kan se det og før vi kan tenke det, er av en annen natur enn følelser fra dekodet symbolbasert materiale.

Punkt 2 synes mer komplisert. Også dette punktets innhold strider mot strukturalistisk forståelse gjennom at språkets kategorier ikke er i førersetet. Men her er det likevel mulig å se berøringspunkter. Strukturalismen anser at menneskenes syn er preget 'ovenfra' gjennom kultur slik også Saussures samtidige persepsjonspsykologer mente. Punkt 4 åpner for mulig anvendelse av strukturalistisk baserte modeller på deler av bildebudskap, eller spesielle bildetyper med en dominerende symbolsk struktur. Men det avviser den strukturalistiske modellens krav på universalitet – kravet om gyldighet for alle menneskelige kulturprodukter.

Strukturalismen strekker ikke til i forhold til å gjøre rede for bilders ikoniske sider, deres form og deres relasjon til følelsene. Samlet sett innebærer dette at strukturalismen må aneeses som så reduktiv i forhold til bilders egenskaper at den ikke kan brukes som en generell modell for bilder. Flere av de viktigste og unike sidene ved bilder som er allment akseptert viten har ingen plass i den strukturalistiske modellen. Oppfattelsen av bilder som tekst eller språk blir stående som teoridrevne antakelser, og blir problematisk når modellen skal ha universell gyldighet.

Strukturalismen avløste som påpekt positivismen som bærende filosofi i samfunnsfag midt på 1900-tallet. Strukturalismen bidro med en kulturbasert forståelse av samfunnsmessige fenomener og gjorde det mulig å se og kritisere ideologiske strukturer på en annen måte enn før. Disse perspektivene er verdifulle også anvendt på bilder. Det er først og fremst forsøkene på å få bilder og deres relasjon til kroppen til å passe inn i et symbolsk, lingvistisk system som gir de problemene som er pekt på. Det ligger ikke i det framlagte materialet noe som skulle tilsi at ikke det overordnede kulturkritiske perspektivet, semiotikken og retorikken har viktige anvendelser i forståelse og analytisk arbeid med bilder. Tvert i mot viser materialet at begrepsapparat og forståelsesrammer knyttet til disse perspektivene er i bruk hos "alle". Felt som "Kognitiv semiotikk" og "fenomenologisk semiotikk" viser dette (Sonesson 2006, 2007). Retorikken anvendt på bilder slik Kjeldsen (2009) og Mral & Olinder (2011) har gjort det er heller ikke i konflikt med et perseptuelt eller kroppslig perspektiv på bilder.

Peirces modell representerer vesentlig andre muligheter enn modellen til Saussure i det den åpner for indeksikalske og ikoniske tegn og ikke hevder språkets

primaritet. Men heller ikke denne modellen tar inn det aspektet at vi erfarer verden gjennom kroppen.

To sider

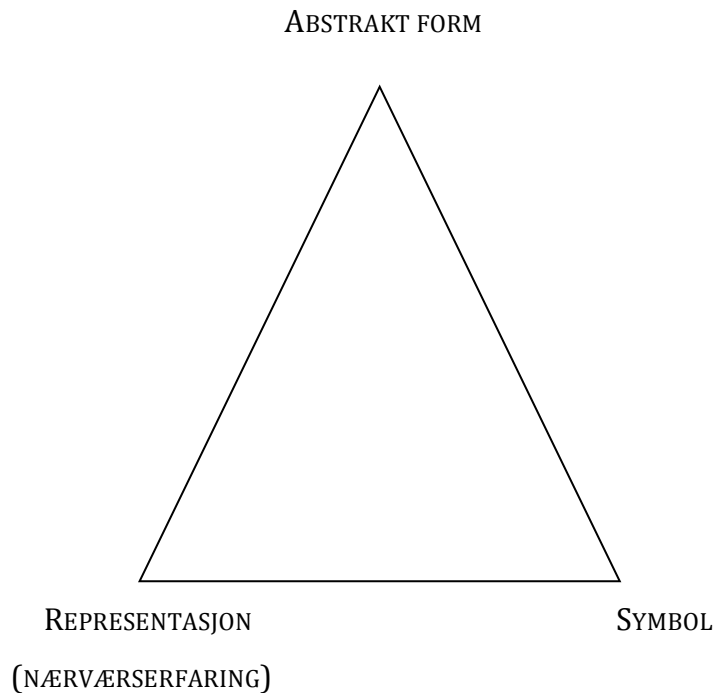
Teoridelen pekte ut en grov todeling i den teoretiske forståelsen av bilder. Litteraturundersøkelsen understøtter oppfattelsen av et fellesskap mellom malertradisjon, persepsjonspsykologi, nevrologisk forskning, enkelte fenomenologiske filosofer og kognitivistisk filosofi. På den andre siden er det vist til en strukturalistisk side som nok er uenige om bilder i forhold til transparens og motivasjon, men som likevel står sammen om betydningens strukturelle karakter.

Konklusjon

Svaret på problemstilling 1 (Er bilder som tekst, eller er bilder grunnleggende sett noe annet?) er gitt gjennom sentrale egenskaper som tekstene viser til som faller utenfor en språklig forståelse av bilder.. Bilder er på denne måten så forskjellig fra verbalspråk at å behandle dem med lingvistisk teori er sterkt villedende.

Om lingvistikken som modell feiler overfor bilder gjenstår likevel spørsmålet om generell teori for bilder. Det gjennomgåtte materialet peker ikke mot den ENE teorien som kan forklare det hele, selv ikke etter den langvarige teoretiske strid som har vært. Spørsmålet er kanskje egentlig komplisert og inneholder mange variabler som ikke uten videre kan sammenliknes. Det kan være mer fruktbart å innta en pragmatisk holdning og bruke modeller som erfaringsvis virker. Slike modeller må kunne skille ut relevante egenskaper og aspekter ved bilder slik at vi kan holde dem opp for inspeksjon.

Den lille fortellingen om Michelangelos bilde *Skapelsen* peker på tre ulike aspekter ved bildet. De svarer omtrent til Donis Dondis (1973:81ff) påpekning av *tre sjikt i bilder*. Disse tre aspektene er tidligere foreslått som en triadisk modell av forfatteren (Eide & Ottosen 2008; Eide 2008):



De tre aspektene ved bilder er *samtidig eksisterende* og alle tre er bærere av betydning og setter følelser i sving. **Representasjon** handler om "[...] what we see and recognize from environment and experience ...". **Abstrakt form** handler "[...] the kinesthetic quality of a visual event reduced to the basic elemental visual components ...". Om bildeelementers og komposisjoners egenskaper *som form*. Et slikt aspekt ved bilder er en grunnleggende del av alle bildemakers kunnskap og lærebøkene handler svært mye om akkurat dette. Göran Sonesson (1992:72) omtaler dette som et *plastisk sjikt*. **Symboler** er bildeelementer med konvensjonelle betydninger. (Dondis 1973:67) Det er mulig å tenke at et bilde kan ha en plassering i trekanten etter i hvor stor grad de tre egenskapene er vektlagt. På den måten kan man karakterisere en bildesamling, en sjanger eller en bildestil. Det er mulig å fastholde at ulike bilder kan være preget av f. eks. "abstrakt" form i ulik grad, eller være mer symbolsk orienterte.

Begrepet 'representasjon' slik Dondis bruker det i denne sammenhengen kan synes problematisk fordi 'representasjon' også brukes om 'symbolsk representasjon'. Dondis beskrivelse ("[...] what we see and recognize from environment and experience ...") er mer presis og gjør at et ord som 'nærværserfaring' kan være mer dekkende.

Peirces modell over semiotiske tegntyper er en annen modell, med et annet bruksområde. Denne modellen har vist sin brukbarhet i forståelse av hvordan visuelle

tegn kommuniserer, men er tilsynelatende mindre egnet som veileder i praktisk arbeid med bilder.

Disse to modellene tar i liten grad opp *følelsesaspektet* som i de perseptuelt orienterte tekstene og i kunstteori er vist å være sentralt og avgjørende når det gjelder bilder. Det følelsesmessige ligger vesentlig i nærværserfaringen hos Dondis, og det kinestetiske/motoriske ligger til viss grad i det 'abstrakt form'.

En enkel pragmatisk teori som behandler følelsenes plass er Joe Elberts hierarki over bildeegenskaper. Den er utviklet gjennom mange år med praktisk bilderedigering. Denne modellen har vist anvendelighet i journalistikk, og kan kanskje brukes også i annen type informasjon. Elbert rangerer bildeegenskaper slik:

1. Nærhet
2. Følelser
3. Formmessig kvalitet: spenning og orden
4. Informasjonsbærende

Informasjonsbærende egenskaper er nødvendige, og det letteste å få til. *Formmessig* kvalitet er også ønskelig og forventet. *Følelser* er en svært viktig egenskap. Slike bilder setter i gang følelser hos seeren gjennom det bildene viser, eller empatiske reaksjoner til følelsesladet visuell atferd hos menneskene i bilder. Høyest rangerer Elbert nærhet ("intimacy"), at bildene viser mennesker og deres handlinger tett på. Men tingene nedover i hierarkiet bør selvsagt også være på plass. (Kobre 1999)

Slike avgrensede modeller som Elberts finnes for en rekke forhold relatert til bilder. Det finnes f.eks. teori for fargeharmoni, for hva som utløser dybdelesning, for visuell atferd, for belysning,

9.2 Fotografiet og håndlagede bilder

Kapittel 7 tar også opp spørsmålet:

ER FOTOGRAFI SOM HÅNDLAGEDE BILDER ELLER ER FOTOGRAFI GRUNNLEGGENDE SETT NOE ANNET?

Dette er et spørsmål om fotografiets indeksikalske karakter og dermed et ontologisk spørsmål. AT fotografier er et spor/avtrykk/indeks av det som var foran kamera er det tilsynelatende bred enighet om i tekstene, i hvert fall i en rent instrumentell forstand og definitivt i tekstene med et persepsjonspsykologisk perspektiv. Særlig interessant i denne forbindelsen er Arnheims påpekning av de konsekvensene dette gir direkte for arbeidsprosessen for fotografiske bildemakere. Enkelte strukturalistisk orienterte tekster ser det som problematisk, men forsøker heller ikke å komme med en alternativ ontologiske forklaring. Enkelte medieteoretikere har hevdet at når fotografiet ble digitalt ville det også opphøre å være indeks. Denne diskusjonen ser ikke lenger ut til å være like sentral, men flere forfattere (f. eks. Walton og Lister) uttrykker en spørrende undring i forhold til mulige langsiktige konsekvenser av digital teknikk for arbeidsprosess og holdninger til indeksikalitet. Diskusjonen handler dermed mest av alt 1) om den indeksikale egenskapen *er vesentlig* for vår forståelse av disse bildene, og 2) om denne egenskapen *bør være vesentlig* for vår forståelse av disse bildene.

Spørsmålet om fotografisk indeksikalitets vesentlighet aktualiseres i forbindelse med bruk av fotografier i samfunnsmessig dokumentasjon, slik som journalistikk og tilgrensende felter i kunst og informasjon. Det er en bred, entydig og ukontroversiell *samfunnsmessig praksis* i forhold til bruk av fotografier i dokumentasjon. Sentrale deler av samfunnet som media, forskning, næringsliv, rettsvesen, politi og statsapparatet forøvrig har en praksis som både *erkjenner fotografiets indeksikalske egenskaper som vesentlig* og som ser en vesentlig forskjell mellom fotografi og håndlagede bilder. Også publikums bruk av og interaksjon gjennom indeksikale bilder synes å støtte at indeksikalitet som vesentlig for hvordan bilder forstås. En slik situasjonsbeskrivelse har støtte i tekstene. Sentrale medieforskeres påstander gjennom tiår om at det ikke er noen vesentlig forskjell har tilsynelatende ikke endret dette totalbildet. Overgangen til digital form i opptak og publisering ser heller ikke ut til å ha endret holdningene grunnleggende. En rimelig konklusjon synes å være at:

Det er en vesentlig forskjell mellom indeksikale og ikke-indeksikale bilder både ontologisk i deres relasjon det de representerer og i den kulturelle forståelsen av disse bildetyperne som fenomener.

Samtidig viser lesningen at det er en tverrfaglig enighet om at det hefter *en naiv opplevelse av virkelighet* ved bilder generelt og fotografier i særdeleshet. Kapittel 6 viser

hvordan oppfattelsen av bilder med transparens både eksisterer uavhengig av indeksikalitet og også er knyttet til indeksikalitet. Ulike forfattere med bånd til persepsjonsforskning peker på at menneskets medfødte evne til å se bilder med transparens er det positive grunnlaget for vår opplevelse av bilder og vår innlevelse i dem. Persepsjonsforskning peker på at denne opplevelsen av transparens er perseptuelt forankret og er dermed et produkt av *både kulturelle forestillinger og fysiologi*. Strukturalistisk orienterte forfattere peker fortrinnsvis på det kulturelle. Denne transparensen er naiv og ikke-realistisk fordi den tenderer til å se bort fra fotografier som lagede kulturprodukter med tilhørende kulturell forståelsesramme, budskap og hensikt.

Fotografiers indeksikalitet er grunnlaget for den omfattende bruken av dem i dokumenterende kontekst. I journalistikken danner fotografiers transparens og indeksikalitet en sterk enhet som kan villedes dersom de er brukt ubevisst eller uten hensyn til sannferdighet. Overfor journalistikkens bilder har publikum en tendens til en naiv visshet om at det er verden vi erfarer. Om vi konkluderer med at det er en naiv transparens i publikums møte med bilder som både er medfødt og kulturelt motivert, er det definitivt et stort potensiale for å utnytte en slik naivitet med politiske og økonomiske siktemål. En slik naivitet utgjør med andre ord et mulig demokratisk problem.

En kontroll over sentrale deler av samfunnets bildeflyt og styring av hvilke bilder som danner sentrale deler av vår historie gir på denne måten en makt over befolkningens persepsjon av verden og historien som savner sterke kulturelle kritisk korrigerende mekanismer. Kriger og andre konflikter er f. eks. situasjoner der bilder prioriteres høyt av de stridende og der sentrale medier tenderer til å "slutte rekkene" gjennom å vektlegge enkelte sider ved konflikten og dempe eller fjerne helt andre deler av konflikten. Media *øker bildebruken* i forbindelse med krig, legger større vekt på *estetiske symbolske bilder* og fokuserer mest av alt på *hvordan det går for "våre gutter"*. Krig er ikke en tid for åpen undersøkende fotojournalistikk. (Zelizer 2004:116; Griffin 2004)

En slik naivitet kan motvirkes gjennom mer kunnskap og en mer kritisk holdning i forhold til bilder. Det virker rimelig å anta at både den utstrakte fotograferingen og medieringen i befolkningen bidrar til en bedre forståelse. Likevel må kombinasjonen av bildemediets enorme utbredelse, vår medfødte tilbøyelighet til å se dem som virkelighet

og mangelen på innsikt i våre egne kognitive prosesser motivere en satsning på utdanning. Det må være en utdanning som tar et positivt utgangspunkt i at rimelig sanne fortellinger med bilder både er mulig og nødvendig for samfunnet. (Newton 2001)

En annen side ved bilders transparens er at fotografene som handlende individer og skapere av bildenes form og innhold blir underkommunisert. Publikum tenderer til å se 'rett igjennom' bildet uten å forholde seg til det som kulturprodukt. Dette kan sees som en direkte konsekvens av transparensen, men det er også del av en lengre historisk tradisjon som ikke anerkjenner bildemakere som viktige skapere av kulturelle uttrykk. Denne tendensen har også funnet sitt uttrykk i fotografenes posisjon i journalistiske institusjoner. Med et økt fokus på fotografen som bildets skaper følger en økt forståelse av bildet som skapt. For fotografene vil en slik sterkere posisjon resultere i økt faktisk kontroll over bruken av eget kulturprodukt og et kanskje også et økt ansvar. Svært mange av de gjennomgatte medieteoretiske tekstene har den samme tendensen til å underkommunisere fotografens dominerende rolle i fotograferingen, men i stedet framhever kameraets formative rolle gjennom det forholdet at optikk skaper sentralperspektiviske bilder. Sentralperspektivet har som vist bestemte egenskaper, og er dessuten en innarbeidet bildenorm. Men dette i seg selv kan ikke være nok til å tildele kameraet en hovedrolle i bildeskapingen. Dette representerer både en naivitet i forhold til hvordan bildeinnhold blir til og er dessuten direkte kontraproduktivt om målet er en bedre forståelse av fotografier som *lagede kulturprodukter*. Det kan også stilles spørsmål ved selve ideen om 'en betydningsskapende maskin'. Eksempler: Hoel (2005:327), Tagg (1993:63f), Larsen (2008:81).

9.3 Pensumtekster

Målet med del 2 er å undersøke pensum i relasjon til en bestemt toleddet hypotese:

DET ER EN ENSIDIG VEKTLÉGGING AV EN SPRÅKBASERT STRUKTURALISTISK MODELL

I PENSUM I SAMFUNNSFAGLIG BILDETEORI.

EN PERSEPSJONSBASERT FORSTÅELSE AV BILDER ER IKKE PRESENTERT.

Funnene peker mot en støtte til hypotesens første ledd gjennom at en strukturalistisk forståelse, både når de gjelder bilder og mediering generelt er helt dominerende. Det er kvantiteten som viser dette med størst tydelighet. Dette forholdet kommer også fram

gjennom 'lærebokmessig plassering'. Et viktig eksempel her er Larsen: *Medievitenskap bind 2* (2008). Denne læreboka har en karakter av "trygg, sentral kunnskap" som bind 2 av 4 i en profilert serie. Den har dermed betydelig større tyngde i et pensum enn en artikkel i et oppkopierte kompendium. Når denne læreboka forklarer hvordan bilder er som verbalsetninger er forklaringen dermed "sikker kunnskap" på mer enn en måte. Om man leser bind 4 i samme serie, Johansen: *Medievitenskap bind 4*, nyanseres bildet betydelig. Men denne boka er ikke på noen av de undersøkte pensum. (Johansen 2008) De unntakene der et generelt persepsjonsbasert eller fenomenologiske perspektiv i det hele tatt kommer til orde er uten unntak utenfor den sentrale lærebokmessige presentasjonen av stoffet.

Det viktigste unntaket er Hoels artikkel på 22 sider i kompendiet til emnet "Fotografiets historie og teori" ved NTNU. Dette er det eneste stedet der en persepsjonsbasert forståelse av bilder er presentert direkte med ca. 4 sider som behandler bilders egenskaper direkte. Materialet gir støtte til Hoels bemerkninger i artikkelen om at selve temaet 'bilders egenskaper' ikke har hatt særlig fokus i akademisk kontekst de siste årene. Det er ikke grundig behandlet når sentrale lærebøker skjærer utenom dette spørsmålet som det tross alt har heftet så mye uenighet og usikkerhet om. De funnene som ER gjort understøtter hypotesen, både i forhold til kvantitet og i forhold til plassering.

Et annet viktig unntak kan være bruken av Peirces tegntriade. Den representerer et annet ståsted enn strukturalismen, men tas ofte inn i strukturalistiske tekster.

Et tema i denne sammenhengen er også hvorvidt det markeres i pensum at det finnes relevante konkurrerende perspektiver når det gjelder bilders natur. Utgangspunktet her er da dette er en så pass vesentlig læremessig konflikt at den bør tydeliggjøres for studentene. Også her peker funnene mot et ensidig fokus. Men oppmuntrende unntak er teoridelen i Engelstad og Tønnessen (2011): *Film – en innføring*, og Engebretsen (red.) (2010) *Skrift, bilde, lyd*.

Undersøkelsen har fokusert på sentrale, obligatoriske teoriemner. Hvis man leter rundt finnes et perseptuelt/fenomenologisk perspektiv representert flere steder. Ikke minst vil dette gjelde kunnskapen fra malertradisjonen og persepsjonspsykologi. Det kan se ut til å være en tendens til at noe av denne teorien dukker opp som hjelpekunnskap i forbindelse praktiske emner med f. eks. bildekomposisjon eller layout. I så fall peker dette i retning av at slik visuell teori faller utenfor våre institusjonelle

forståelsesrammer for hva som er 'teori'. Graber (1990) drøfter hva som er kunnskap i TV-nyhetene og peker f. eks. på den kunnskap publikum trekker ut av å betrakte ansikter og annen visuell atferd.

Konklusjonen må uansett bli at *funnene støtter hypotesens antakelse at det er et ensidig fokus på strukturalistisk baserte modeller.*

Hypotesens andre ledd er definitivt:

EN PERSEPSJONSBASERT FORSTÅELSE AV BILDER PRESENTERES IKKE

Hoels artikkel i emnet "Fotografiets historie og teori" ved NTNU er den eneste ordentlige presentasjonen av et slikt bildesyn, men det er nok til å kunne avvise den absolutte i formuleringen. (Dette støttes av stikkprøver inn i valgfrie pensumdelar utenfor materialet.)

En annen observasjon litt i utkanten av problemstillingene som blir tydelig utfra den kvalitative gjennomgangen av materialet er at svært få bøker som går vesentlig inn i bilders konkrete innhold og form. Ved å bruke Barnhurst m. fl. sin inndeling av bildeteoretiske tekster i *semantikk, retorikk og pragmatikk* (se teoriavsnittet) blir mangelen på semantisk orientering påfallende tydelig. De undersøkte emnene har en natur der praktisk orientert teori ikke er sentral. En del av pensum knyttet til filmmediet har denne karakteren, og dette er plassert "utenfor" i forholdet til kjernes spørsmålet. Svært mye av det relevante pensum behandler bilder i en retorisk kontekst. En bok som f. eks. *Album-fotografiske motiver* (Larsen 2004) inneholder en gjennomgang av et stort antall konkrete bilder. Til og med disse beskrivelsene og analysene er fokusert rundt det retoriske og går i liten grad inn på bildenes oppbygning og enkeltelementer.

Konsekvenser

Funnene i kap. 8 bekrefter et ensidig fokus på en strukturalistisk, tekstbasert forståelse av bilder. Denne forståelsen må sees som kontroversiell i det den er i konflikt med etablert, empirisk basert viten om syn og kognisjon. Dette forholdet er i seg selv problematisk for en utdanningsinstitusjon. Modellen er den dominerende. I tillegg signaliserer pensum i liten grad *at dette er omstridt*. Den strukturalistiske grunnmodellen framstilles som trygg, etablert viten. For forståelse av bilder har dette også konsekvenser:

- Det blir problematisk å forklare de delene av bildeerfaringer som ikke kan pekes på i synsbildet. Det er her snakk om fenomener som f. eks. følelser, henvendelse, blikkontakt, statisk bevegelse, empati, fysiologisk reaksjon på farge, hvordan vi erfarer bildets rom og flaten samtidig.
- Det blir problematisk å forklare hvor sterkt bilder virker på publikum.
- Mange av aspektene vedrørende bildeform og komposisjon (de fleste) er relatert direkte til egenskaper ved visuell persepsjon og kognisjon.
- Dette er et felt der det kommer svært mye nytt fra pågående forskning. Avskåret fra basiskunnskaper om persepsjon og kognisjon og bildepersepsjon er man også avskåret fra å følge med i denne utviklingen.

Vårt system for syn og tenkning er svært komplisert. Det har utviklet seg gjennom evolusjon over svært lang tid og består av elementer som er lagt på hverandre fra ulike stadier. Det er ikke forberedt for mediebildenes transparente uttrykk. Strukturalismens påstand om at vi leser bilder som tekst står i sterk kontrast til f. eks. hjerneforsker Steven Pinker oppfatning:

"... we stare at a shimmering piece of glass, but our surface-perception module tells the rest of our brain that we are seeing real people and places ..."

"... the visual system never 'learns' that television is a pane of glowing phosphor dots, and the person never loses the illusion that there is a world behind the pane." (Pinker 1997:29 i Barry 2002:95)

Uvitenhet eller naivitet på dette feltet kan dermed være en kilde til at man mangler nødvendig kompetanse på det visuelle. Dersom høyere utdanning skal kunne utdanne ungdom som både skal kunne tenke og handle konstruktivt og kritisk i forhold til visuelle medier er det helt avgjørende at det perseptuelle/kognitive perspektivet gis en sentral plass.

9.4 Holdninger til det fotografiske bildet

Det er påvist en tendens til bildeforakt i medieteoretiske tekster og at enkelte av disse tekstene som Linfield referer til er til stede i pensum. Slike tendenser kan ha stor effekt når de spiller sammen med allerede etablerte forståelsesrammer og langvarige

kulturelle tendenser. Det synes relevant å se denne forakten i relasjon til en påpekt tendens til at litteraturen ikke i særlig grad går inn i bildenes konkrete form og innhold, men holder seg på avstand gjennom å fokusere på retorisk funksjon. En slik generell nedvurdering av mediet kan representere forsøk på å motvirke den omtalte naive tendensen i menneskers møte med bildemediet; et forsøk på å kurere den gjennom å *rive ned respekten for alle fotografier*.

Ut fra de aktuelle tekstene kan det synes som om forakten i særlig grad rammer sannhetssøkende fotojournalistikk fordi den i seg selv innebærer en tro på at sannferdig fotojournalistikk er mulig. Akkurat dette synes å være et sentralt punkt som Newton behandler direkte gjennom å hevde at vi må "... acknowledge that reasonable true images not only are possible, but also are essential to contemporary society." (Newton 2001:4f) Å stille fram et slikt utgangspunkt for bilder i samfunnsfag går langt utenfor denne oppgaven, og krever en omfattende behandling av spørsmål om sannhet og mediering. Men uten et slikt utgangspunkt er det vanskelig å se en konstruktiv bildeundervisning i samfunnsfag. For en bildeundervisning i samfunnsfag synes denne bildeforakten som en destruktiv kultur vi ikke kan gi videre til studentene. Den preger som vist sentrale fototeoretiske tekster. I akademisk sammenheng synes en generell negativitet til mediet ødeleggende med hensyn til feltets status og studenters vilje til å se på dette som et seriøst studiefelt å gå inn i.

Bildeforakten i høyere utdanning kan knyttes både til strukturalismen og til bildene lenger før fotografiet. Disse holdningene er heller ikke isolert til akademisk sammenheng. Undersøkelser av journalistisk bildepraksis viser underliggende holdninger der kun verbalteksten ansees som journalistikk og der bildenes rolle er å støtte opp under den verbale journalistikken. Disse synspunktene er igjen reflektert i medieforskningens ensidige vektlegging av verbale elementer når journalistiske uttrykk analyseres. (Lønnes & Ward 2011:29f; Graber 2005:135; Andén-Papadopoulou 2000:11) Sammen danner disse tradisjonene et sterkt sett forståelsesrammer som ikke uten videre 'sprekker selv om sola skinner'. Et sted å starte er å se kritisk på hva pensum formidler av slike generelle negative holdninger. En mulighet er å beholde tekstene, men problematisere holdningen og studere historien til relevante forståelsesrammer de tilhører.

Det er vanskelig å gi en mer fortettet oppsummering av de aktuelle forståelsesrammene enn det Karin Andén-Papadopoulou gir i *Kamran i krig* (2000:11):

"Pressfotografiets status inom den journalistiska institutionen har generellt sett varit låg. Under hela 1900-talet har det här pågått en maktkamp mellan ord och bild, där bilden nästan alltid befunnit sig i underläge. Bilden har positionerats som textens Andra: som ett irrationellt, ointellektuellt och känslomässigt medium oförmöget till analys och reflexion. På tidningsredaktionen har pressfotot därför ofta behandlats som lättviktig ögonfägnad, som ett underordnat bihang till texten. Det ska fånga läsarens intresse men anses inte som sådant kunna bidra med något väsentligt. Detta utslag av logocentrism har varit konstituerande också för medieforskningen, vars studium av pressens nyhetsförmedling till överväldigande del varit textcentrerat. "

9.5 Elementer til et bildeteoriemne i samfunnsfag

9.5.1 Innretning

Meningen er videre å avslutte analysen med å bruke funnene til å peke ut relevante elementer til bildeteori i samfunnsfag. Tanken er ikke at de elementene som trekkes fram nødvendigvis skal danne et enkelt emne. Delene som foreslås må mer oppfattes som et forslag til rammer for slik utdanning.

Det finnes utdanninger som legger stor vekt på bilder og utdanninger med liten vekt på bilder. I mange tilfeller er kombinasjonsemner en løsning, slik det er gjort ved de utdanningene der pensum er undersøkt.

Men ved å søke de elementer som kan høre inn under bildeteori sier man at det representerer et eget felt med egne behov og til dels egne metoder. I et akademisk system som ikke har noen tradisjon for bilder er det også lett at bildeteoretiske spørsmål forsvinner om de ikke gis en egen identitet.

Med utgangspunkt i de tidligere konklusjoner er det naturlig å ta *utgangspunkt i en perseptuell orientering*. Det er bare dette perspektivet som ivaretar det bildemessige ved bilder. Det er også dette perspektivet som er i harmoni med etablert viten om menneskelig sansning og kognisjon. Dette innebærer en nødvendig avvisning av ontologien i en tekstbasert strukturalistisk forståelse av bilder. Men det innebærer ikke dermed en avvisning av strukturalistisk begrepsapparat og alle strukturalistiske modeller for bilder. I et felt med akademisk strid og endring synes det nyttig med en

pragmatisk holdning til valg av verktøy for forståelse og analyse av bilder. Det må være full åpenhet for å ta i bruk begrepsapparat og metoder på tvers av ideer om bakenforliggende "orientering".

Den inndelingen som Barnhurst m. fl. gjør av stoffet i forhold til karakteren av teoretiske tekster har de relevante kategoriene *bildeinnhold* og *ideologikritiske perspektiver*. Denne kategoriseringen tydeliggjør viktige forskjeller i tilnærmingen til stoffet. *Bildeinnhold* vil inneholde lærestoff om bilders form og meningsdannelse og sammenhengen mellom form og mening i bilder. *Ideologikritiske perspektiv* er opptatt av sammenhengen mellom bildeinnhold og ideologi, politikk, økonomiske interesser og kultur. (Barnhurst m. fl. 2004:269f) Begge disse tilnærmingene synes nødvendige, men det kan være et poeng å vurdere forholdet mellom disse to kategoriene. Som tidligere beskrevet synes det generelt å ligge lite vekt på bildeinnhold i de studerte pensumtekstene. Når det følgende forslaget legger stor vekt på bildeinnhold er det både utfra det perseptuelle perspektivet, men også utfra at studiet også sikter fram mot å sette studentene i stand til bedre å kunne *arbeide med bilder*. De må studere hvordan bildeinnholdet blir til, og bildemakerens metodiske og formatiske valgmuligheter.

Om vi ser på de foreliggende pensumlister fra de fire utdanningsstedene (kap. 8) er det mulig å trekke ut noen sentrale deler som kan tenkes å være fornuftig/relevant/nødvendig å ha med. De fremste blant dem er **semiotikk** og **retorikk** anvendt på bilder. **Filmfortellerteknikk** og **multimedial fortelling** er også sentrale tema. Spørsmål om *bilders relasjon til virkelighet og til vår kognisjon* er et underliggende tema i mange tekster. Det kan samles under betegnelsen **bildevirkelighet**. Enkelte tekster handler om **historie**. De summerer opp kunsthistorie, fotografiets historie eller bestemte deler som f. eks. historien til det journalistiske fotografi.

Med den tette forbindelsen som er vist mellom bildeform, bildeinnhold og egenskapene ved visuell persepsjon er **persepsjonskunnskap** en naturlig del. **Fargelære** er en del som både trekker inn persepsjonskunnskap, teknisk teori og kulturkunnskap i ett hele. **Lyslære** er kunnskap om lysets egenskaper og betydningsmuligheter og hvordan det blir til. **Visuell formlære** er teori for visuell "abstrakt" form er del av bildetradisjonen fra maleriet, og er behandlet i lærebøker og også det sentrale temaet i Arnheims "*Art and visual perception*". Både fargelære og lys sorterer ofte innenfor denne kategorien. Den idémessige arven fra det franske

akademiet tilsier at disse elementene er praktisk orientert kunnskap av begrenset teoretisk betydning. Arnheims klare holdning er at det er i persepsjonen og visuell formlære at vi finner kjernen i teori for det visuelle og *visuell tenkning*.

Visuell atferd eller visuell ikke-verbal atferd fokuserer på meningsbærende uttrykk i menneskers bruk av sine kropper og sine omgivelser. Dette kunnskapsområdet er sentralt i tidligere teori for maleriet og er trukket fram som sentralt for fotojournalistikken av bl. a. av forfattere som Andén-Papadopoulos (2000), Newton (2001), Barry (1997).

Til slutt tre områder som er en vanlig del av teoretisk behandling av kulturuttrykk: **stillære, sjangerlære og etikk**.

9.5.2 Avgrensing

Det er naturlig med en avgrensning mot praksisorientert teori knyttet til praktisk fotografering, redigering, profesjonsetikk og profesjonshistorie. En avgrensning mot lingvistikken er også en naturlig følge av det som er gjennomgått i del 1. Dette er egne kunnskapsområder som godt kan kombineres med bildeteori i ulike emner. Men om vi her skal rendyrke visuelle teori-elementer med bildemediet for øye må dette holdes utenfor. Nøkkelspørsmålet er *hvilke kunnskapselementer som er sentrale for å forstå bilders virkemåte*.

Teori for filmmediet er et eget kunnskapsområde med en tradisjon som utgjør et eget område. Stikkord her er narratologi og sjangerlære. Her finnes en lang rekke gode lærebøker der de fleste er ganske praktisk orientert. Liknende lærebøker finnes for fotografi og fotojournalistikk med en miks av teori, gode tips og bransjekunnskap. I en tid da film og stillbilder konvergerer og produseres med samme utstyr, presenteres i samme medier og til dels i virker sammen i enkeltproduksjoner skulle man tro at det ville vokse fram en enhetlig teori ganske raskt, men det ser ikke ut til å være tilfelle. Teori for film og teori for stillbilder handler i stor grad om ulike ting. Filmmediet i samfunnsfaglig sammenheng har sin teori først og fremst fokusert rundt den lineære narrasjonen og i mindre grad rundt det enkelte bildet. Men det finnes naturlige berøringspunkter for eksempel når det gjelder bildekomposisjon, bilders natur og den fotografiske relasjon til virkeligheten. Målet må være å få på plass teori-elementer som både fanger inn det bevegelige bildet og lineær narrasjon, men som samtidig lar

filmhistorie og filmproduksjon ligge utenfor. Del 2 i læreboka *Film art* (Bordwell & Thompson 2001:56ff) er eksempel på kunnskap som kan være relevant i en slik sammenheng.

9.5.3 Innhold

Nedenfor er et forslag til bestanddeler til bildeteoretisk emne i samfunnsfag.

1. Persepsjon/kognisjon

Persepsjonens sentrale plass i forhold til karakteren av visuell form og visuelt innhold er så sentral at persepsjon av verden og persepsjon av bilder må gis betydelig plass.

Synssansens virkemåte og dens integrasjon med det kognitive og med våre følelser er sentral kunnskap som er nødvendig for å forstå vår oppfattelse av bilders form og innhold og deres relasjon til våre følelser. Disse egenskapene er dels medfødt og dels lærte gjennom vårt liv på jorda og vår erfaring med andre mennesker og kultur. Denne kunnskapen til hører i det vesentlige til i psykologien med forgreninger til kunsthøgskole og kommunikasjon. Til dette hører både kunnskap om øyet og om kognitive prosesser i hjernen, herunder disse prosessenes parallelle og hovedsakelig ubevisste natur. Et vesentlig tema er karakteren av det bildet vi opplever å se av verden og på hvilke måter hjernen gjennom bl. a. kultur, tidligere erfaring, og kunnskap er aktivt med i å skape dette bildet. Til persepsjonen hører også kunnskap om hva som utløser oppfattelse av dybde i 2-dimensjonale bilder, persepsjon av farger og hva som styrer oppmerksomhet. Persepsjonens måte å strukturere verden og bilder er også sentralt stoff. Psykologiske fenomener som blindhet for det vi ikke har fokus på, verbal hemming av motorikk og sansning og 'priming' er også relevant. Hvordan 'implisitte assosiasjoner' og 'kollektivt minne' skapes gjennom visuelle opplevelser i verden *og* gjennom bilder. Hvordan grunnleggende konsepter og metaforer skapes. Romlige metaforers rolle i bildekommunikasjon.

Mange trekk ved persepsjonen kan også behandles under overskriften 'komposisjon'. Oppdatert litteratur på dette feltet som går passe i dybden er mangelvare helt generelt, og særlig på norsk. Mange av de viktigste forholdene som gjelder bilder er behandlet i Arnheim: *Art and visual Perception* (1974 (1954)). Enns: *The thinking eye, the seeing brain* (2004). Disse bøkene går sannsynligvis for mye i

dybden i stoffet. Ellers er det lærebøker med avsnitt om emnet. Gotfredsen: *Bildets formspråk* (1987) har også en fin håndtering av dette, men er litt utdatert og dessuten utsolgt fra forlaget. Lester: *Visual Communication* (2011) har noen avsnitt om visuell persepsjon. Zakia: *Perception and imaging* (2007) er absolutt et alternativ med en forankring i gestaltteori.

2. Bildeform/komposisjon

Med bildene blir eksistensen av 'visuelle krefter' et første punkt. Dette er behandlet grundig av Arnheim også i boka *The power of the center* (2009 (1982)), og videre både i Gotfredsen og Zakia. Hvordan alle figurer er bærere av både visuell tyngde og visuelle krefter med retning(er) i kraft av sin figur, sin farge og sin betydning for oss. Og hva som styrer oppmerksomheten i bildet og får blikket til å vandre eller å stoppe opp. Hva er det som får noe til å fungere som blikkfang? Hva skjer med disse forholdene i levende bilder? Og hvordan selve bildeflaten heller ikke er nøytral, men ladet. Lateral og lineær komposisjon. Metaforisk og metonymisk fortelling i bilder. Ulike prinsipper for komposisjon. Spørsmål om balanse/ubalanse, statiskhet/dynamikk, gjentakelse/variasjon og harmoni/brudd er universelle for alt menneskelig uttrykk. Men det har sine særegne problemstillinger i bildet og bildefortellingen. Lærebøker i bildekomposisjon er utrolig nok noe det ikke finnes en overflod av i dette bildesamfunnet. Men Gotfredsen, Lester og Zakia er også relevante her. Svenske Bo Bergström har innsiktsfulle kapitler om bildekomposisjon i bøkene *Effektiv visuell kommunikation: om nyheter, reklam och profilering i vår visuella kultur* (2009) og *Bild & budskap: ett triangeldrama om bildkommunikation* (2011).

3. Lyslære

For en bildemaker er dette essensiell kunnskap som de fleste vel skaffer seg i praktisk arbeid med belysning og bruk av eksisterende lys. Det er likevel behov for teori – ikke minst for å få på plass et begrepsapparat for å kunne tenke og kommunisere om lys. I Gotfredsen (1987) (Utsolgt fra forlaget) er et fint kapittel om lys i kunsthistorisk perspektiv med en svært relevant sammenfatning av noen vesentlige måter å bruke lyset på. Også Arnheim (1974) har et kapittel med teoretisk behandling av lys.

I utgangspunktet erfares f. eks. verden som *ubelyst* når lyset er bløtt og jevnt og uten belyningsgradienter. Med belysning, kommer skygger av forskjellig slag og høylys. Slike

forhold kan øke opplevelse av dybde, dramatikk og større dynamikk. I renessansen ble slikt lys valgt for å bidra til en erkjennelse av et 'her og nå'. '*Lys og skygge* og *lys og mørke* har implisitte metaforiske betydninger på samme måte som *oppe* og *nede*. Det har også symbolske betydninger som er knyttet til kultur.

Dette er virkelig et felt der det ikke finnes alt for mye lærebøker med teori. Til gjengjeld er utvalget bedre når det gjelder lærebøker med en praktisk tilnærming til lys. Det som finnes er spredte avsnitt med teoretiske betraktninger fra ulike fotografer om lys.

4. Fargelære

Grunnleggende lære om hvordan opplevelser av farger oppstår på grunnlag av lys med ulike bølgelengder. I forhold til farger er det sentralt både at vi ser dem med konstans og at antallet konstanter vi kan fastholde er begrenset. Hjernen har et eget senter for farger og hjernens allmenne top-down-prosessering gjelder absolutt for farger.

Fargeopplevelser styres også av hukommelse og forventning.

Karakteren av det lyset som omgir oss er også vesentlig og hvordan lyset fanges opp av bildeteknologi og biologi. Modeller for beskrivelse av farger hører naturlig inn her og blir et begrepsapparat til å tenke om farger og gjør det lettere å relatere denne kunnskapen til fargestyringsverktøy i forbindelse med redigering av stillbilder og video og kamerainnstillinger. Menneskets fysiologiske reaksjoner på farge er et viktig avsnitt. Betydninger knyttet til farge med basis i erfaring og kultur og fysiologiske forhold. Fargeharmoni, fargekomposisjon og fargeenkelhet.

Mange lærebøker i fotografi har relevante avsnitt om farger, for eksempel Fjørtoft: *Digital fotografi i praksis*. Det har også den kunstfaglige boka Gotfredsen: *Bildets formspråk* (1987). Willumsen: *Fargelære* (1991) går grundig inn på det tekniske ved farger og fargeharmoni, men legger ikke så stor vekt på bruken av farger i bilder. Anne Britt Ylvisåker: Fin bok med anvendelse av NCS-fargesystemet til å analysere fargeanvendelse i kunstverk. Zakia: *Perception and imaging* (2007) har en grundig gjennomgang av farger, både teknisk og perseptuelt.

5. Lineær komposisjon av bildefortellinger

Tradisjonelt er denne kunnskapen knyttet sammen med praktisk arbeid med film og redigering. Noe av den bør knyttes til en generell visuell teori. Lateral bildefortelling har

vi inne i et bilde og mellom bilder i et oppslag. Slik sett er dette innarbeidet i emnet. Lineære bildefortelling derimot har behov for et særlig fokus. Det kommer inn som nyttig basiskunnskap i forhold til dokumentarfilm og film brukt i nyhetsinnslag og i informasjon. Det kommer også inn i forhold til multimedieformatet (www.mediastorm.com), interaktive presentasjoner og bildeserier på nett. Relevant lærestoff er å finne f. eks. i Bordwell og Thompson: *Film art* (2001), Murch: *In the blink of an eye: a perspective on film editing*. (2001) og Frederiksen: *Alene med et kamera: videojournalistens virkelighet* (2009).

6. Kommunikasjonsmodeller

Kommunikasjonsmodeller er i utgangspunktet del av en bredere behandling av alle former for kommunikasjon, og på den måten ikke spesielt knyttet til det visuelle. Så sterk tradisjonen er for å knytte dette til tekst synes det nødvendig å trekke dette inn også som et element knyttet til visuell teori med visuelle eksempler. Aktuelle punkter kan være:

- Shannon og Weavers modell
- Grunnleggende visuell semiotikk
- Strukturalisme vs. kognitive forklaringer på synet og bilders egenskaper
- Retorikk anvendt på bilder
- Kognitiv metafor-teori anvendt på bilder
- Framingteori anvendt på bildekommunikasjon.

Slik situasjonen er må det ryddigste være en tydelig markering av det kontroversielle i deler av semiotikken og legge vekt på å få fram hvordan de to hovedmodellene er ulike. Gripsrud: *Mediesamfunn* (2011) gir en fin innføring i en rekke av disse modellene på et strukturalistisk grunnlag. Det er dermed ikke noen problematisering av strukturalistiske posisjoner, og heller ingen presentasjon av framingteori eller kognitiv metafor-teori. Når det gjelder framing kan det være en idé å hente fram Robert Entmans artikkel *Framing: Toward clarification of a fractured paradigm* (1993). Når det gjelder visuell retorikk går Jens E. Kjeldsen grundig inn på dette i *Tale med bilder - tegne med ord: det visuelle i antik retorik og retorikken i det visuelle* (2011). Zakia (2007) har også et solid avsnitt om visuell retorikk. Aud Sissel Hoels artikkel i Norsk Medietidsskrift er brukt i emnet MV2006 *Fotografiets historie og teori* ved NTNU. Den inneholder kritikk

mot den strukturalistiske modellen og peker mot alternativer. Jens Kjeldsen (2009) har et fint kapittel kalt *Billeders retorik* i den danske boka *Retorikkens aktualitet*.

7. Visuell atferd

Fotojournalistikkens kjerne er å rapportere om/vise fram menneskelig visuell atferd. Albert Mehrabian dokumenterer at det verbale innholdet i et framført budskap kun utgjør en liten del av det innholdet som publikum sitter igjen med. Den vesentlige andelen er visuell og også stemmen scorer betydelig høyere enn det verbal-tekstlige innholdet. Begrepet 'visuell atferd' er utrolig nok ikke vanlig. I denne betydningen er det mer vanlig å snakke om 'den visuelle del av ikke-verbal kommunikasjon'. Julianne Newton foreslår begrepet med henvisning til gestikkeksperter Jürgen Streeck. 'Atferd' er mer presist fordi det er mer omfattende og har med typer av handlinger som ikke er ment for noen å se. Dette er en antropologisk innfallsvinkel til et felt som i stor grad bygger på psykologisk forskning. Visuell atferd berører også noe av kjerneproblemet i forhold til strukturalistisk teori. Er betydningen av uttrykk av visuell atferd knyttet til andre atferdsuttrykk? Eller er betydning hovedsaklig knyttet til kroppen og erfaringene med livet på jorda? (Kjeldsen 2002:242; Newton 2001:19; Andén-Papadopoulos 2000:26f)

Studiet av gester, mimikk og kroppsholdning har en lang historie og er beskrevet både i forhold til maleriet og i forhold til retorikk og filosofi. Vissheten om at det finnes en direkte forbindelse mellom f. eks. følelser og visuell atferd har nok vært der, men ble ikke dokumentert før i nyere tid. Charles Darwin postulerte slike sammenhenger på 1800-tallet og Paul Ekman dokumenterte dem for mimikkens del midt på 1900-tallet. Kulturens rolle er også godt dokumentert.

Faglitteratur på visuell atferd omfatter positur, gester, minespill, utseende og klær. Menneskelig interaksjon og menneskelig relasjon til rom og nærhet er også helt sentralt (proksemikk). Med i temaet visuell atferd hører også menneskelig bruk av omgivelser, bygninger, utearealer. Gode lærebøker er vanskelig å finne også her, sannsynligvis fordi interessen for denne faglige orienteringen ikke er stor. Derimot er det et betydelig tilbud av litteratur med begrenset nytteverdi som behandler temaet utfra 'hvordan kan du forbedre ditt kroppsspråk'. Et annet problem er at svært mye av litteraturen er fra USA med noe andre holdninger, ikke minst når det gjelder kjønn og visuell atferd.

Et brukbart alternativ er Richmond, V. P., McCroskey, J. C., & Hickson, M. L. (2011). *Nonverbal behavior in interpersonal relations*.

8. Bildestil.

Dette er et emne som er lite behandlet i litteraturen når det gjelder fotografi. I håndlagde bilder er derimot bildestil noe av det første man bestemmer og bildehistorien er i stor grad en stilhistorie. Roland Barthes (1994(1964)) går langt i retning av å si at fotografiet er *uten stil*. (Sonesson 1989:40) Likevel beskriver bøker om fotografisk historie et bredt spekter av fotografiske og filmiske stiler. (Larsen & Lien 2007) Stil i bildeteoretisk kontekst må fokusere på stilbestemmende elementer i stillbilder og lineære bildefortellinger, både hos enkeltfotografer og når det gjelder bredere trender.

9. Bilde-virkelighet.

Dette er et omfattende tema om man vil. Men det er viktig for å etablere et ståsted for dem som skal arbeide med bilder i samfunnsfaglig kontekst. Først av alt må man drøfte *hva som ligger i begrepet sannhet* og spørsmålet om i hvilken grad sanne beskrivelser er mulige og viktige for samfunnet. Dernest kommer basisspørsmål som her vært drøftet i del 1: Fotografiers transparens som bilder og som indekser. Fotografiers egenskaper i forhold til dokumentasjon. Fotografier som ytringer. Journalistikkens sannhetsforståelse må aktualiseres, problematiseres og anvendes på fotojournalistikken. Et mål er å etablere et rimelig konsistent begrepsapparat. Begrep som f. eks. 'reportasje', 'portrett', 'nyhetsbilde', 'reportasjebilde', 'manipulasjon', 'etterbehandling', 'iscenesettelse' og 'arrangerte bilder' må fylles med konkret innhold som redskaper for tanke og kommunikasjon. Ulike praksiser innen bildejournlistikken settes under debatt, slikt som f.eks. *bildemanipulasjon*, "*photo-opportunities*", *åpne og skjulte iscenesettelser*. Bilder, sannferdighet og *persepsjonsstyring* under krig og krise er også et tema som naturlig hører hit.

Dette er et krevende tema. Den strukturalistiske tradisjonen har produsert store mengder kritisk litteratur, men mye av den har som tidligere beskrevet en generell negativ holdning til fotografiet, til fotojournalistikk og til muligheten av sannferdig visuell reportasje. Slikt kan vanskelig peke konstruktivt framover mot ny praksis. Om man styrer unna det aller mest negative er det likevel mye å ta av, også av

strukturalistiske og postmoderne tekster.

Lester , P. (2011). *Visual Communication* Fint kapittel om stereotypier og fotojournalistikk.

Bech-Karlsen , J. (2000). *Reportasjen* . Kapittel 8 og 15 er særlig aktuelt for bilder og journalistisk sannferdighet

Ingemann , B. (1996). *Fotografiet under pres*. Postmoderne kritikk av bildejournlistikken.

Sontag , S. (2004). *Om fotografi*.

Sontag , S. (2004). *Å betrakte andres lidelse*

Frederiksen, K, (2009) *Alene med kamera: Videojournalistens virkelighet*. Boka har flere avsnitt som behandler iscenesettelse og alternativer til det i nyhetsarbeid med video.

Larsen, P. (2008). *Medievitenskap bind 2* Kapittel 8 og 9 handler om nyheter og om dokumentarfilm.

Newton, J. H. (2001). *The Burden of Visual Truth*. Optimistisk om fotojournalistikkens muligheter og problemer utfra et kognitivt ståsted.

Ellers er det en rekke rapporter som er relevante, f. eks.:

Andén-Papadopoulos, K. (2000). *Kameran i krig*.

Griffin, M. (2004). *Picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq*

10. Konklusjon

Sett fra et perseptuelt perspektiv er det påfallende hvor langt kunstmalertradisjonen kom i å forstå bilders virkemåte, uten støtte fra persepsjonspsykologi og nevrobiologisk forskning. Det virker nyttig å trekke denne tradisjonens kunnskaper med videre i fotografiets tid. Og gjennom å studere denne bildetradisjonen framstår også de ulike egenskapene med våre automatiserte, linsegenererte bilder tydeligere.

Våre bilder er først og fremst *fotografier*, og de er først og fremst *ikke-kunst*. Vi lever i et samfunn med en så omfattende bruk av persepsjonsnære bilder at de utgjør en vesentlig del av det vi bruker persepsjonsapparatet til. Kognitiv forskning peker på at vi ikke er evolusjonsmessig utviklet for denne situasjonen. Det er særlig to aspekter som er sentrale: 1) Vår medfødte tilbøyelighet til å se også de persepsjonsnære linsegenererte

bildene med transparens, dvs. se dem som biter av virkelighet. 2) Synets rolle i vår etablering av implisitt, intuitiv førforståelse av verden (f.eks. 'Afrika' og 'kvinner'). Når medieflaten i tillegg styres av få aktører er dette en situasjon som gir betydelig makt til få aktører. Mediemaktens demokratiske problem gjelder også tekst. Men her er ikke publikum like forsvarsløse og bevisstheten i forhold til overtalelse og påvirkningsagenda er langt større.

Ulike kilder peker på denne egenskapen ved menneskers kognitive apparat som får oss til å se bilder med transparens og ikke oppfatte dem som lagede budskap. Newtons antakelse av at mennesket har evne til å råde bot også på dette problemet gjennom kulturelle prosesser representerer en spennende utfordring til våre utdanningsinstitusjoner. Både publikum og spesialister har behov for de konkrete kunnskapene om hvordan bilder blir til og hvordan de virker på oss. Vi trenger slik kunnskap for selv å kunne ytre oss, og vi trenger den for å bli i stand til å forholde oss kritisk til mediebudskap som møter oss. Her er det et dobbelt demokratisk aspekt som påkaller alvor og nybrotsarbeid.

Men kulturelle tilpasninger der publikum lærer å forholde seg til våre kognitive særegenheter når det gjelder bilder må bygge på vår viten om kognisjon og bildepersepsjon. Teori som presenterer bilder som *et tekstlig uttrykk med mangler* dominerer innenfor samfunnsfag i Norge. Denne modellens behandling av bilder stenger ute de kroppslige funksjonene i våre bildeerfaringer, og vanskeliggjør på den måten forståelse av bilders virkemåte. Undersøkelsen har dessuten vist hvordan slik teori er i konflikt med etablert viten om menneskelig kognisjon og også at den er sterkt reduktiv i forhold til bilders egenskaper. En slik teori er et hinder og ikke en hjelp i forhold til at samfunnsfagene skal kunne bidra til å utvikle slike kulturelle mekanismer som Newton etterlyser.

Generell negativitet overfor fotografier kan synes like lite konstruktivt som Platons negativitet overfor sitt samfunns transparente bilder. Det har dessuten vært forsøkt uten vesentlig hell. Kanskje samfunnsfagene bør ta en teoretisk 'loftsrydding' og se alvorlig gjennom hva vi faktisk har bruk for og hva som hindrer oss. Akademiske institusjoner har ikke en tradisjon for å se på bilder som informasjonsbærere. Dette forholdet må det tas høyde for. Samfunnsfagene må ta bildene på alvor inn for fullt og gjerne opprette særordninger som kan bidra til at en visuell bildeteori kan klare seg inne i et lingvistisk dominert miljø som samfunnsfag naturlig nok er.

Kilder

- Alberti, L. B. (2000 [1435]). *Om billedkunsten*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Andén-Papadopoulos, K. (1994). Pressbild som världsbild. i U. Carlsson (Red.), *Kommunikationens korsningar: möten mellan olika traditioner och perspektiv i medieforskning* (pp. 230 s.). Göteborg: Nordicom.
- Andén-Papadopoulos, K. (2000). *Kameran i krig*. Stockholm: Brutus Osdings Bokförlag Symposion
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. Berkely: University of California Press.
- Arnheim, R. (1974 [1954]). *Art and Visual Perception*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1974). On the Nature of Photography. *Critical Inquiry*, 1, 149-161.
- Arnheim, R. (1988). *The Power of the Center*. Berkely: University of California Press.
- Arnheim, R. (1996). The Two Authenticities of the Photographic Media i *The Split and the Structure*). Berkely: University of California Press.
- Associated Press. (2012). *AP News values and principles*, fra <http://www.ap.org/newsvalues/index.html> (Lest: 4.5.2012)
- Barnhurst, K. G., Vari, M., & Rodríguez, Í. (2004). Mapping Visual Studies in Communication. *Journal of Communication*, 54, 616-644.
- Barry, A. M. (1997). *Visual intelligence*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Barry, A. M. (2005). Perception Theory. i K. Smith (Red.), *Handbook of visual communication: theory, methods, and media* Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Barthes, R. (1994 [1964]). Bildets retorikk i *I tegnets tid: utvalgte artikler og essays* (pp. S. 22-[35]). Oslo: Pax.
- Bek, L. (2000). Leon Battista Alberti og hans kunstteori, i L. B. Alberti: *Om billedkunsten* (pp. 329 s.). København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Boréus, K., & Bergström, G. (2005). Textens mening och makt: metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys. Lund: Studentlitteratur.
- Bibelen. (1968). Oslo: Det norske misjonselskaps Forlag.
- Cavanagh, P. (2005). The artist as neuroscientist. *Nature*, 434, 301.
- Crick, F. (1994). *The Astonishing Hypothesis*. London: Simon & Schuster Ltd.
- Descartes, R. (1970). Meditations on first philosophy. i E. S. Haldane & G. R. T. Ross (Red.), *The philosophical works of Descartes* (pp. 2 b.). London: Cambridge U.P.
- Domke, D., Perlmutter, D., & Spratt, M. (2002). The primes of our times?, 131-159.
- Dondis, D. A. (1973). *A primer of visual literacy*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press

- Eco, U. (1971). *Den frånvarande strukturen: introduktion till den semiotiska forskningen*. Lund: Bo Cavefors bokförlag.
- Eide, B. (2005). Oppdiktede elementer i avisbilder HIO-rapport nr 8. Oslo: Høgskolen i Oslo.
- Eide, B., & Ottosen, R. (2008). Visuell krigføring: en studie av billedjournalistikken i Irak-krigen. Oslo: Høgskolen i Oslo, Avdeling journalistikk, bibliotek- og informasjonsfag.
- Ekman, P., Friesen, W. V., & Ellsworth, P. (1972). *Emotion in the human face: guidelines for research and an intergration of findings*. New York.
- Enns, J. T. (2004). *The thinking eye, the seeing brain: explorations in visual cognition*. New York: W.W. Norton.
- Freedberg, D., & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences*, 11, 197-203.
- Gallese, V., & Lakoff, G. (2005). The Brain's concepts: the role of the Sensory-motor system in conceptual knowledge. *Cognitive Neuropsychology*, 22, 455-479.
- Gallese, V. (2011). Mirror neurons and art. i F. r. Bacci & D. r. Melcher (Red.), *Art and the senses* (pp. XXV, 642 s.,[pl.]). Oxford: Oxford University Press.
- Gibson, J. (1952). The visual field and the visual world. *Psychological review*, 148-151.
- Gibson, J. (1986). *The Ecological approach to Visual Perception* Hillsdale, New Jearsey and London: Laurence Earlbaum Associates.
- Gibson, J. (1986). *The Ecological approach to Visual Perception* Hillsdale, New Jearsey and London: Laurence Earlbaum Associates.
- Gombrich, E. H. (2000). *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Gotfredsen, L. (1987). *Billedets formsprog*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Graber, D. A. (1990). Seeing Is Remembering: How Visuals Contribute to Learning from Television News. *Journal of Communication*, 40, 134-156.
- Griffin, M. (2004). Picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq. *Journalism*, 5, 381-402.
- Gripsrud, J. (2002). *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gripsrud, J. (2007). *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Guillou, J. (1991). *Grabbarnas stora presentbok*. Stockholm: Nordstedt.
- Hall, S. (1981). The determinations of news photographs. i S. Cohen & J. Young (Red.), *The manufacture of news*). London SAGE Publications
- Hansson, H., Karlsson, S.-G., & Nordström, G. Z. (1974). *Bild & form*. [Gävle]: Skolförlaget Gävle.
- Hochberg, J., & Brooks, V. (1962). Pictorial Recognition as an Unlearned Ability: A Study of One Child's Performance. *The American Journal of Psychology*, 75, 624-628.
- Hockney, D. (2003). *Den hemmelige kunnskap*. London-Oslo: Forlaget Press.
- Hoel, A. S. (1998). *Det fikserte blikk*. Trondheim: Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU.
- Hoel, A. S. (2005a). *Fremstilling og teknikk: om bildet som formativt medium*. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

- Hoel, A. S. (2005b). Fotografisk mening og makt. *Norsk Medietidsskrift*, 04-2005, 287-307.
- Huxford, J. (2001). Beyond the referential. *Journalism*, 2, 45-71.
- Implicit, P. *Bevisstgjøringstesten*, fra <https://implicit.harvard.edu/implicit/norway/>
- Ingemann, B. (1996). *Fotografiet under pres*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- James, L. (2005). *Negating the image: case studies in iconoclasm* (pp. s 97-112). Aldershot: Ashgate.
- Johansen, A. (2008). *Medievitenskap bind 4 (4)*. Bergen: Fagbokforl.
- Kjeldsen, J. (2009). Billeders retorik. i H. Roer & M. L. Klujeff (Red.) i *Retorikkens aktualitet: grundbog i retorisk analyse* (pp. 363 s.). København: Hans Reitzel.
- Kjørup, S. (1980). Billedkommunikation. i B. Fausing & P. Larsen (Red.), *Visuel kommunikation* (pp. 2 b. (495 s.)). København: Medusa.
- Kjørup, S. (1993, 8.2.1993). *De manipulerede billeder*.
- Kjørup, S. (1995). *Hvorfor smiler Mona Lisa?: en bog om billeder og deres brug*. [København]: Roskilde Universitetsforlag.
- Klarén, U. (1996). Fullständigt kaos och begränsad helhet. i G. Z. Nordström (Red.), *Rum, Relation och Retorik*. Stockholm: Carlson Bokförlag.
- Kobre, K. (1999). Editing for intimacy. *Visual Communication Quarterly*, 6.
- Kress, G., & Leeuwen, T. v. (1996). *Reading Images*. New York: Routledge.
- Krohg, C. (maleri). (1868-87). *Albertine i politilegens venteværelse*.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic Books.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2003). *Hverdagslivets metaforer: fornuft, følelser og menneskehjernen*. Oslo: Pax.
- Larsen, P. (2004). *Album - Fotografiske motiver* Oslo: Spartacus Forlag.
- Larsen, P. (2008). *Medievitenskap bind 2 (4)*. Bergen: Fagbokforl.
- Larsen, P., & Lien, S. (2007). *Norsk fotohistorie: frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Samlaget.
- Lindholm, T. (2004). Etniska fördomar vid vittnessituationer. *Tidsskrift for Strafferett*, 316-329.
- Linfield, S. (2010). *The cruel radiance: photography and political violence*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Lister, M. (2009). *Photography in the Age of Electronic Imaging*. i Wells, L.: *Photography: a critical introduction*. London: Routledge.
- Lønnes, S., & Ward, B. (2011). *Reportasjebilder på nyhetsplass - en verdi eller en belastning?* Semesteroppgave, Høgsk. i Oslo og Akershus.
- Merleau-Ponty, M. (2008). Cézannes tvil: fra Sens et non-sens (1948) *Eстетisk teori: en antologi* (pp. S. 254-270). Oslo: Universitetsforl.
- Messaris, P. (1994). *Visual "literacy": image, mind, and reality*. Boulder, Colo.: Westview Press.
- Messaris, P. (1995) *Visuel "læsefærdighed": En teoretisk sammenfatning*. *MedieKultur. Journal of media and communication research*, 11, Sep.
- Meyer, S. (2010). *Visuell makt: bilder, blikk og betraktere*. Oslo: Universitetsforl.

- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? : the lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moriarty, S. (2005). Visual Semiotics Theory. i K. Smith (Red.), *Handbook of visual communication: theory, methods, and media* (pp. XXII, 601 s.). Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Mral, B., & Olinder, H. (2011). *Bildens retorik i journalistiken*. Stockholm: Norstedts.
- New York Times, (5.7.2010). *On The Economist's Cover, Only a Part of the Picture*. Retrieved from <http://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2010/07/05/on-the-economists-cover-only-a-part-of-the-picture/>
- Newton, J. H. (2001). *The Burden of Visual Truth*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Norsk Presseforbund (2012). *Vær varsom-plakaten*, fra <http://presse.no/Etisk-regelverk/Vaer-Varsom-plakaten> (Lest: 4.5.2012)
- Posner, D. (1993). *Concerning the 'mechanical' parts of painting and the artistic culture of seventeenth-century*. Art Bulletin, 75, 583.
- Puttfarken, T. (2000). *The Discovery of Pictorial Composition*. New Haven & London: Yale University Press.
- Raaum, O. (1996). RÅK-tre journalistiske pliktnormer. *Norsk medietidsskrift*, 2, 109.
- Sand, G., & Helland, K. (1998). *Bak TV-nyhetene*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Sekula, A. (1988). On the Invention of Photographic Meaning. i V. Goldberg (Red.), *Photography in print* (pp. 570 s.). Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press.
- Sivertsen, E. (1993). *Fra Khrustsjovs sko til Märtha Louises hatter*. Trondheim.
- Sonesson, G. (1989). *Semiotics of photography-on tracing the index*. Lund: Lund Universitet.
- Sonesson, G. (1992). *Bildbetydelser: inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur.
- Sonesson, G. (2006). The meaning of meaning in biology and cognitive science:. *Sign Systems Studies*. 1, 135-214.
- Sontag, S. (2004 (1977)). *Om fotografi*. Oslo: Pax.
- Standing, L. (1973). Learning 10 000 pictures. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 25, 207-222.
- Tagg, J. (1993). *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Talbot, W. H. F. (1969). *The pencil of nature*. New York: Da Capo Press.
- The Economist, (7.7.2010). *Barack Obama, BP and the NYT*. Retrieved from http://www.economist.com/blogs/newsbook/2010/07/our_covers&usg=__IV9htaPxfHOzZNH8JkkMcr_SO00=&h=340&w=485&sz=61&hl=no&start=18&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=6aHkDCSoYF1IWM:&tbnh=90&tbnw=129&prev=/images%3Fq%3Dcover%2Bobama%2B%2522the%2Beconomist%2522%26um%3D1%26hl%3Dno%26lr%3D%26sa%3DN%26tbs%3Disch:1
- Van Gelder, H., & Westgeest, H. (2011). *Photography theory in historical perspective*. Chichester: Wiley-Blackwell.

- Walton, K. L. (2008). *Marvelous images: on values and the arts*. Oxford: Oxford University Press.
- Wells, L. (2009). *Photography: a critical introduction*. London: Routledge.
- Willumsen, U. (1991). *Fargelære*. Oslo: Ad Notam forlag.
- Zakia, R. D. (2007). *Perception and imaging: photography - a way of seeing*. Oxford: Focal Press.
- Zeki, S. (2000). *Inner Vision : An Exploration of Art and the Brain*: Oxford University Press, USA.
- Zelizer, B. (2004). *When war is reduced to a photograph*. i S. Allan & B. Zelizer (Red.), Reporting war. London and New York: Routledge.
- Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K., & Larsen, L. O. (2002). *Metodebok for mediefag*. Bergen: Fagbokforl.